



ARRIBO (2014), PAZ ENCINA

#22

EDITORES

MARCUS FREIRE (UNICAMP, Brasil)

MANUELA PENAFRIA (UBI, Portugal)

SONORIDADES DO DOCUMENTÁRIO

SONORIDADES DEL DOCUMENTAL

DOCUMENTARY SONORITIES

SONORITÉS DU DOCUMENTAIRE

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Palazón (Universidad Rey Juan Carlos, Espanha)
Annie Comolli (École Pratique des Hautes Études, França)
António Fidalgo (Universidade da Beira Interior, Portugal)
António Weinrichter (Universidad Carlos III, Espanha)
Bernadette Lyra (Universidade Anhembi-Morumbi – UAM – São Paulo, Brasil)
Bienvenido León Anguiano (Universidad de Navarra, Espanha)
Carlos Melo Ferreira (ESAP-Escola Superior Artística do Porto, Portugal)
Casimiro Torreiro (Universidad Carlos III Madrid, Espanha)
Cássio dos Santos Tomaim (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil)
Catherine Benamou (Universidade da California-Irvine, EUA)
Claudine de France (Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS, França)
Eduardo Tulio Baggio (Universidade Estadual do Paraná, Brasil)
Frederico Lopes (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Gordon D. Henry (Michigan State University, EUA)
Javier Campo (Universidad Nacional del Centro – UNICEN ; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Argentina)
José da Silva Ribeiro (Universidade Aberta, Portugal)
José Filipe Costa (IADE-Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Portugal)
João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Julio Montero (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
Karla Holanda (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)
Luís Nogueira (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Luiz Antonio Coelho (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Margarita Ledo Andión (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)
María Luisa Ortega Gálvez (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Mauro Rovai (Universidade Federal de São Paulo, Brasil)
Michel Marie (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III , França)
Miguel Serpa Pereira (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Patrick Russell LeBeau (Michigan State University, EUA)
Paula Mota Santos (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)
Paulo Miguel Martins (Instituto Politécnico de Leiria / ESAD-Escola Superior de Artes e Design, Portugal)
Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Paulo Menezes (Universidade de São Paulo, Brasil)
Philippe Lourdou (Université Paris X – Nanterre, França)
Robert Stam (New York University, EUA)
Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo, Brasil)
Samuel José Holanda de Paiva (Universidade Federal de São Carlos, Brasil)
Tito Cardoso e Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)

© Doc On-line www.doc.ubi.pt DOI: 10.20287/doc

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

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

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity > Périodicité semestrielle

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

n. 22, setembro | septiembre | september | septembre 2017

ISSN: 1646-477X DOI: 10.20287/doc.d22

Membros do Conselho que participaram na presente edição | Miembros del Consejo Editorial que participaron en esta edición | Members of the Editorial Board that participated in this edition | Membres du Conseil Editorial qui ont participé à cette édition : Alfonso Palazón, Bernadette Lyra, Carlos Melo Ferreira, Cássio dos Santos Tomaim, Catherine Benamou, Eduardo Tulio Baggio, Frederico Lopes, Javier Campo, João Luiz Vieira, José da Silva Ribeiro, José Francisco Serafim, Karla Holanda, Luís Nogueira, Luiz Antonio Coelho, Paulo Cunha, Paulo Menezes, Paulo Miguel Martins, Rosana de Lima Soares, Margarita Ledo Andión, Maria Luisa Ortega Gálvez, Mauro Rovai, Tito Cardoso e Cunha.

Índice

EDITORIAL Editorial Editor's note Éditorial	1
Sonoridades do documentário Marcius Freire & Manuela Penafria	2
DOSSIER TEMÁTICO Dossier temático Thematic dossier Dossier Thématique	4
Som direto: quatro aspectos da tomada sonora da voz no cinema documentário Renan Paiva Chaves	5
<i>Jogo de cena: um outro olhar sobre a entrevista no documentário</i> Carlos Pernisa Júnior & Helena Oliveira Teixeira de Carvalho	28
Bezerra da Silva, Cartola & Velha Guarda da Portela: um mergulho no documentário brasileiro contemporâneo sobre samba Guilherme Carréra Campos Leal	48
Vozes da guerra, cantos de amor: um documentário-balada sobre meninos soldados Miguel Alfonso Bouhaben, Sandra Straccialano Coelho & Guilherme Maia	61
Os efeitos de sentido do som no cinema documental e o contrato de veridicção Alexandre Provin Sbabo	85
Antoine Bonfanti e a escuta do mundo em documentários não controlados Sérgio Puccini	95

Contra-archivos: estrategias de apropiación de imágenes y sonidos de perpetradores Mariano Veliz	106
A fala no documentário <i>O fim e o princípio</i> (2005) de Eduardo Coutinho Fernando Andacht & Débora Regina Opolski	122
Puras palabras. Sobre algunos de los usos de los testimonios en los documentales argentinos que evocan el pasado reciente Gustavo Aprea	143
Música e som em três documentários brasileiros curta-metragem de 1959: nacionalismos, tradição, modernismos e identidade brasileira Luíza Beatriz A. M. Alvim	163
<i>Met Dieric Bouts</i>: investigaciones en torno al contrapunto cinematográfico Santiago Rubín de Celis Pastor	185
Eduardo Coutinho et la création d'un « espace sonore » dans le documentaire Gustavo Coura Guimarães	198
ARTIGOS Artículos Articles Articles	215
O (ir)representável da História: o cinema e o arquivo do Holocausto Miguel Mesquita Duarte	216
O arquivo e a morte no documentário brasileiro contemporâneo: <i>A paixão de JL e Elena</i> Gabriel Malinowski	243
O cinema como errância – os deslocamentos como objetos: o documentário aforístico de Llorenç Soler Rafael Tassi Teixeira	257
Metáforas en el cine – un recorrido por las representaciones del documental argentino sobre la crisis de 2001 Teresa Álvarez Martín-Nieto	273

<i>El botón de nácar e a repressão na América Latina</i> Moisés Carlos Ferreira	295
LEITURAS Lecturas Readings Comptes Rendus	308
O documentário contemporâneo e os limites da realidade Jennifer Jane Serra	309
ANÁLISE E CRÍTICA Análisis y crítica de películas Analysis and film review Analyse et critique de films	313
<i>A queima: vozes e ruídos na construção de um mito</i> Ester Maria Silva Rosendo	314
La deconstrucción de las imágenes del Libertador en: <i>Bolívar sinfonía tropikal</i> (1980), de Diego Rísquez Rafael Arreaza Scrocchi	327
A escritura sonora e o processo de construção do documentário <i>Jards</i> (2012), de Eryk Rocha Cristiane da Silveira Lima	343
ENTREVISTA Entrevista Interview Entretien	357
Entrevista con Diego Rísquez: Descifrando el film <i>Bolívar sinfonía tropikal</i> (1980) Rafael Arreaza Scrocchi	358
A sonoridade do documentário <i>Jards</i> (2012), de Eryk Rocha. Entrevista com o <i>sound designer</i> Edson Secco Cristiane da Silveira Lima	364
Entrevista com Ana Rieper: documentários musicais como um território de afetos Guilherme Sarmiento & Lucas Ravazzano	381

DISSERTAÇÕES E TESES Disertaciones y Tesis Theses Thèses	388
Agenciamentos estéticos e políticos no audiovisual contemporâneo: imagens de arquivo na obra de Harun Farocki Jamer Guterres de Mello	389
O documentário autobiográfico: o cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee Gabriel Kitofi Tonelo	391
O corpo feminista e animado: as representações dos gêneros nos filmes de animação feministas da década de 1970 de Monique Renault Fernanda Resende Serradourada	393
O cinema investigativo de Errol Morris e suas táticas de construção filmica em um cinema social Dayane de Andrade	394
Documentário radical ou a ficção como colaboração: invenção, disjunção e cinema compartilhado. Devir e cosmovisão em <i>As hipermulheres</i> Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira	395
Vídeos instantâneos nas redes sociais: momentos da vida real e o efêmero da comunicação pessoal Maira Tomyama Toledo	396
Cinema direto na Paraíba: a consolidação de um estilo na representação do real Leandro Cunha de Souza	398
Identidade social e a representação da epilepsia no cinema Fernanda Sayuri Gutiyama	400
Cinema <i>Queerité</i>: gêneros e identidades minoritárias no documentário <i>Paris is burning</i> Ademir Silveira Corrêa	402

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Sonoridades do documentário

Marcus Freire & Manuela Penafria*

O tema da presente edição da *DOC On-line* destaca a dimensão sonora do documentário, essencialmente, proposta por filmes mais recentes. Constituído por um extenso *Dossier temático* são os seguintes os artigos publicados: "Som direto: quatro aspectos da tomada sonora da voz no cinema documentário", da autoria de Renan Paiva Chaves; "*Jogo de cena*: um outro olhar sobre a entrevista no documentário", em co-autoria, por Carlos Pernisa Júnior e Helena Oliveira Teixeira de Carvalho; "Bezerra da Silva, Cartola & Velha Guarda da Portela: um mergulho no documentário brasileiro contemporâneo sobre samba", por Guilherme Carréra Campos Leal; "Vozes da guerra, cantos de amor: um documentário-balada sobre meninos soldados", de Miguel Alfonso Bouhaben, Sandra Straccialano Coelho e Guilherme Maia; "Os efeitos de sentido do som no cinema documental e o contrato de veridicção", por Alexandre Provin Sbabo; "Antoine Bonfanti e a escuta do mundo em documentários não controlados", por Sérgio Puccini; "Contra-archives: estratégias de apropiación de imágenes y sonidos de perpretadores, por Mariano Veliz; "A fala no documentário *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho", uma co-autoria entre Fernando Andacht e Débora Regina Opolski; "Puras palabras. Sobre algunos de los usos de los testimonios en los documentales argentinos que evocan el pasado reciente", por Gustavo Aprea; "Música e som em três documentários brasileiros curta-metragem de 1959: nacionalismos, tradição, modernismos e identidade brasileira", de Luíza Beatriz A. M. Alvim; *Met Di-eric Bouts*: investigaciones en torno al contrapunto cinematográfico", de Santiago Rubín de Celis Pastor; e "Eduardo Coutinho et la création d'un « espace sonore » dans le documentaire", de Gustavo Coura Guimarães.

Na secção *Artigos* são publicados os seguintes trabalhos científicos: "O (ir)representável da História: o cinema e o arquivo do Holocausto", de Miguel Mesquita Duarte; "O arquivo e a morte no documentário brasileiro contemporâneo: *A paixão de JL e Elena*", de Gabriel Malinowski; "O cinema como errância – os deslocamentos como objetos: o documentário aforístico de Llorenç Soler", de Rafael Tassi Teixeira; "Metáforas en el cine – un recorrido por las representaciones del documental argentino sobre la crisis de 2001", de

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

Teresa Álvarez Martín-Nieto e "*El botón de nácar e a repressão na América Latina*", de Moisés Carlos Ferreira.

Em "O documentário contemporâneo e os limites da realidade", Jennifer Jane Serra apresenta-nos o livro de Paul Ward intitulado: *Documentary: the margins of reality*.

Em *Análise e crítica de filmes*, encontram-se olhares atentos a um único filme. Ester Maria Silva Rosendo assina "A queima: vozes e ruídos na construção de um mito"; "La deconstrucción de las imágenes del Libertador en: *Bolívar sinfonía tropical* (1980), de Diego Rísquez" é o título do artigo de Rafael Arreaza Scrocchi e Cristiane da Silveira Lima apresenta "A escritura sonora e o processo de construção do documentário *Jards* (2012), de Eryk Rocha.

Três entrevistas integram a presente edição, nomeadamente: "Entrevista con Diego Rísquez: Descifrando el film *Bolívar sinfonía tropical* (1980)", por Rafael Arreaza Scrocchi; "A sonoridade do documentário *Jards* (2012), de Eryk Rocha. Entrevista com o *sound designer* Edson Secco", por Cristiane da Silveira Lima e "Entrevista com Ana Rieper: documentários musicais como um território de afetos", por Guilherme Sarmiento e Lucas Ravazzano.

A concluir a 22ª edição apresentamos várias Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado. Esta secção faz referência às investigações científicas concluídas de que tivemos conhecimento, algo que muito nos apraz divulgar.

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier Thématique

Som direto: quatro aspectos da tomada sonora da voz no cinema documentário

Renan Paiva Chaves*

Resumo: Abordo nesse artigo a temática do som direto no cinema documentário. Mais especificamente, discuto as variadas circunstâncias de tomada sonora da voz que se estabelece no cinema direto dos anos 1960. Trabalho os argumentos com base em quatro eixos: (a) o protagonismo da voz; (b) o controle e não controle da emissão da voz; (c) a separação da voz e da imagem; (d) a voz no evento *versus* a voz no cotidiano. Palavras-chave: documentário; som direto; trilha sonora; voz; cinema direto.

Resumen: Abordo en este artículo la cuestión del sonido directo en el cine documental. Más específicamente, discuto las variadas circunstancias de toma sonora de la voz que se establece en el cine directo de los años 1960. Trabajo los argumentos con base en cuatro ejes: (a) el protagonismo de la voz; (b) el control y no control de la emisión de la voz; (c) la separación de la voz y de la imagen; (d) la voz en el evento *versus* la voz en la cotidianidad.

Palabras clave: cine documental; sonido directo; banda sonora; voz; cine directo.

Abstract: In this paper, I address the issue of direct sound in documentary film. More specifically, I discuss a variety of circumstances in which the voice sound takes place in the *cinema-vérité* of the 1960s. These claims are addressed based on four main axes: (a) voice as protagonist; (b) control and non-control of the voice emission; (c) separation between voice and image; (d) voice in the event versus voice in daily life. Keywords: documentary film; direct sound; soundtrack; voice; direct cinema.

Résumé : J'aborde dans cet article, la thématique concernant le son direct dans le cinéma documentaire. Plus précisément, je débats de la variété des circonstances de la prise de son de la voix, qui s'instaure dans le cinéma direct des années 1960. Les éléments sur lesquels je travaille reposent sur quatre axes : (a) le rôle de la voix ; (b) le contrôle et le non contrôle de l'émission de la voix ; (c) la séparation de la voix et de l'image ; (d) la voix dans l'événement, versus, la voix au quotidien.

Mots-clés : documentaire ; son direct ; bande sonore ; voix ; cinéma direct.

* Doutorando. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Multimeios. 13083-854, Campinas, Brasil. E-mail: renanpaivachaves@gmail.com

O artigo é um recorte parcial de pesquisa realizada com auxílio de bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2016/09111-8.

Submissão do artigo: 26 de maio de 2017. Notificação de aceitação: 11 de julho de 2017.

Doc On-line, n. 22, setembro de 2017, www.doc.ubi.pt, pp. 5-27.

Introdução

Nos próximos parágrafos, busco deixar claro os principais contornos do cinema que levo em consideração nesse artigo e sob quais perspectivas o abordo para empreender uma discussão sobre som direto, especialmente naquilo que concerne à voz, no cinema documentário moderno, e, mais especificamente, naquele que é usualmente chamado de *cinema direto*.

O documentário moderno dos anos 1960 tem como característica marcante de seus vieses estilísticos e éticos uma nova maneira de capturar as imagens e os sons do mundo. Essa nova maneira está diretamente ligada, mas não apenas, àquilo que Mario Ruspoli (1963), ainda no calor do momento, chamou de “grupo sincrônico cinematográfico ligeiro” (*groupe synchrone cinématographique léger*), que consistia, sobretudo, em uma câmera e um gravador, portáteis e sincronizados. Esse grupo, operado por uma equipe mínima, pôde interferir, observar, flagrar, provocar e inibir o mundo e seus elementos na conformação da imagem e do som cinematográfico de uma maneira que deixou cicatrizes permanentes nos determinantes estilísticos e éticos da tradição documentária.

Como é sabido, a questão tecnológica caminhou nesse momento de mãos dadas com transformações de âmbitos ideológicos e epistemológicos que começaram a amadurecer após a Segunda Guerra e que derivaram em distintas diretrizes cinematográficas, não apenas no domínio documental, mas, também, no ficcional.

Mesmo antes do desenvolvimento mais maduro do “grupo sincrônico cinematográfico ligeiro” no decorrer dos anos 1960, o documentário moderno já trilhava seu caminho, um caminho tomado por bifurcações. Nos anos 1950, as produções do *free cinema*, do *candid eye* e da TV britânica – que variavam entre captação portátil e sincrônica, portátil e não sincrônica e não portátil e sincrônica¹ e que, de uma forma ou de outra, começavam a se inserir no transcorrer e na imprevisibilidade mundana, na abertura para o acontecer –, por exemplo, já começavam a imprimir as novas marcas das transformações que

1. O *free cinema*, por exemplo, não contou com gravador sincrônico, a não ser os filmes produzidos no final da década de 1950, como *March to Aldermaston* (1959) e *We are the Lambeth boys* (1959). A produção do *Candid eye*, apesar de lidar com o portátil sincronizado, lançava mão de substanciais tomadas visuais que não eram acompanhadas de seus sons, inclusive a presença da *voz invisível* é bastante significativa, como podemos notar em *The days before Christmas* (1958) e *The Back-breaking Leaf* (1959). No caso da televisão britânica, as produções de Denis Mitchell e John Boorman, que apesar de poderem lançar mão do recurso portátil e sincronizado, deixavam de lado, por preferência, o sincronizado em relevante quantidade.

se afirmariam na década seguinte através de figuras emblemáticas como Robert Drew, irmãos Maysles, Jean Rouch² e Pierre Perrault.

Há que se pontuar também que as produções, tanto dos anos 1950 quanto dos anos 1960, não foram homogêneas, nem no âmbito tecnológico,³ nem no estilístico e ético – as simplificações em torno da ideia de um cinema caracterizado sobremaneira pelo som direto sincronizado portátil se tornam, nesse sentido, muitas vezes redutora.

Para Gilles Deleuze, cerca de uma década após a Segunda Guerra, começa a emergir no documentário as transformações do regime da imagem cinematográfica que aponta como moderna. Trata-se, segundo Deleuze, da passagem da *imagem-movimento*, do dito cinema clássico, para a *imagem-tempo*, fundadora de um cinema moderno. Era a passagem de um regime no qual as imagens fundavam-se em acontecimentos expressos em conexões causais e relações sensório-motoras do homem com o mundo para um regime que rompe com as relações que guiam a expressão em termos de movimento, abrindo-se diretamente sobre o tempo, irrompendo em espaços quaisquer, vazios ou desconectados, e em fragmentos que rompem com a linearidade forjada dos acontecimentos, conformando-se em constantes bifurcações. “É essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo [...]” (Deleuze, 1990: 33). Em outras palavras: o movimento deixa de subordinar o tempo para passar a ocorrer dentro do tempo.

Dentro desse novo regime, Deleuze inclui, pensando no campo documentário, aquilo que chamamos de *cinema verdade* (especialmente Jean Rouch) e *cinema do vivido* (especialmente Pierre Perrault),⁴ caracterizado por Ramos (2008: 37-38), numa linha teórica diferente, pela ética da interatividade/reflexividade e por Bill Nichols (2008: 153-162) como operante do modo, principalmente, participativo, mas também reflexivo.

Conformando-se com essa *imagem-tempo*, temos a *subjativa indireta livre*, que caracterizaria de forma definitiva o novo regime, dito moderno. No antigo regime, dito clássico, segundo Deleuze, a câmera trabalha sob dois parâmetros: o da *objetiva indireta*, ou aquilo que a câmera vê; o da *subjativa direta*, ou aquilo que a personagem vê.

[...] num filme os dois tipos de imagens, objetivas e subjativas, começam a se desenvolver na base de uma distinção, podendo chegar até ao antagonismo,

2. Jean Rouch, antes de ter em mãos aparatos sincrônicos e portáteis, nos filmes *Eu, um negro* (1958) e *A pirâmide humana* (1959), por exemplo, se lança em novas perspectivas fílmicas que deflagram muito daquilo que entendemos como documentário moderno.

3. Verificar o artigo “Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement: le groupe synchrone cinématographique léger” de Mario Ruspoli (1963).

4. Deleuze, quando da argumentação da *imagem-tempo*, faz referência também ao *cinema direto* de Shirley Clarke e John Cassavetes (Deleuze, 1990: 179-188).

mas terminam no reconhecimento de sua identidade. Afinal, por trás da visão subjetiva do personagem, é a visão objetiva do cineasta-câmera que orquestra o conjunto das relações sensório-motoras com o mundo, é a narrativa indireta da câmera que articula e comanda a narrativa direta do personagem. Essa foi uma das condições que franquearam ao cinema clássico, ficcional ou documental, a narrativa de grandes acontecimentos sustentados por personagens exemplares, heróis civilizadores, portadores de visões totalizantes do mundo lançadas como verdades universais. (Texeira, 2008: 255-256).

No documentário moderno de Deleuze, a distinção entre o que a câmera objetivamente vê e o que a personagem subjetivamente vê dá passagem à câmera *subjetiva indireta livre*:

A narrativa não se refere mais a um ideal de verdade a constituir sua veracidade, mas torna-se uma “pseudo-narrativa”, um poema, uma narrativa que simula ou antes uma simulação de narrativa. As imagens objetivas e subjetivas perdem sua distinção, mas também sua identidade, em proveito de um novo circuito onde se substituem em bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem (Deleuze, 1990: 183).

O circuito da *subjetiva indireta livre*, do documentário moderno de Deleuze, se contrapõe ao circuito da *objetiva indireta* e *subjetiva direta* do documentário clássico, no qual os propósitos nos impeliam a ver objetivamente situações, personagens reais e as maneiras de ver das próprias personagens em suas situações e problemas. No circuito clássico, os tipos de imagem se resolvem numa identidade do tipo “Eu=Eu”: a “identidade da personagem vista e que vê, mas também identidade do cineasta-câmera, que vê a personagem e o que a personagem vê” (Deleuze, 1990: 180). É como se o filme trabalhasse sob a certeza, a partir de uma preexistência do mundo em relação à imagem cinematográfica, de que “sabemos quem somos e quem filmamos”. No circuito moderno essa certeza dá passagem a uma insinuação de que “eu é outro”, numa identidade em constante construção, localizada no devir, na multiplicidade, na não preexistência, na indiscernibilidade entre o real e o imaginário, enfim, no *ato de fabulação*, tornando-se sempre um presente que ainda está por vir, no qual tanto o cineasta quanto a personagem estão em formação, transformando-se, intervindo-se.

Sob essas perspectivas principais, Deleuze nos apresenta a grande transformação do cinema que defende, do dito clássico ao dito moderno, sendo o *cinema verdade* e o *cinema do vivido* (e também o *cinema direto* de Clarke e Cassavetes) exemplos centrais de sua argumentação, que deixaram para trás o cinema ficcional e documental clássicos.

Se pensarmos nas teorias de Ramos e Nichols, lembraremos que no decorrer do pós-guerra vimos surgir duas tendências documentárias: (1) o da *ética da imparcialidade/recuo* para Ramos (2008: 36) e o do *modo observa-*

tivo para Nichols (2008: 146-153), que se relacionavam com o *cinema direto*,⁵ principalmente; e (2) o da *ética interativa/reflexiva* e o do *modo participativo* (e também *reflexivo*), relacionados ao *cinema verdade*⁶. Esses dois tipos de documentário deixariam para trás a *ética educativa* e o *modo expositivo*, superando (e até rompendo com) a tradição flaherty-griersoniana do documentário.

Contudo, Deleuze não atribuía ao cinema da *ética da imparcialidade/recuo* e do *modo observativo* tons de novidade e nem os considerava moderno. Para o filósofo, o *cinema direto* – pertencente às tradições fundadas por percursores do documentário como Robert Flaherty, John Grierson e Joris Ivens –, ao qual podemos incluir, entre outros, os filmes de Robert Drew, Albert e David Maysles, D. A. Pennebaker e Richard Leacock, não trazia nenhuma grande transformação ao já existente cinema clássico, já que nele a câmera continuava a se dirigir a um real preexistente de maneira objetiva e subjetiva, pautado ainda em um “Eu=Eu”, com as identidades do cineasta e da personagem definidas. Como reforça André Parente (2000: 177), “[o *cinema direto*] continua estreitamente ligado ao cinema de ação.”⁷ O que liga esses realizadores⁸ entre si é que se trata sempre de exprimir as relações sensório-motoras entre o homem e o mundo”.

Em discordância, acredito que, do ponto de vista da *circunstância da tomada*,⁹ é nítido que o *cinema direto* traz enormes novidades ao cinema, em

5. Como “cinema direto”, refiro-me aqui a filmes como *Primárias* (1960) e *Crises: behind a presidential commitment* (1963), de Robert Drew, *Lonely boy* (1961), de Roman Kroiter e Wolf Koenig, *Happy mother's day* (1963), de Richard Leacock e Joyce Chopra, *Don't look back* (1967), de D. A. Pennebaker, *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, *Warrendale* (1967), de Allan King, *The Beatles USA* (1964), *Meet Marlon Brando* (1966), *Salesman* (1968) e *Gimme shelter* (1970), de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte M. Zwerin.

6. Chamo aqui de “cinema verdade” filmes como *Eu, um negro* (1958), *A pirâmide humana* (1959) e *Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouch, e *Pour la suite du monde* (1962), *Le règne du jour* (1967) e *Les voitures d'eau* (1968), de Pierre Perrault.

7. “Cinema de ação” é o cinema da imagem-movimento, o cinema clássico.

8. Parente se refere explicitamente aos seguintes realizadores: L. Anderson, K. Reiz, T. Richardson, T. Macartney-Felgate, W. Koenig, R. Kroitor, M. Brault, R. Drew, D. A. Pennebaker, Albert e David Maysles, M. Ruspoli, F. Reinchenbach, R. Flaherty, J. Grierson e J. Ivens.

9. Sobre “circunstância de tomada”: “A câmera não existe *de per se* em sua relação com o mundo. Em suas diferentes maneiras de interagir com o que lhe é exterior, responde necessariamente à manifestação de uma vontade que emana exteriorizada em uma ação com a câmera (ou em uma opção de mantê-la estática). [...] Importa realçar que há sempre um sujeito que acompanha o evoluir da câmera no mundo, em maior ou menor proximidade. A câmera e seu sujeito compõem, portanto, uma unidade indissociável. Não há câmera sem sujeito, ou melhor, há câmera, mas não tomada, não imagem. A câmera sem sujeito é uma coisa, um objeto inerte a mais no mundo. Quando incorpora aquele, ou aqueles, que vão detonar seu mecanismo, e intencionalmente inseri-la, estática ou movente, na circunstância que a circunda, ela passa a existir em razão de sua potencialidade de constituir imagens para um espectador futuro. [...] o sujeito-da-câmera, a subjetividade que a câmera invariavelmente incorpora, manifesta-se antes de tudo pela dimensão de uma presença subjetiva que a câmera tem o dom particular de expressar para o espectador. Expressar talvez não seja uma palavra precisa, pois uma narração oral, uma pintura, podem também expressar a presença do artista diante do evento que narra, que representa. A câmera produz uma imagem que, em seus traços, aproxima-se da imagem que

proporções equiparáveis ao cinema moderno de Deleuze. É um cinema rico, fundado em novos contornos epistemológicos e éticos. Pensá-lo como “clássico” é como negar a brutal diferença entre o documentário do Entre Guerras e esse que emerge no pós Segunda Guerra. Contudo, pensá-lo como “moderno” implica em levar em conta as considerações e diferenças apontadas por Deleuze.

Enfim, o que notaremos como traço bastante forte do documentário moderno nos anos 1960 (e aqui incluo tanto o *cinema direto* como o *cinema verdade*, e não apenas aquilo que Deleuze chama de moderno) é que não são mais apenas as formas visuais que podem ser captadas em seu vagar no mundo, em seus atos ordinários e catárticos. A voz e os outros sons começam a ser encarados como materialidade em si do mundo e, agora, tal como as formas visuais, fundam com autonomia o presente em seu transcorrer, soltos no mundo.

A voz *fabuladora* vem ocupar um lugar privilegiado na ética do *cinema verdade*. Uma voz que não representa necessariamente algo, em vez disso, uma voz que se forja no devir instigado e flexionado profundamente pelo grupo realizador do filme e sua presença na *circunstância da tomada*, mesmo quando esta presença é reduzida a uma única pessoa e seus aparatos. Além disso, podemos dizer, para usar um valioso conceito da antropologia fílmica disseminado por Claudine de France (1998: 412), que a voz desse viés de documentário moderno se forja sob o manto da *profilmia*:¹⁰ soa exagerado dizer que predomina o “endereçamento direto” (*direct-address*), em termo estrito, da voz, contudo, não se pode perder de vista que a voz *fabuladora* existe, sobretudo, devido ao grupo realizador do filme, numa situação que não existiria no mundo histórico *a priori*, e, nesse sentido, podemos dizer que é uma voz que fala para a câmera e, portanto, uma voz que dificilmente perde de vista que será escutada pelo espectador. Por esses motivos, podemos dizer que estas vozes pretendem ser, em termos vagos, reflexivas, existenciais e filosóficas, ou melhor, preten-

experimentamos como reflexo, trazendo em si, de maneira particular, suas principais potencialidades. A veiculação do traço deixado no suporte como imagem nos remete à presença do sujeito na tomada, mas não necessariamente como manifestação do estilo de um autor (ainda que a fruição, principalmente na imagem cinematográfica, possa se localizar também nesse aspecto). A fruição espectral da imagem-câmera tem como base de referência o automatismo que determina o conformar de uma figura em superfície refletora. A fruição do espectador se direciona para o sujeito que, incorporado necessariamente à câmera, viveu o contexto do qual a objetiva nos traz a ‘mostra’. A esse contexto dou o nome de *circunstância de tomada*.” (Ramos, 77: 2012).

10. “Profilmia” é a “Maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera. [...] Noção cunhada por Etienne Souriau (1953), mas que, estendida ao filme documentário, diz respeito não somente aos elementos do ambiente intencionalmente escolhidos e arranjados pelo realizador com vistas ao filme, mas também a qualquer forma espontânea de comportamento ou de *auto-mise en scène* suscitada, nas pessoas filmadas, pela presença da câmera” (France, 1998: 412).

dem formular dúvidas, verdades e generalidades sobre a vida e o mundo. Por consequência, um tipo de voz bastante rica nas definições dos contornos psicossociais do sujeito que a enuncia. Esses traços não estão ausentes no *cinema direto* norte-americano, mas o modo a partir dos quais surgem e suas características são distintos.

Se podemos afirmar que aquilo que é filmado no *cinema verdade* existe, em grande parte, devido à presença, interação, participação, intervenção etc. do grupo realizador, podemos dizer que no *cinema direto* aquilo que é filmado aconteceria no mundo histórico mesmo na ausência do grupo realizador do filme. Isto não significa dizer que o grupo realizador no *cinema direto* não flexione a circunstância de mundo quando se estabelece a *circunstância de tomada*, mas seus valores éticos tendem à imparcialidade e ao recuo¹¹ ou seja, a intervenção explícita do grupo realizador, diferentemente do *cinema verdade*, é reduzida e vista com maus olhos.

Dessa forma, as vozes do *cinema direto* mantêm certa independência das imposições advindas da existência de uma *circunstância de tomada*, pois se reportam mais imediatamente às coisas do mundo histórico, que existiriam mesmo sem a presença do grupo realizador do filme, por mais que com possíveis diferenças, dependendo do grau de extraordinário e de intensidade do ocorrido.¹²

No filme *Primárias* (1960), de Robert Drew, um dos marcos do *cinema direto*, por exemplo, os momentos de tensão pré-eleitoral, eventos, reuniões, discursos etc., é possível de se afirmar, reportam-se muito mais às causas e consequências exteriores ao filme. De certa forma, podemos dizer que o filme não é importante o suficiente para modificar em grandes proporções aquilo que é filmado: as emergências do mundo histórico o superam. O mesmo podemos dizer da histeria das fãs de Paul Anka em *Lonely boy* (1961), de Roman Kroiter e Wolf Koenig; das discussões, indagações, dúvidas e conversas presentes na tensão figurada pelo governador do Alabama, George Wallace, o procurador geral do Estados Unidos, Robert Kennedy, e os estudantes, Vivian Malone e James Hood, admitidos na Universidade do Alabama no filme *Crisis: behind a presidential commitment* (1963), de Robert Drew; do assédio e exploração da imprensa sobre a mãe, e sua família, que gestou filhos quíntuplos em *Happy mother's day* (1963), de Richard Leacock e Joyce Chopra; da morte de Dorothy e da reação das crianças frente ao fato em *Warrendale* (1967), de Allan

11. Verificar as noções de imparcialidade e recuo em *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* (Ramos, 2008: 36).

12. Verificar a noção de intensidade em *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* (Ramos, 2008: 90-93), e o ensaio "A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa" (Ramos, 2005: 159-226).

King; do assédio e do abuso cotidiano sofrido pelos reclusos em *Titicut follies* (1967), de Frederick Wiseman; da crise de vendas de Paul Brennan em *Salesman* (1968), dos irmãos Maysles.

Fazer esse tipo de consideração, não significa dizer que a câmera passa despercebida no *cinema direto* ou que não catalisa ações. Em *Crisis*, por exemplo, George Wallace, um personagem bastante exibicionista, reporta-se inúmeras vezes diretamente à câmera e ao microfone. Em *Lonely boy* e *Happy mother's day* vemos e ouvimos depoimentos reportados diretamente à câmera e ao microfone. Em *Warrendale*, a presença da equipe é trazida à tona tanto por parte das crianças quanto por partes dos responsáveis pela instituição sobre a qual o filme se dedica. Situações semelhantes também ocorrem em *The Beatles USA* (1964), dos irmãos Maysles, no exibicionismo, por exemplo, dos jovens *beatles* à câmera e microfone. Contudo, essa “intervenção” do *sujeito-da-câmera* é fruto mais direto da própria atitude do filmado, que se liga mais diretamente a uma situação mundana do que a uma situação criada pela equipe realizadora, diferente do *sujeito-da-câmera* do *cinema verdade*, que, antes de esperar a atitude do personagem e uma situação mundana pré-estabelecida, coloca-o numa situação inventada/provocada/instigada para o filme.

Ou seja, as vozes do cinema direto distanciam-se da *voz fabuladora* do *cinema verdade*, que se reportam também, obviamente, ao mundo, mas que são extremamente instigadas e flexionadas pela presença da câmera. Ou, em outras palavras: no *cinema verdade* o filme em si é mais importante e responsável perante o ocorrido do que nestes filmes do *cinema direto*.

Num primeiro momento do *cinema direto*, do qual podemos citar *Primárias*, *Lonely boy*, *Happy mother's day*, *Crisis*, *The Beatles USA* e *Meet Marlon Brando* (1966), dos irmãos Maysles, os filmes buscam filmar, sobretudo, pessoas famosas ou pessoas em casos relevantes para a mídia em eventos e marcos significativos.

Num segundo momento, do qual podemos citar, por exemplo, *Warrendale* (1967), de Allan King, *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, *Don't look back* (1967), de D. A. Pennebaker, e *Salesman* (1968), de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Mitchell Zwerin, existe uma maior valorização de sujeitos e instituições em seus cotidianos – o que ocorre concomitantemente ao aperfeiçoamento do “grupo sincrônico cinematográfico ligeiro”. Nesses filmes existe uma flexibilização maior do grupo realizador em relação àquilo que ocorre diante à câmera. São filmes nos quais as câmeras estão próximas das pessoas, abertas para o cotidiano e o desenrolar mundano diminuído de interferência. Contudo, a influência da câmera no porvir não se aproxima nem em termos éticos e nem estilísticos daquilo que notamos no *cinema verdade*.

E, em maior e menor grau, iremos notar que as vozes reflexivas, existenciais e filosóficas do *cinema verdade* também se fazem presentes no *cinema direto*, mas de outra forma. Se no *cinema verdade* os filmados são instigados a desenvolver a oralidade, em suas fabulações, no *cinema direto* estas vozes surgem mais como a escolha do que filmar e selecionar, de saber montar personagens e momentos e de eger as vozes do mundo. Aquilo que Bob Dylan, em *Don't look back*, fala em suas declarações, conversas e entrevistas, assim como Paul Brennan, em *Salesman*, em suas vendas e conversas com colegas de trabalho, mostra que o *cinema direto*, além de não tratar simplesmente de personalidades e de momentos únicos, é capaz de revelar as angústias, felicidades, dúvidas, formulações etc. dos sujeitos filmados.

Nesse artigo, busco discutir o rico leque de tomadas sonoras da voz no *cinema direto* (muitas vezes subestimadas e simplificadas), tendo como fontes fílmicas algumas produções seminais e representativas dos anos 1960. O interesse sobre esse nicho fílmico aqui surge por duas vias: a dimensão sonora dessa produção foi ainda pouco trabalhada, embora paradigmática, sendo dominante o debate que simplifica e limita o tema em torno de discussões sobre os aparatos sonoro-visuais sincrônicos e portáteis; os paradigmas éticos e estilísticos dessa produção ainda ecoam na produção contemporânea, tornando seu estudo, embora já vasto, ainda necessário.

A voz e a tomada sonora no *cinema direto*

No *cinema direto* temos um rico leque de tomadas sonoras da voz. A discussão é ampla, mas, aqui, foco em apenas quatro aspectos (que não se separam completamente), entendidos sob o manto da presença na tomada: (a) o protagonismo da voz; (b) o controle e o não controle da emissão da voz; (c) a separação da voz e da imagem; (d) a voz no evento *versus* a voz no cotidiano.

(a) *o protagonismo da voz*

Richard Leacock (1961: 22), no primeiro parágrafo do artigo “For an uncontrolled cinema”, infere sobre a importância que a fala tem na gravação das relações humanas:

Em 1908, um cinejornal foi feito mostrando Tolstoi conversando com petionários na varanda de sua casa em Yasnaya Polyana [nome da residência de Tolstoi]. E embora seja uma notável visão, é frustrante não poder ouvir o que ele está dizendo a essas pessoas! E aí está o problema. Como você poderia gravar as relações humanas sem aquele meio de comunicação exclusivamente humano – a fala?

Uma das novidades do *cinema direto*, podemos dizer, viria da possibilidade de gravar, em variadas situações mundanas, aquilo que era dito pelo corpo filmado – ou, ao menos, que se localizava num extracampo bastante homogêneo em termos de espaço e tempo com o filmado. Ou seja, uma novidade que viria da superação da frustração apontada por Leacock.

Essa perspectiva – na qual a voz exerce um papel fundamental na observação das relações humanas – marcaria a produção do *cinema direto*. Um cinema que transborda em voz e que impele, na maior parte do tempo, a música – que sempre teve sua cadeira cativa na tradição documentária – para os espaços vazios da banda sonora, deixados pela voz em seus momentos de silêncio ou inexistência. No documentário clássico,¹³ a voz já exercia, por vias distintas, uma importância notável, mas havia espaço suficiente para música e voz caminharem em paralelo, sobrepondo-se (por mais que fosse comum a fatia musical estar mais baixa, em termos de volume, quando ambas eram levadas concomitantemente ao espectador). A música não desaparece no *cinema direto* – nem em termos de articulação fílmica e nem como matéria indicial –, mas o intuito em produzir uma obra cuja *circunstância de tomada* se assemelhe ao máximo, ao menos em termos visuais e sonoros, à circunstância espaço-temporal de mundo no qual o *sujeito-da-câmera* se faz presente inibe a sobreposição de elementos sonoros advindos de uma exagerada heterogeneidade espacial e temporal (som pós-produzido em estúdio, por exemplo).¹³

Nos filmes do *cinema direto* supracitados, iremos notar essa marca, que pode ser entendida sob o seguinte prisma: observar e captar as relações humanas, não a partir do silêncio, mas a partir do protagonismo da voz (mais adiante falo sobre os casos nos quais os corpos filmados não falam e sobre os casos nos quais o microfone e a câmera não focam nos mesmos objetos ou numa mesma direção).

13. Refiro-me aqui, mais especificamente, a produções britânicas, norte-americanas e canadenses dos anos 1930 e 1940.

Esse protagonismo pode ser notado na atração que a voz exerce sobre a câmera, que obviamente varia de filme para filme, senão de tomada para tomada. No *Primárias*, por exemplo, são raros os momentos em que o espaço filmado não envolve uma situação que privilegie a voz, seja nos discursos, nas conversas pelo telefone, nos inúmeros “thank you” de John Kennedy em meio a volumosos grupos de eleitores.

Algo semelhante ocorre também em *Lonely boy*: os espaços e momentos eleitos para serem gravados pelo *sujeito-da-câmera* são aqueles em que a voz é determinante no tipo de relação humana que se estabelece e que, de certa forma, ditará o porvir dos elementos do mundo e da *circunstância de tomada*. E quando, no caso de *Lonely boy*, a voz não é fruto de uma conversa, depoimento ou histeria, aparece na forma de canto, nos momentos em que vemos e ouvimos Paul Anka, o protagonista do filme, cantar.¹⁴

Situação que irá, de forma semelhante, reaparecer em *Don't look back* com Bob Dylan. No *Crisis*, há situações em que a voz exerce ainda mais atração: a câmera busca frequentemente a voz fora de campo – eleita na situação para ser gravada pelo sujeito que capta o som – até conseguir localizar o corpo, rosto ou boca de quem a emite, unindo-os como se fossem um elemento uno.

Contudo, contra exemplos são também notáveis. *Happy mother's day*, ao menos nos primeiros dez minutos de filme e nos últimos dois, escapa um pouco das tomadas cuja voz do filmado exerce uma centralidade determinadora, sobretudo em sua característica semântica. Um dos motivos é que, nessa primeira parte do filme, a *voz invisível*¹⁵ aproveita as tomadas visuais das personagens centrais do filme para apresentá-las segundo os interesses da narrativa. Outro motivo é que há uma curiosidade aparente por parte dos realizadores – próximo de um interesse pelo exótico – de saber como a família dos filhos quíntuplos passa os dias. Esse tipo de interesse não foca exclusivamente na voz, pois envolve uma preocupação em observar a maneira que os membros da família se comportam no espaço e a materialidade que os envolve a partir de um olhar mais distante. Há também a curiosidade de filmar os quíntuplos, que, no mo-

14. Em *Lonely boy* existem tanto trechos com captação sincrônica de som e imagem das *performances* de Paul Anka quanto *performances* cujo o som que escutamos foi gravado em estúdio.

15. Uso a expressão “voz invisível” para os casos em que há a presença de uma voz cujo corpo não se vê (e que, tampouco, se caracteriza como “voz *off[screen]*”) no lugar de expressões como “voz não diegética” (conferir nota de rodapé n. 16), “voz *over*” ou “voz de Deus” por dois principais motivos. O primeiro se liga à possibilidade de tirar da expressão que a determina a conotação de não lugar: não se vê o corpo que a emite, mas seu espaço de emissão, por mais que invisível, existe e pode ser analisado segundo sua materialidade e sob a ideia de uma circunstância de tomada sonora, ou, ao menos, como um som que advém de um presente diferente daquele da tomada visual, cujo ambiente proporciona, por exemplo, outro tipo de intensidade à imagem e ao som. O segundo motivo foi tirar a conotação de superioridade e de capacidade coerciva em relação aos outros elementos fílmicos e de articulação fílmica, em especial os visuais, carregada pelas expressões “*over*” e “Deus”.

mento da filmagem, possuem aproximadamente duas semanas, e aí o interesse da tomada, pode-se dizer, é mais próximo de uma comprovação visual de que os bebês existem do que de entendê-los segundo a voz daqueles que os circundam no hospital. Algumas situações semelhantes a essa também ocorrerão em *Warrendale*, quando a contenção física, os gritos e os choros das crianças são mais importantes que a voz em seu âmbito semântico. Contudo, podemos dizer que a voz nesses filmes, assim como nos documentários supracitados, ainda exerce semelhante atração no restante do filme. Como acontece no *The Beatles USA*, que contém, também, diversos momentos em que a voz não é a protagonista: planos em que o interesse se localiza na feição, na atitude e no movimento daquele que é filmado, mais do que na sua fala.

De qualquer forma, em termos amplos, as tomadas de máquinas, de trabalhadores em exercício, da natureza, de prédios, de aglomerações à distância e as *master shots* das sinfonias metropolitanas e do documentário clássico vão cedendo espaço às tomadas em que o *sujeito-da-câmera* está mais próximo dos corpos, buscando filmar os seres humanos nos momentos em que estabelecem relações com o mundo e entre si a partir da fala (ou do silêncio).

O documentário, a partir da Segunda Guerra, já dá indícios de uma nova preocupação de tomada. A *voz visível*¹⁶ começa a ganhar destaque e com ela as tomadas em que as relações humanas são mediadas pela fala. Os seres humanos antes da chegada do documentário moderno eram encarados, muitas vezes, pelo seu papel e lugar social ou como representantes de determinados grupos, de uma forma menos individualizada; a mudança de foco do ser social para o ser detentor de especificidades (por mais que cumprindo, por vezes, um papel simbólico) ocorre progressivamente ao longo das décadas de 1930,

16. Poderia me referir a essa voz como “voz diegética”, porém, tenho evitado o uso das expressões “diegético” e “não diegético” quando penso o som no cinema documentário, sobretudo quando me refiro à música. Elas nos têm impelido a um julgamento da validade ética, da veracidade e da autenticidade do trabalho sonoro criativo do som no documentário a partir da ligação embrionária do som à diegese ou à não diegese, que tem nos colocado num labirinto sem saída (isso não quer dizer que as expressões música diegética e música não diegética – e semelhantes – não sejam interessantes; elas desempenham, desde a década de 1970, papel fundamental no desenvolvimento dos estudos do som fílmico). O problema reside no limite conceitual que está circunscrito na noção da relatividade do tipo de presença do som ante um mundo determinado pela espacialidade visual ou no pensar do som a partir daquilo que é visto no campo ou a partir do que se imagina existir no extracampo. No domínio documental, essa maneira de pensar o som, e especialmente a música, nos impulsiona para um debate infrutífero e indesejado, que nos faz entrar numa falsa polêmica, na qual o som, ou faz parte do mundo das imagens e é autêntico, ou não faz e é falsificado em sua maneira de se fazer presente, deturpando o real, trazendo informações e interpretações sobre a realidade da imagem, desfigurando o campo e a tradição documentária. Um debate que só faria sentido se considerássemos o documentário como grau zero da arte. Assim, refiro-me como “voz visível” às vozes que estão ancoradas na imagem, na presença de um referente visual que se localiza, entende-se ou supõe-se como fonte sonora. A voz visível não está necessariamente sincronizada com os corpos e nem necessariamente vemos a boca do corpo que a emite, mas os corpos são associados, de alguma forma, com a voz que escutamos ou são imaginados como sua fonte sonora, mesmo que o espaço-tempo de tomada do corpo não seja o mesmo da tomada da voz.

1940, 1950 e 1960 na tradição documentária. E um dos caminhos eleitos para evidenciar as especificidades dos seres presentes nos filmes é a fala.

É no caminho dessa individualização que também podemos notar as diferenças entre a *voz invisível* do documentário clássico e aquela que, embora em menor quantidade, notamos no documentário moderno. Raros foram os casos no documentário clássico em que aquele que era filmado tinha seu nome revelado pelo narrador. Nos filmes que aqui são foco, por exemplo, um dos papéis mais evidentes da *voz invisível* é revelar a identidade das personagens principais, onde e quando estão e a trama ou situação na qual estão envolvidas. Nesse sentido, não é nada conflituoso pensar a existência da *voz invisível* no *cinema direto*, que, por sinal, é significativamente notável na primeira metade da década de 1960. Da mesma forma que não é conflituoso pensar a edição e a montagem. Os recursos de articulação fílmica, assim como a maneira do *sujeito-da-câmera* se portar na tomada, parece querer privilegiar a individualidade ou as especificidades das personagens, ou, ao menos, das situações das quais fazem parte.

(b) *o controle e não controle da emissão da voz*

A voz moderna do *cinema direto* vem se conformar, além desses contornos, pelo tipo de tomada ao qual o *sujeito-da-câmera* se condiciona a captar, marcadamente distinto daquele do documentário clássico (mesmo aquele que já tende a valorizar a *voz visível*). E podemos entender a diferença a partir da discussão sobre *encenação* que Fernão Ramos desenvolve.¹⁷ Do lado do documentário clássico a balança pesa para o lado da *encenação construída*, e do lado do cinema direto a balança pesa para o lado da *encenação*. De forma derivada, podemos pensar esses pesos a partir, também, de uma ideia de controle e não controle sobre a emissão da voz na tomada.

17. “A encenação é um procedimento antigo e corriqueiro em tomadas de filmes documentários” (Ramos, 2008: 40). Ramos (2008: 40-48), para efeito de exposição, distingue três principais tipos de encenação: 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 (encenação): “a encenação-atitude não existe, por isso podemos chamá-la de encenação: 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 transcorrer 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 espectral: jogam assim à circunstância da tomada no funil da circunstância da fruição”.

A marca ética do *cinema direto*, para além do “dar a voz ao filmado”, preza pelo não controle da emissão da voz, que vai depender, em última instância, da atitude do próprio filmado em sua circunstância de mundo – flexionada pela presença do *sujeito-da-câmera*. E esse não controle imprime duas situações bastante particulares para a tomada e para a pós-produção. O não controle ocorre tanto do ponto de vista do conteúdo semântico, do volume, das características tímbricas, da histeria, da tranquilidade da voz etc. quanto da irrupção da voz em si, do não controle sobre o momento em que ela emerge no mundo e para o *sujeito-da-câmera*. Obviamente esse não controle pode ser ponderado, e aí notaremos a importância do *sujeito-da-câmera* na tomada: saber o momento e a situação de ligar a câmera e o microfone, sua capacidade de tirar proveito da circunstância, operando, de certa forma, uma edição no próprio filmar. Mas essa edição não é suficiente para transformar o filmado numa narrativa fílmica, a pós-produção é valiosa e a variedade e quantidade de tomadas requer um trabalho árduo na conexão e articulação de todo material no caminho eleito para a narrativa.

Essa ideia de não controle se tornará uma marca de autenticidade do real paradigmática na tradição documentária, ao menos em sua crítica. Podemos dizer que o que está embutido no não controle é o potencial dos extremos, aberto para os acontecimentos de ordem mundana. Localizado num espaço-tempo que está para além do controle do grupo realizador, aquilo que é filmado pode potencialmente variar entre uma situação *qualquer* e uma situação *intensa*. E uma das grandes chaves da tomada sonora direta está na administração desse potencial.

O não controle é contrabalanceado pela capacidade de previsão do *sujeito-da-câmera*. Se repararmos bem, o grosso das imagens e dos sons da produção do *cinema direto*, em algum âmbito, perpassa o previsível – que não é comparável ao controle e previsibilidade que ocorre no documentário clássico, caracterizado pela *encenação-construída*.

Tomemos, por exemplo, um trecho de *Crisis*. No dia programado para a efetivação da matrícula de Vivian Malone, que seria a primeira estudante negra a efetivar a matrícula na Universidade do Alabama, o procurador adjunto de Robert Kennedy, Nicholas Katzenbach, tentará garantir a matrícula da estudante, sob ordem judicial, caso o governador do Alabama, George Wallace, impeça-a. O possível confronto tem seu espaço-tempo quase que precisamente delimitado. O espectador, de antemão, sabe qual será a postura de Katzenbach e, com bastante proximidade, sabe o que irá dizer, já que a estratégia foi evidenciada no filme, anteriormente. A sequência do confronto estrutura-se, então, na previsibilidade do comportamento de Katzenbach, de um lado, e na

imprevisibilidade da atitude/resposta de Wallace (e as possíveis consequências), do outro lado – apesar de existir duas resoluções prováveis, a aceitação ou o impedimento/negação da matrícula por parte do governador. A situação localiza-se na esfera do não controle, no que diz respeito ao comportamento dos filmados, já que respondem primordialmente ao mundo, e não à câmera; ao mesmo tempo em que o *sujeito-da-câmera*, mesmo não tendo controle, sabe, em partes, o que vai acontecer e sabe o que ainda está em aberto; um nó que só se resolverá no próprio desenrolar da situação, um presente cujo *sujeito-da-câmera* compartilha.¹⁸

Outro exemplo, um pouco mais geral, pode ser tirado do *Happy mother's day*. Andrew Fischer, mãe dos quintúplios, é alvo de observação e intromissão, não apenas da câmera de Leacock e do microfone de Chopra, mas de toda uma imprensa e cidade curiosa. Existe um desconforto e instabilidade nessa relação entre observadores/intrometidos/curiosos e Andrew Fischer, e, desde a primeira tomada em que ela aparece, esse aspecto já pode ser notado: quando cercada por repórteres, após duas breves respostas (“I don’t have many feelings” e “Wonderful”), muda sua fisionomia, silencia-se inesperadamente ante as perguntas dos repórteres (sem sabermos o motivo exatamente) e vai em direção ao carro. Andrew Fischer, como podemos notar em outras tomadas, é uma personagem que no contato com o público, com a imprensa e com o *sujeito-da-câmera* pode fugir do esperado e do protocolo: não sabemos se irá sorrir, entristecer-se, se falará normalmente ou rispidamente, se não falará. Como personagem, ela traz a imprevisibilidade ordinária mundana que tanto interessa ao *cinema direto*, que permite o exercício do não controle e, conseqüentemente, valoriza e valida a perspectiva observativa. E as situações potenciais nas quais esses aspectos entram em jogo envolvem, sobretudo, a voz, seja nas perguntas que a ela dirigem, nas suas respostas inesperadas, no silenciamento de sua voz etc. Essa imprevisibilidade irá se extrapolar em filmes como *Warrendale* e *Titicut folies*, nos quais as personagens principais carregam em si, fruto ou não dos problemas de saúde mental que as acomete, uma instabilidade emocional e comportamental.

É nesse potencial também que os irmãos Maysles parecem investir em *Meet Marlon Brando*, um filme repleto de respostas inesperadas, tal como anuncia a voz *invisível* no começo do filme: “[...] os repórteres fazem-lhe várias perguntas previsíveis, mas ele [Marlon Brando] lhes dá poucas repostas previsíveis”.¹⁹

18. Esse exemplo é emblemático e figura dentro daquilo que Stephen Mamber (1972: 79-108) chama de *crisis structure*.

19. “[...] the reporters ask many predictable questions but he [Marlon Brando] gives few predictable answers.”

O jogo que lida com essas esferas – a do não controle e da (im)previsibilidade – caracteriza a tomada sonora do *cinema direto* em sua dimensão observativa como um todo. *Lonely boy*, por exemplo, lida com *circunstâncias de tomada* potencialmente mais previsíveis que *Crisis*, mas que, da mesma forma, não estão sob o controle decisivo da equipe realizadora, obedecem a uma ordem de outra grandeza – tal como as primárias não deixariam de ocorrer caso o filme *Primárias* não existisse. De certa forma, é afirmar que a previsibilidade existe virtualmente, já que o não controle pressupõe o imprevisível, e, ao mesmo tempo, afirmar que a capacidade de prever – ou o interesse ou não em prever ou de se colocar numa situação (im)previsível – determina parte dos traços estilísticos do grupo realizador. É desse meandro que a riqueza da voz do *cinema direto* e da tomada sonora direta, em seu viés mais observativo, parece surgir para o espectador, um tipo de voz que até então não figurava nas produções documentárias, que compartilha com o *sujeito-da-câmera* e com a *circunstância de tomada* seu potencial de (im)previsibilidade tipicamente mundano. É como a negociação de uma união: o mundo e suas vozes entram com sua imprevisibilidade e o *sujeito-da-câmera* entra com sua capacidade de prever, num esquema de regulação cujo não controle é o voto de honra que deve repercutir no espectador. As diferentes tomadas do *cinema direto* irão girar, em grande parte, em torno dessas três moedas (imprevisibilidade, previsibilidade, não controle), como se, em cada tomada, a negociação privilegiasse ou tendesse a alguns aspectos de cada uma delas no momento da conformação da circunstância de mundo em *circunstância de tomada*, num contrato que a pós-produção também deve fazer valer.

(c) *a separação da voz e da imagem*

E, ao falar de pós-produção, temos que nos ater a um ponto muitas vezes negligenciado quando o assunto é *cinema direto*: as vozes e as imagens, ou melhor, o microfone e a câmera nem sempre coincidem na direcionalidade e no foco. E essa não coincidência pode ser fruto tanto do processo de articulação e edição das imagens e dos sons quanto da “edição” operada pelo *sujeito-da-câmera* (geralmente uma pessoa responsável pelo microfone e outra pela câmera) na própria *circunstância de tomada*.

Sobre esse aspecto, cabe pontuar que, apesar de existir a ideia, principalmente por parte dos norte-americanos, de que “qualquer tipo de ensaio [encenação] ou pós-sincronização era imoral” (Shivas, 1963: 13 apud Winston, 1993: 45-46), sobretudo na primeira fase de desenvolvimento do *cinema direto*, a pós-produção e suas ferramentas não foram abolidas, uma vez que não é um cinema de “plano sequência infinito” e tampouco um cinema “panóptico”. Sob a perspectiva ética, o ensaio (encenação) e a pós-sincronização eram evi-

tadas, sobretudo, quando a circunstância de mundo tendia a ser flexionada em grau elevado pela equipe realizadora na conformação do filme para o espectador, fosse no presente da tomada ou na pós-produção; contudo, na prática, a edição, a montagem e a pós-sincronização faziam-se presentes e eram necessárias, em maior ou menor grau, como em qualquer outro tipo de filme, na concepção da narrativa. Cabe frisar que isso não é uma acusação – nem uma questão, como bem nota Fernão Ramos (2008: 293-294), “que tem no fundo a obsessão da ideologia dominante contemporânea em fazer girar a desconstrução do trabalho discursivo para promover um ponto cego na ética do direto”²⁰ –, mas sim evidências deixadas pelas marcas inerentes às demandas éticas e estilísticas da produção desse *cinema direto*.

Retornando ao assunto, a não coincidência entre imagem e voz (excluindo-se da discussão a *voz invisível*) aparecerá, podemos dizer, entre dois extremos (às vezes mais próximo de um, às vezes mais próximo de outro): a voz e a imagem são homogêneas entre si, tanto na questão do espaço quanto do tempo, mas aquilo que vemos não é o foco de emissão do que escutamos, elas estão ligadas pela intersecção do campo e extracampo da câmera e do microfone; a voz e a imagem não são sincronizadas, são heterogêneas entre si no que diz respeito ao espaço e/ou tempo de tomada.

Um dos pontos interessantes dos planos nos quais a não coincidência aparece é que a voz, em seu momento de emissão e na construção fílmica, rebate e reflete o/no mundo e os/nos seus elementos, podendo trazer à tona no plano uma dimensão contemplativa, emotiva, afetiva etc. – principalmente no caso em que as vozes e as imagens ainda mantêm uma certa homogeneidade entre si. No caso de manterem uma proximidade maior com a heterogeneidade, essa não coincidência pode revelar também uma interpretação mais explícita da equipe realizadora, fundada na sobreposição das imagens e vozes, sobre o transcorrer do mundo ou, simplesmente, a utilização de uma imagem cujo som captado em sincronia (ou o contrário) não é de interesse, mas mesmo assim é aproveitada.

Obviamente, os motivos, interesses e mesmo a identificação desses planos e suas diferenças (que com toda certeza vão muito além do aqui exposto) não são evidentes e nem de fácil aferição. Contudo, acredito ser relevante notar sua frequente presença, que se conforma com a névoa do direto sincronizado portátil.

Meet Marlon Brando, por exemplo, é rico em planos cujos focos sonoro e visual não recaem sobre o mesmo elemento. São inúmeros os planos em

20. Ramos faz esse comentário ao se referir à entrevista de Albert Maysles feita por João Moreira Salles, na qual Salles conversa com Maysles sobre os recursos de *reaction shot* e *cutaway* utilizados na montagem de sua produção.

que, no âmbito sonoro, o foco está na pergunta dos jornalistas, mas, no âmbito visual, o foco está no rosto de Marlon Brando. Essa construção, operada na própria tomada, não busca a junção da voz ao corpo que fala; a relação entre imagem e som, nesse tipo de construção, busca o efeito da voz no mundo. No caso específico, revela a dimensão contemplativa, emotiva, afetiva etc. de Marlon Brando em silêncio frente ao que é falado, que em muitos momentos do filme pode ser entendida como dimensão irônica e sarcástica (que entra em acordo também com as respostas que dá aos jornalistas), revelada, por exemplo, por um sorriso, por um olhar, por um franzir de rosto. Em *Warrendale*, a feição das crianças frente às vozes que a circundam é, também, bastante privilegiada nas tomadas.

Na pós-produção do cinema ficcional esse tipo de recurso é recorrente e pode ser chamado de forma geral de *reaction shot*, que, resumidamente, é a construção (que não envolve necessariamente a voz), na montagem, de um plano que revela a reação de certos elementos ante a ação de outros elementos. Em *Meet Marlon Brando*, essa “montagem” é operada no próprio presente da tomada, circunscrita na presença do acontecer único, tal como em *Warrendale*. É essa a carga diferencial que o *cinema direto* irá manifestar nesse tipo de situação/construção, numa escolha em que o *sujeito-da-câmera* não pode voltar atrás, que anda de mãos dadas com o tempo mundano, que não retrocede. O mesmo recurso irá também ser construído no trabalho de pós-produção no *cinema direto*, como podemos notar, por exemplo, ao longo das sequências dos discursos de John Kennedy (e de sua esposa Jacqueline Kennedy) e de Hubert Humphrey em *Primárias*. E a construção, nesse caso, será semelhante àquela presente no domínio ficcional – apesar de ser relativamente homogênea, por estar circunscrita num mesmo lapso espaço-temporal, é mais heterogênea do que aquela que ocorre em *Meet Marlon Brando*, devido à intervenção direta da pós-produção, que une vozes e imagens que não ocorrem no mundo no mesmo exato momento, apenas num mesmo lapso.

Em *Primárias*, também teremos diversos outros planos em que o foco sonoro e visual não coincidem. Mas, diferentemente daquilo que sobressai em *Meet Marlon Brando*, teremos, em alguns planos, uma dimensão que não é a da reação, ou seja, uma situação na qual a voz do foco sonoro não rebate e nem reflete diretamente o/no mundo e os/nos seus elementos. O que irá sobressair é a coexistência espaço-temporal dos elementos em uma certa independência, quando mantida a homogeneidade entre som e imagem na *circunstância de tomada* (ou mesmo a coexistência espaço-temporal no suporte fílmico, construída na pós-produção, quando mantida a heterogeneidade entre som e imagem). Não estamos falando de independência absoluta, já que, de uma forma

ou de outra, as ações e a simples presença (e o porquê da presença simultânea) no mesmo espaço-tempo afeta os elementos entre si e a percepção do espectador.

O interessante desse recurso é que iremos ter dois focos paralelos na narrativa, unidos pela coexistência, mas distantes do *reaction shot*. Distantes porque em vez de se construir uma relação de catarse direta entre os elementos para o espectador, deixa-se resvalar nele uma maior carga de liberdade, mais próxima da liberdade observativa mundana, ou seja, caberá ao espectador focar ou não sua percepção num elemento específico, interpretar/identificar/inventar ou não a relação dos elementos.

Nos últimos quinze minutos de *Primárias* – especialmente nos momentos em que Kennedy e sua equipe (e conhecidos próximos) se atualizam sobre o andamento das eleições primárias, em meio a planos que se aproximam da ideia de *reaction shot* –, teremos alguns planos em que a independência entre os elementos visuais e as vozes, do ponto de vista de foco narrativo, é trazida à tona. Podemos notar tal característica quando, por exemplo, o foco, no âmbito sonoro, está na voz de John Kennedy (e de outros homens) e, no âmbito visual, está em Jacqueline Kennedy (e em outras mulheres), que agem e conversam sob uma demanda de ação não coincidente e que, tampouco, se interferem e causam reações imediatas diretas entre si.

Em outro trecho, a sequência – que é fruto de trabalho de pós-produção, que dura mais de um minuto e que também se faz presente nos últimos quinze minutos de *Primárias* – na qual temos planos que enquadram pernas e sapatos enquanto, no âmbito sonoro, escutamos vozes que falam sobre as primárias, é também um exemplo explícito desse tipo de construção. O que aí está em jogo é a autonomia que a voz e a imagem ganham no seu existir. Autonomia que, dentro da estilística e ética do direto, transforma-se em uma certa liberdade espectral, carregada das marcas da existência mundana.

Essas estratégias coexistem com aquela voz, já bastante debatida, que está presa ao corpo que a emite, fruto direto das possibilidades criadas pelos aparatos da captação sincronizada e portátil. E são todas elas (tanto a voz cujo dono é visto simultaneamente ou se faz presente no extracampo homogêneo quanto as vozes que estão separadas de seu corpo) que, apesar de suas diferentes maneiras de se fazerem presentes para o espectador, trarão a carga do transcorrer mundano, que marca a produção do *cinema direto*.

(d) *a voz no evento versus a voz no cotidiano*

Para além dessas diferentes formas da voz se fazer presente, existe uma última característica que gostaria de discutir. Como mencionado anteriormente, podemos traçar, ao menos na década de 1960, dois grupos de filmes do *ci-*

nema direto. Um mais localizado na primeira metade da década e outro na segunda metade. As estratégias existentes no primeiro grupo não são abolidas pelo segundo, e tampouco existe um racha estilístico e ético que os separem definitivamente. Mas a roupagem, determinada por outras preocupações do que e como filmar, fará surgir outras características. *Warrendale*, *Titicut folies* e *Salesman* fornecem-nos, nesse sentido, um rico leque de exemplos. Isso não significa dizer que exista uma barreira estanque entre esses dois grupos. A separação é, mais que tudo, uma estratégia para pensá-los. Nos próximos parágrafos, busco ressaltar mais as diferenças do que as semelhanças, dado que meu intuito é tentar identificar as variadas estratégias que o *cinema direto* põe em jogo.

Primárias lida com o evento específico das eleições primárias presidenciais realizadas em Wisconsin, da campanha ao resultado; *Happy mother's day* lida com o evento em torno do nascimento dos quíntuplos; *Crisis* lida com o evento da matrícula dos primeiros estudantes negros da Universidade do Alabama; *The Beatles USA* lida com a primeira vez em que os *Beatles* vão para os Estados Unidos; *Meet Marlon Brando* lida com a entrevista programada de Marlon Brando, que, a princípio, tinha o intuito de promover seu novo filme.

Warrendale lida com o cotidiano de um centro de tratamento de saúde mental para crianças; *Titicut folies* lida com o cotidiano de uma instituição de tratamento de criminosos com problemas de saúde mental; *Salesman* lida com o cotidiano de um grupo (em especial, um personagem) de vendedores de bíblia.

Aí podemos notar duas diferentes diretrizes que estão nos pressupostos dos filmes. Em termos simples, podemos dizer que um grupo busca o evento, único por natureza, e o outro busca o cotidiano, ordinário por natureza. Existem intersecções entre os grupos, dado que um evento de caráter determinante para o transcorrer do mundo e do filme pode emergir do cotidiano ao longo do processo de filmagem. Um exemplo nítido é a morte de Dorothy no *Warrendale*, que, a partir do momento em que ocorre, determina muito daquilo que veremos e ouviremos até o final do filme. Em contrapartida, a presença da equipe realizadora no dia a dia dos Kennedys, no desenrolar dos eventos catárticos em *Primárias* e *Crisis*, pode fazer revelar traços do ordinário de suas vidas.

Contudo, em *Warrendale*, *Titicut folies* e *Salesman* veremos uma dimensão mais banal, comum ou íntima, ligada a questões que partem mais dos indivíduos em suas situações, seja no seu trabalho, nos lugares em que dorme e come ou nos espaços de lazer. No primeiro grupo, a ordem de grandeza daquilo que é filmado supera o indivíduo, lida com questões e resoluções políticas ou com

temas de interesse midiático que afloram da voz dos próprios filmados no momento da tomada.

Titicut folies, um filme do segundo grupo, tem uma importância no debate de política pública, mas mais por uma intenção fílmica do que devido à própria voz do filmado. Em outras palavras: as questões que superam o indivíduo em grandeza vêm mais de uma articulação fílmica e de seu contexto de produção e exibição do que da própria materialidade que aflora no presente da tomada – é como dizer que a voz é ordinária e a causa fílmica é política.

Essa discussão encontra-se num terreno de difícil aferição, mas o que quero ressaltar é que existem variações no tipo de fala dos filmados que surgem devido ao desenrolar de um evento de natureza única ou ao cotidiano de natureza ordinária ao qual a equipe realizadora propõe-se a dedicar, que irá determinar situações distintas de circunstância de mundo e tomada e que, por consequência, determinarão assuntos, temas, entoações etc. distintas, variando conforme o tipo de imersão que o grupo realizador faz no mundo.

A voz de conteúdos e tons mais banais, comuns e íntimos – ou aquelas que são diminuídas em seu limite de ação, mais centradas no “eu” ou em grupos delimitados e na relação do “eu” ou de um grupo delimitado com o mundo cotidiano – entra, no passar dos anos 1960 e 1970, cada vez mais em cena, seja no filme-diário, no documentário autobiográfico ou, de forma mais geral, nos documentários em primeira pessoa.

Breves considerações

O som direto, pensado, sobretudo, na circunstância da tomada sonora, ainda foi pouco debatido dentro dos estudos do som fílmico. O referido *cinema direto* exhibe um rico e variado leque ainda a ser desbravado por futuras pesquisas. Embora sejam comuns as generalizações e simplificações em torno do som nesse cinema (lhe são lançadas comumente, por exemplo, afirmações que o caracterizam como ingênuo e não-artístico, por trabalhar num recorte mais objetivo), cabe frisar que ele comportou muitas nuances, seja encarando-o no âmbito das efervescentes transformações epistemológicas e éticas dos anos 1960 que o acompanhou e o engendrou, seja pelo legado que as práticas de tomada sonora direta da voz em locação presente nesse cinema deixou para toda tradição documentária em suas transformações. Acredito que um esforço de pesquisa sob esse espectro engrandeceria não só o entendimento histórico da presença do som no cinema documentário, mas também o entendimento das práticas sonoras do presente.

Referências bibliográficas

- Deleuze, G. (1990). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (2004). *A imagem-movimento*. Lisboa: Assirio & Alvim.
- France, C. (1998). *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Leacock, R. (1961). For an uncontrolled cinema. *Film Culture*, 22(23): 23-25.
- Mamber, S. (1972). Cinéma-Vérité in America, Part I. *Screen*, 13(2): 79-108.
- Nichols, B. (2008). *Introdução ao documentário*. 3rd Ed. Campinas: Papyrus.
- Parente, A. (2000). *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus.
- Ramos, F. (2005). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In F. Ramos (org.), *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, vol. 2 (pp. 159-226). São Paulo: Senac.
- Ramos, F. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac.
- Ramos, F. (2012). *A imagem-câmera*. Campinas: Papyrus.
- Ruspoli, M. (1963). *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement: le groupe synchrone cinématographique léger*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.
- Teixeira, F. (2008). Documentário moderno. In F. Mascarello (org.), *História do cinema mundial* (pp. 253-287), 3ª Ed. Campinas: Papyrus.
- Winston, B. (1993). The documentary film as scientific inscription. In M. Renov, *Theorizing the documentary* (pp. 37-57). New York: Routledge.

Filmografia

- A pirâmide humana* (1959), de Jean Rouch.
- Crises: behind a presidential commitment* (1963), de Robert Drew.
- Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouch.
- Don't look back* (1967), de D. A. Pennebaker.
- Eu, um negro* (1958), de Jean Rouch.
- Gimme shelter* (1970), de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte M. Zwerin.
- Happy mother's day* (1963), de Richard Leacock e Joyce Chopra.
- Le règne du jour* (1967), de Pierre Perrault.

Les voitures d'eau (1968) de Pierre Perrault.

Lonely boy (1961), de Roman Kroiter e Wolf Koenig.

March to Aldermaston (1959), de Karel Reisz e Lindsay Anderson.

Meet Marlon Brando (1966), de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte M. Zwerin.

Pour la suite du monde (1962), de Pierre Perrault.

Primárias (1960), de Robert Drew.

Salesman (1968), de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte M. Zwerin.

The Back-breaking Leaf (1959), de Macartney-Felgate.

The Beatles USA (1964), de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte M. Zwerin.

The days before Christmas (1958), de Stanley Jackson, Wolf Koenig, Macartney-Felgate.

Titicut Follies (1967), de Frederick Wiseman.

Warrendale (1967), de Allan King.

We are the Lambeth boys (1959), de Karel Reisz.

Jogo de cena: um outro olhar sobre a entrevista no documentário

Carlos Pernisa Júnior & Helena Oliveira Teixeira de Carvalho*

Resumo: O artigo pretende fazer uma análise das entrevistas presentes no filme *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho. O documentário traz depoimentos de mulheres anônimas e de atrizes profissionais, porém, em alguns deles, com as mesmas histórias, o que levanta a questão sobre o *status* de real da entrevista e os limites entre ficção e realidade.

Palavras-chave: documentário; Eduardo Coutinho; entrevista; performance.

Resumen: El artículo pretende hacer un análisis de las entrevistas presentes en la película *Jogo de cena* (*Juego de escena*, 2007), de Eduardo Coutinho. El documental trae testimonios de mujeres anónimas y de actrices profesionales, pero con las mismas historias en algunos casos, lo que plantea la cuestión sobre el *status* de real de la entrevista y los límites entre ficción y realidad.

Palabras clave: documental; Eduardo Coutinho; entrevista; *performance*.

Abstract: The article aims to analyse the interviews in the film *Scene Game* (2007), by Eduardo Coutinho. The documentary gathers testimonials from anonymous women and professional actresses, but in some of them, regarding the same stories, which raises the question about the real status of the interview and the boundaries between fiction and reality.

Keywords: documentary; Eduardo Coutinho; interview; performance.

Résumé : Cet article propose une analyse des entretiens réalisés dans le film *Game* (2007), d'Eduardo Coutinho. Le documentaire comprend des témoignages de femmes anonymes et d'actrices professionnelles, mais certains d'entre-eux relatent des histoires similaires, ce qui pose la question du statut réel de l'entretien et des frontières entre la fiction et la réalité.

Mots-clés : documentaire ; Eduardo Coutinho ; entretien ; performance.

* Carlos Pernisa Júnior. Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 36036-900, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil. E-mail: carlospernisajr@gmail.com

Helena Oliveira Teixeira de Carvalho. Mestranda. Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 36036-900, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil. E-mail: helena.otc@gmail.com

Submissão do artigo: 26 de abril de 2017. Notificação de aceitação: 10 de julho de 2017.

Introdução

Sempre que pensamos em documentário, temos dificuldades de encontrar uma definição exata sobre o gênero, pois seu significado não pode ser reduzido a um verbete de dicionário como “temperatura” ou “sal de cozinha” (Nichols, 2007). Muitos buscam defini-lo a partir do conceito de realidade, fazendo associação com a ideia de cinema do real. Mas essa associação de documentário com o registro do real é questionável, pois quando a câmera é ligada e posicionada, não conseguimos reproduzir tudo o que está acontecendo naquele momento da filmagem. Então, é escolhida uma parte daquela realidade para ser mostrada, é determinada certa angulação, de acordo com o ponto de vista e com a intenção de quem está filmando ou dirigindo. Portanto, o documentário não pode ser considerado uma reprodução, mas sim uma representação do real.

O cinema documental também é caracterizado por diferenciar-se do cinema de ficção, uma vez que aborda o mundo em que vivemos e não *um* imaginado pelo cineasta (Nichols, 2007) como acontece nos filmes ficcionais. Contudo, ficção e documentário não apresentam diferenças que os separam de maneira absoluta. Ambos usam os mesmos elementos narrativos, como roteiro, atuação, edição, cenário, entre outros. O que difere os dois gêneros é, principalmente, a intenção do autor, pois um cineasta de ficção tem como objetivo entreter o público, sem ter, necessariamente, compromisso com a realidade, ao passo que o documentarista faz asserções sobre o mundo real, trazendo questões do nosso cotidiano que precisam ser abordadas e discutidas.

O documentário apresenta diferentes formas de colocar suas proposições, variando-as historicamente. Até a década de 1950, no chamado *documentário clássico*¹ havia uma predominância da voz over ou “voz de Deus”, que é uma voz que faz uma locução narrando os fatos de acordo com o que é exibido nas imagens. A partir da década de 1960, com o surgimento do cinema direto/verdade em que a história é contada através de diálogos, o documentário passou a apresentar uma nova maneira de colocar suas asserções, através de entrevistas e depoimentos, o que, ao longo do tempo, passou a ser um dos elementos centrais da narrativa documental. É nesse contexto também que a entrevista passou a ser trabalhada como um artifício de real nas narrativas audiovisuais, principalmente no cinema documentário e no jornalismo: “(...) é raro o produto audiovisual que não lance mão da entrevista como elemento

1. Também denominado cinema etnográfico, ganhou notoriedade na Escola Inglesa, especialmente com John Grierson, podendo ser conceituado como cinema de propaganda, financiado pela indústria e pelo governo, cuja função inicial era educativa e social. Suas principais características eram utilização intensa de voz *over* expositiva e encenação (Fernão Pessoa Ramos, 2004).

fundamental para contextualizar e garantir o status de verdade que caracteriza os gêneros telejornalístico e documental” (Musse e Musse, 2010).

Seguindo essa tendência de exploração de depoimentos orais, porém com o foco voltado para as histórias de vida de pessoas comuns, majoritariamente das classes menos favorecidas economicamente, o cineasta e diretor Eduardo Coutinho teve papel de destaque no cenário do documentário contemporâneo nacional. Considera-se que os filmes do diretor têm um diferencial em relação aos demais documentários, o que se dá pela forma como o diretor conduz a entrevista, deixando sempre o entrevistado à vontade e convencendo-o a se abrir com ele; pelo tratamento dado às imagens – câmera fixa no entrevistado, alternando apenas os planos - e pela montagem simples, contendo basicamente apenas os depoimentos, com pouca trilha sonora, voz *over* e imagens externas, elementos que, em algumas obras, chegam a ser inexistentes.

Contudo, o filme *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho, foco do presente trabalho, coloca em questionamento esse *status* de verdade da entrevista e os limites entre ficção e não-ficção. O longa-metragem traz as histórias de vida de 23 mulheres, narradas pelas próprias em entrevistas ao diretor. Entretanto, a narrativa também traz depoimentos de atrizes profissionais contando histórias de vidas, em alguns momentos as mesmas que as mulheres anônimas, o que faz com que o espectador se pergunte quem está interpretando e a quem pertencem aquelas histórias, tendo que desvendar assim o jogo criado pelo cineasta.

O propósito desse artigo é analisar as entrevistas presentes em *Jogo de cena* e a construção narrativa do filme, para entender como esse *status* de real e os limites entre o cinema de ficção e o documental foram trabalhados. Para isso, recorreremos a uma breve análise do documentário brasileiro e da obra de Eduardo Coutinho, assim como um estudo da “performance” no filme em questão, a partir de autores como Jean-Claude Bernardet, Fernão Pessoa Ramos, Ismail Xavier e Cláudio Bezerra.

Documentário à moda brasileira

Os primeiros filmes nacionais com características documentárias surgem em meados dos anos de 1920. Nesse primeiro momento – que vai até a chegada do *Cinema Novo* –, o documentário brasileiro desenvolve-se em torno do Ince (Instituto Nacional do Cinema Educativo), e de um dos principais diretores da época, Humberto Mauro². Nesse período, os filmes documentais

2. Humberto Mauro dirigiu filmes de ficção que fizeram muito sucesso no período do cinema mudo, como *Sangue Mineiro* (1929) e *Ganga Bruta* (1933), mas já na ficção as características do documentarista se manifestavam.

giravam em torno dos registros feitos nas expedições pelas regiões do país e da propaganda, ambos com intuito de mostrar aos estrangeiros as belezas exóticas do Brasil. Também nessa mesma época, o governo de Getúlio Vargas, seguindo tendências europeias, vinculou o cinema a fins culturais de acordo com os interesses do governo, dando-lhe um caráter educativo e panfletário.

Na década de 1960, surge, na Europa, um novo estilo cinematográfico, o chamado cinema verdade/direto. Segundo Fernão Pessoa Ramos (2004: 81), esse novo modelo faz parte da primeira ruptura ideológica com o estilo de filme documentário caracterizado por “utilização intensa de voz *over* expositiva, encenação e um namoro sem má consciência com a propaganda”, até então dominante, o que influenciou na história de todo o cinema.

O cinema verdade/direto teve grande influência na produção brasileira. O seminário de cinema organizado pela Unesco e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, no segundo semestre de 1962, é classificado como o grande marco da nova fase do documentário no Brasil. “O documentarista *Arne Sucksdorff* (que veio ao Brasil portando dois gravadores *Nagra*), foi, segundo Fernão Ramos, o responsável por fazer com que a geração do *Cinema Novo* tivesse contato com o som direto e suas técnicas” (Musse, 2012, p.40). Mesmo que em um primeiro momento ainda houvesse dificuldades técnicas para sincronizar a imagem ao áudio, percebe-se um entusiasmo com a possibilidade de entrevista entre os documentaristas ligados ao Cinema Novo, que começam a produzir seus primeiros filmes a partir da nova captação do som direto.

O Cinema Verdade/Direto revoluciona a forma documentária, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, o aparecimento do gravador *Nagra*. Planos longos e imagem tremida com câmera na mão constituem o núcleo de seu estilo. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos havia, até então, negado ao documentário. Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos. (Ramos, 2004: 82).

A chegada do som direto provoca grandes mudanças no documentário brasileiro, não só no aspecto técnico, mas também na temática abordada. Para Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), as obras produzidas na época “são filmes que abordam criticamente, pela primeira vez na história do documentário brasileiro, problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas nos quais emerge o ‘outro de classe’ – pobres, desvalidos, excluídos e marginalizados”. *Aruanda* (1960), *Garrincha, a voz do povo* (1962), *Maioria Absoluta* (1964) e *Viramundo* (1965) são alguns exemplos dos primeiros documentários nacionais produzidos com a nova técnica e com a temática do povo.

Em um primeiro momento, o documentário nacional não se transforma efetivamente. Podemos observar que a voz do povo se faz presente, através da entrevista, mas ela ainda não é o elemento principal. A narrativa ainda é construída pela voz *over* ou “voz do saber”, e é essa voz que informa o espectador sobre o que é real, sendo a voz do povo utilizada apenas para comprovar o que o locutor está dizendo. Jean-Claude Bernardet (2003) classifica a voz do povo como a “voz da experiência” – experiência real que ilustra o saber científico do narrador. O autor ainda classifica o modelo desses filmes como “sociológico”, uma vez que usa a fala dos entrevistados para exemplificar uma tese já elaborada antes da realização do filme.

Já nos anos 70, mesmo que ainda de forma tímida, o modelo sociológico começa a ser questionado e a voz do outro começa a ter um novo papel nos documentários. Nesse momento, encontram-se “curtas documentais que buscaram ‘promover’ o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso” (Lins; Mesquita, 2008: 23). Nesse momento, o “outro de classe” passa a ter a missão de produção de sentidos com sua própria experiência. Lins e Mesquita destacam que aqui se radicalizou o ímpeto de “dar a voz”. O filme *Tarumã* (1975), de Aloysio Raulino, é um exemplo dessa ruptura com as características que dominavam o documentário até então.

Ainda na década de 70, o programa de televisão *Globo Repórter* (*Rede Globo*) trouxe experiências inovadoras para os documentários. Com produções menos marginais e, até mesmo menos livres do que os filmes independentes, permitiu testar novas formas de abordar a realidade, fugindo da estética padrão da televisão, com apresentador e narrador oficial. Câmera na mão, planos-sequência, ausência de voz *over* e personagens que fugiam das tipificações são alguns elementos que davam singularidade às produções do programa, o que abriu novas possibilidades para o documentário da época.

Mas foi, segundo Bernardet, *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho, o divisor de águas entre o documentário moderno, das décadas de 60 e 70, e o contemporâneo, dos anos 80 e 90. O filme indica e sintetiza novos caminhos para o cinema nacional.

Em vez dos grandes acontecimentos e dos grandes homens da história brasileira, ou de fatos e pessoas exemplares, o filme se ocupa de episódios fragmentários, personagens anônimos, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia. *Cabra marcado* efetua desvios significativos nas formas de se fazer documentário no Brasil, mas não deixa de dialogar com diferentes estéticas documentais e da reportagem televisiva, retomando algumas delas e reinventando outras. (Lins e Mesquita, 2008).

Em *Cabra marcado*, “Coutinho aposta no processo de filmagem como aquele que produz acontecimentos e personagens, aposta no encontro entre

quem filma e quem é filmado como essencial para tornar o documentário possível” (Lins e Mesquita, 2008). Aqui já podemos observar um modelo de abordagem muito comum no documentário nacional nas décadas de 80 e 90: a entrevista como principal artifício de produção de sentido, em detrimento do uso de narração ou voz *over*, que ficou cada vez mais escasso, o que apontou para uma nova estética documentária, que se consolidaria ainda mais nos anos seguintes.

Nas décadas seguintes, os documentários afastam-se ainda mais do modelo educativo e panfletário e seguem a tendência das entrevistas, que virou um dos principais artifícios do gênero. Nesse cenário do documentário contemporâneo nacional, o cineasta e diretor Eduardo Coutinho tem papel de destaque. Além da diversidade dos temas retratados, a abordagem e a montagem dos filmes se diferenciam, constituindo um modelo “Coutiniano” de fazer cinema. Bernardet (2003) destaca o uso da entrevista em seus filmes, o que ele considera um estilo.

O documentário de Eduardo Coutinho

Considerado um dos mais importantes nomes do documentário brasileiro, Eduardo Coutinho nasceu na cidade de São Paulo, em 1933 e faleceu em 2014, assassinado pelo filho, Daniel Coutinho, que sofria de esquizofrenia. Filho de engenheiro e pertencente a uma família tradicional, Coutinho estudou Direito na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, mas não concluiu o curso. Em 1954, começou a trabalhar como redator e revisor da revista *Visão*, onde ficou até 1957. Nessa mesma época, conseguiu ganhar dois mil dólares no programa *O Dobro ou Nada*, da Rede Record, respondendo perguntas sobre Charles Chaplin. Com o dinheiro do programa, viajou para Moscou para participar de um *Festival da Juventude*. Durante essa viagem, instalou-se em Paris a fim de estudar cinema no IDHEC (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*), conseguindo uma bolsa de estudos. Permaneceu na Europa durante três anos, período em que passa também por uma experiência teatral, dirigindo *Pluft, o Fantasmilha*, de Maria Clara Machado. Em 1960, já de volta ao Brasil, fez assistência de direção na peça *O Quarto de Despejo* (1960), de Eddy Lima, e integrou-se ao CPC (Centro Popular de Cultura), trabalhando na montagem de peças.

Coutinho teve uma trajetória singular no cinema nacional. Contemporâneo de muitos integrantes do Cinema Novo, amigo e colaborador de alguns deles, como Leon Hirszman e Eduardo Scorel, iniciou sua carreira cinematográfica na ficção. Ao longo da década de 1960, participou de alguns roteiros – como *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman, e *Dona Flor e seus dois maridos* (1975),

de Bruno Barreto, – e dirigiu alguns filmes: *O Pacto* (1966), que foi um dos três episódios de *ABC do Amor*; o longa metragem *O homem que comprou o mundo* (1968) e *Faustão* (1970), que foi sua última experiência com ficção. Por meio do projeto UNE – Volante, passou a documentar as cidades que conhecia. E é nesse período que conhece Elisabeth Teixeira, viúva do líder de ligas camponesas de Sapé, na Paraíba, João Teixeira, morto em uma manifestação, e personagem principal de seu primeiro documentário, *Cabra marcado para morrer* (1964-1984). “No entanto, na década de 60, o objetivo era realizar uma ficção, utilizando os próprios camponeses. Porém, os militares proibiram a filmagem, e logo depois, o cineasta continuou a realizar outros trabalhos” (Morais, 2012: 108).

Em 1975, o cineasta foi convidado a integrar o núcleo de Jornalismo do *Globo Repórter*, onde ficou durante nove anos. Durante esse tempo, Coutinho começou a lidar com situações reais do cotidiano, temas que geralmente envolviam cenas dramáticas. Além disso, nesse período, teve a oportunidade de conhecer melhor o Nordeste, visto que filmou na região grande parte dos documentários do programa. Tal experiência contribuiu para que o diretor retomasse a produção do longa metragem *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), que começou a ser filmado na mesma região em 1964, como falado anteriormente. “A película narra a história de Elisabeth Teixeira, que viveu longe de seus filhos. O documentário é considerado um marco no cinema brasileiro, ele ganhou prêmios internacionais” (Morais, 2012: 108). Depois de *Cabra*, o diretor passou a realizar apenas a produção de documentários em vídeo e roteiros de séries para a TV Manchete.

Ao longo de sua carreira, Eduardo Coutinho começou a usar o termo “dispositivo” para se referir a seus procedimentos de filmagem (Lins, 2004), ou seja, o dispositivo é a forma como determinado universo será abordado no filme e que leva em consideração locação, formato (vídeo ou película), movimentos de câmera e o que vai aparecer na imagem – equipe, ambiente externo, personagem, fotos. Ao analisarmos os filmes de Coutinho, podemos dizer que há procedimentos que se repetem, tornando-se quase que um padrão do cineasta, porém, não se pode afirmar que ele usa um mesmo dispositivo em todos os trabalhos e observamos que, mesmo aqueles que se repetem, são articulados de maneiras diferentes em cada documentário.

Uma das características mais marcantes do dispositivo de Coutinho e que se repete em quase todos os seus trabalhos desde *Cabra marcado para morrer* (1964/1984) é o modo como ele trabalha a imagem. Observamos que as imagens são, na maioria das vezes, paradas em único ângulo, alternando apenas o enquadramento, às vezes em planos mais abertos, outras, mais fechados.

Essa ideia de câmera fixa se faz mais presente desde *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987) e se torna praticamente um padrão na obra do cineasta desde então. Coutinho atribui esse tratamento da imagem a sua concepção de documentário como um encontro, pois, para ele, o essencial é a relação entre entrevistador e entrevistado; portanto, é nisso que precisa se concentrar, não podendo se distrair com outras coisas.

No início da filmagem ainda posso observar um, dois tipos de planos que o câmera está usando, depois, nem olho mais para ele. Preciso estar inteiramente entregue a essa ligação, olhando para a pessoa, tentando sentir o que ela está sentindo e tentando passar para ela o que eu estou sentindo, se estou gostando, se não estou gostando. Além do mais, por que mudar a câmera de uma posição para outra? Eu nunca sei realmente o que vai acontecer nesse encontro. Prefiro então que em todos os filmes a câmera fique imóvel; a única mudança se dá em relação ao tamanho da imagem, variando o enquadramento de um close a um primeiro plano ou outro mais aberto. O que depende geralmente da intuição e sensibilidade do fotógrafo porque, como já disse, eu não posso acompanhar. Para mim não adianta uma câmera genial que não escuta. Ele precisa ser tão delicado com o outro como eu sou. Se toda a equipe não estiver entregue, não dá certo. (Figueiroa *et al.*, 2003).

Essa prioridade da relação entre a equipe e o personagem também reflete-se em outros aspectos da filmagem, como a iluminação, que deve ser simples e rápida, pois, segundo o diretor, se demorar muito deixa o personagem cansado e impaciente. Outro aspecto é a escolha do local onde o entrevistado irá ficar, que deve ser confortável para ele ficar o tempo que for preciso, independente se é bonito ou não. Portanto, a estética é uma coisa secundária, com que ele não se preocupa muito, como podemos ver em seus filmes, que possuem cenários simples e pouca iluminação artificial. Em alguns, ele radicaliza essa ideia, como em *Jogo de cena* (2007) e *As Canções* (2011), onde vemos um único cenário, onde há apenas uma cadeira para o entrevistado e um fundo neutro.

Outra característica marcante do dispositivo de Coutinho é a montagem do filme. Já em *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), o diretor mostrou seu interesse pelo relato das pessoas, desde então seu foco se tornou o “outro”, a história que o “outro” tem para contar. Com isso, observamos que a montagem de seus documentários é sempre direcionada para que o relato dos personagens seja o ponto central. Podemos afirmar que, a partir de *Santo Forte* (1999), essa ideia se tornou mais relevante, uma vez que esse é um filme construído apenas com a fala dos personagens. Entretanto, por ser um filme todo falado, foi considerado por diversos críticos como algo pobre de imagens, do ponto de vista estético. Em *Santo Forte*, as únicas imagens que não são dos personagens, são as da equipe, as de santos e da visita do Papa ao Rio de Janeiro, em 1997.

De acordo com Consuelo Lins (2004), esse dispositivo de se montar um documentário apenas com imagens de pessoas falando, que já havia sendo construído anteriormente, se consagrou com o lançamento de *Santo Forte*. Desde então, o que vemos na maior parte de sua obra são filmes montados unicamente com depoimentos. Essa opção de montagem se dá pelo pensamento de que “a palavra é geralmente mais visceral. E a imagem quando entra, não pode ser adjetiva” (Figueiroa *et al.*, 2003), isto é, quando uma imagem aparece, ela não pode ser apenas uma ilustração do que está sendo falado, como uma prova, ela também precisa contar algo. Além disso, Coutinho também considera que, quando se insere outra imagem durante o depoimento, como uma foto, por exemplo, você quebra o presente, interrompe o momento da fala para inserir algo que não fez parte daquele instante.

Ainda em relação à montagem, outra característica marcante na obra de Coutinho é a presença da equipe nas imagens. Já em *Cabra marcado para morrer* (1964/1984) podemos ver imagens da equipe chegando ao local das gravações e abordando os personagens, o que se tornou quase que um padrão do diretor. Essa iniciativa de deixar explícito o ato de filmagem está relacionada com a ideia que o diretor tem do documentário como um encontro entre equipe e personagem. “Estamos filmando um encontro sempre: o encontro entre o mundo do cineasta e da sua equipe, mediado pela câmera, e o mundo que está em frente a essa câmera. É por isso que a maioria dos meus filmes começa com a equipe chegando ao local da filmagem” (Figueiroa *et al.*, 2003).

Também temos que destacar a opção de Coutinho pelo uso da gravação em vídeo, ao invés de película. O cineasta considerava o digital um aliado, pois, como seus filmes eram construídos por meio de entrevistas, era preciso uma continuidade, e a película, cuja fita dura onze minutos, “quebraria” a espontaneidade do entrevistado. Para ele, teria sido impossível fazer a maioria dos seus documentários se tivesse que usar película.

Faz parte disso também uma câmera que seja colocada num lugar em que seja possível conversar com essa pessoa durante trinta minutos, uma hora se for preciso. Por isso uso vídeo e seria totalmente impossível usar filme por uma razão que não é só econômica. O filme de 16 mm tem um chassi de onze minutos de imagem. A pessoa desenvolve uma emoção, pois é mais uma emoção do que um raciocínio, e três minutos depois isso é interrompido, pois é preciso mudar o chassi do filme. É como você querer que uma pessoa retome um coito interrompido, isso jamais vai acontecer. (Coutinho, 2006: 192).

Coutinho considerava crucial a criação do dispositivo a ser usado em um projeto de documentário, pois, segundo o próprio diretor, definir essas características era um dos pontos mais importantes para o sucesso das entrevistas e

do filme como um todo, sendo até mesmo mais importante do que o tema ou a elaboração do roteiro.

Desde *Cabra marcado para morrer* ((1964/1984), observamos que a essência das obras de Eduardo Coutinho é a palavra do outro, mas foi em *Santo Forte* (1999) que essa concepção se consolidou, como vimos anteriormente. Desde então, a montagem de seus filmes se concentrou em apenas entrevistas, com poucas imagens externas. Em alguns filmes, isso fica ainda mais radical, como em *As canções* (2011) e *Jogo de cena* (2007), em que não há nenhuma imagem externa, além das entrevistas. Entretanto, é importante ressaltar que o diretor não fazia filmes “sobre os outros”, mas sim “com os outros” (Lins, 2004), uma vez que “essa ideia, entre outras coisas, pressupunha uma verdade do outro a ser revelada no filme, pronta para ser extraída pelo documentarista” (Lins, 2004, p. 108), o que condiz com um dos principais princípios de seu cinema, que é a transformação do personagem durante o encontro filmado.

Eduardo Coutinho é uma das maiores referências nacionais quando se fala de documentário de entrevista (Salles *apud* Lins, 2004). A forma como o diretor a conduz e o modo como a coloca na montagem deram singularidade aos seus filmes, tornando seu modo de entrevistar um estilo, como destacamos no início deste trabalho. O que diferencia o cineasta é o jeito como ele não só conduz, mas como se porta diante do personagem. “Coutinho não é um interlocutor comum porque não está ali para debater o que ela diz, nem dar sua opinião – e é essa atitude o que diferencia totalmente o que ele faz do que em muitos documentários e em matérias para a televisão” (Lins, 2004: 109).

A vitalidade dos depoimentos nos filmes de Coutinho é resultado de um conjunto de fatores. O cineasta sempre evitou a palavra entrevista e procurava chamar o que fazia de conversa; portanto, buscava deixar a situação mais natural e confortável possível, tirando um pouco do ar cinematográfico do ambiente:

O que acontece muito em documentário é que as pessoas armam o set de filmagem. Isso pode levar meia hora, quarenta minutos. Preocupação com luz, enfim uma “estética” que não tem sentido. O que entorna o caldo do outro, é o que interessa. Assim, a primeira coisa é tratá-la como conversa em qualquer situação ou lugar, e torná-la especial. (Coutinho, 2006: 191).

Outro fator muito importante é a postura do diretor durante a entrevista. Ao analisarmos alguns filmes, percebemos que o cineasta quase não interrompe o depoimento, deixando o entrevistado falar livremente e o escutando com atenção – dá tempo para que o personagem formule suas ideias, faz poucas perguntas e respeita os silêncios e pausas. Além disso, Coutinho não faz julgamentos ou contestações em nenhum momento da entrevista, uma vez não busca a verdade sobre algum acontecimento. Ele não quer provar ou comprovar nada,

seu objetivo é apenas ouvir o que o outro tem para dizer, a história daquela pessoa e sua visão do passado. A única coisa que importa são os relatos dos entrevistados, não há julgamentos de valor, se está certo ou errado.

Para o diretor, o entrevistador tem que estar vazio no momento da entrevista, isto é, tem que deixar suas ideologias e conceitos de lado e apenas ouvir o que o outro diz, sem julgar. Além disso, passar a sensação de que você não espera nada dele, nenhuma resposta específica. O que é de extrema importância para o bom funcionamento desse encontro, pois, assim, você evita objetivar o outro, o que significa, para ele, a morte simbólica do outro, pois o que as pessoas querem é ser reconhecidas e terem uma singularidade no mundo. “Quando a pessoa diz uma coisa e você, enquanto escritor, cineasta, diz, por exemplo: ‘Isso é interessante, pois é típico da classe média’, pronto, matou o outro” (Coutinho, 2006:194).

Também consideramos importante destacar o papel da personagem. Em um documentário, podemos abordar esse estudo sob diferentes pontos de vista – como sua escolha, seu papel na construção do filme como um todo e as características de sua narrativa. Para Eduardo Coutinho, o principal critério para ser selecionado era saber narrar bem. O que importava era a forma como a pessoa contava sua história – emoção, vocabulário, entonação – o que julgava mais importante do que o próprio conteúdo. “Um cara pode ter uma história banal, mas ser um grande narrador e, por isso, se tornar um grande personagem. Um cara pode ter uma vida extraordinária, e isso já faz dele um personagem, mas precisa saber narrar bem a sua história, senão sai do filme” (Figueiroa *et al.*, 2003).

Unindo essa condição de ter uma boa narrativa com o pensamento de que o documentário é um encontro mediado pela câmera, Coutinho também considerava essencial a interação do personagem com ele e com a equipe durante a filmagem, pois acreditava que “na interação que se dá no processo de filmagem é que nasce um grande personagem” (Figueiroa *et al.*, 2003).

No centro do seu método, está a fala de alguém sobre sua própria experiência, alguém escolhido porque se espera que não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos à sua condição social. O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narra, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa. Tudo o que da personagem se revela, vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico. (Xavier, 2004: 181).

Eduardo Coutinho acreditava que a relação entre documentarista e entrevistado é construída a partir das diferenças entre eles, “do encontro entre dois mundos socialmente diferentes e da intermediação da câmera” (Figueiroa *et al.*, 2003), pois, ainda segundo ele, quando essa diferença é reconhecida e

aceita por ambas as partes, a experiência da filmagem se torna uma experiência de igualdade, contudo, uma igualdade utópica e temporária. Entretanto, o cineasta ressaltava que essas diferenças também exigem que o entrevistador não se sinta superior ao outro só por ter o controle da câmera, que nessa situação de filmagem representa o poder. Além disso, exige também que o documentarista não julgue o outro, o que é de grande importância para estabelecer uma boa relação entre os envolvidos, o que se reflete no bom funcionamento da entrevista. Para o diretor, isso era essencial para que as pessoas aceitassem conversar com ele. “Se as pessoas falam pra mim [...] é porque talvez eu passe um sentimento de que elas não estão lá para serem julgadas. Se elas sentem que estão sendo julgadas, acabou tudo” (Coutinho, 2006: 194).

Portanto, podemos dizer que, em um documentário de entrevista, a relação entre entrevistador e entrevistado e a forma de narrar do personagem são essenciais para um bom resultado, mais até do que o próprio conteúdo, pois, como afirmava Coutinho, o filme só acontece por causa desse encontro. Você pode ter um ótimo tema, mas se não tiver o encontro entre entrevistador e entrevistado, não tem filme.

Jogo de cena e a “performance” na entrevista

Como vimos anteriormente, a entrevista tornou-se um dos principais artifícios das narrativas audiovisuais. No documentário, essa é uma das maneiras mais comuns de dar voz ao outro, o que contribuiu para a reforçar a ideia de que o gênero é o cinema que trabalha com a realidade – pessoas, situações e histórias reais – diferenciando-o da ficção. Também vimos que a entrevista tornou-se umas das características mais marcantes dos filmes de Eduardo Coutinho, que, já em *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), demonstrou seu interesse pelo relato das pessoas. Analisamos também que a montagem de seus documentários é sempre direcionada para que a entrevista seja o ponto central – característica que ficou mais forte a partir de *Santo Forte* (1999), uma vez que a maioria dos filmes que vieram posteriormente foram construídos majoritariamente com cenas dos depoimentos.

Contudo, em *Jogo de cena* (2007), o diretor traz uma nova perspectiva sobre a entrevista e a relação entre filmes de ficção e de não-ficção. Jean-Claude Bernardet afirma que o filme revela uma coragem impressionante, por questionar o documentário de entrevista e a obra do próprio Coutinho.

Jogo de Cena põe em dúvida toda a filmografia de Coutinho desde *Santo Forte* (uma coragem excepcional). *Jogo de Cena* põe em dúvida todos os filmes documentários baseados na fala como discurso da subjetividade e no relato de histórias de vida. Põe em dúvida a relação entre o corpo falante e a

fala da subjetividade (quem emite essa fala? Essa fala fala do quê?). Põe em dúvida a relação entre a fala e a subjetividade. (Bernardet, 2013: 629).

Diante disso, trabalharemos no presente artigo a relação entre ficção e não-ficção a partir da entrevista no filme *Jogo de cena*, e sob a perspectiva da “performance”. Para tal análise, nos basearemos no estudo feito pelo autor Cláudio Bezerra no livro *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*, aplicando-o ao filme em questão. Para começar, é importante definirmos o conceito de “performance”. Bezerra (2014) afirma que é um termo polisêmico e que a falta de um recorte conceitual amplia as possibilidades de interpretação, além de dificultar o entendimento de sua utilização. Por isso, em nossa discussão, nos atentaremos ao conceito como algo do campo artístico e sua abordagem no cinema documental, tomando a definição que “a expressão *performance* diz respeito à realização de determinados atos em situações definidas, envolvendo certo nível de eficiência em sua execução” (Bezerra, 2014: 50).

Em 2006, Coutinho e sua equipe convocaram, por meio de anúncios em jornais, revistas e na televisão, mulheres maiores de 18 anos, moradoras do Rio de Janeiro, que tivessem histórias para contar e que se interessassem em participar de um teste para um filme documental. Tal anúncio resultou na inscrição de 83 mulheres, que foram pré-entrevistadas pela editora-assistente. Após esse primeiro contato, 23 depoimentos foram gravados no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro, com o diretor, que não teve contato com as pré-selecionadas antes desse momento. Posteriormente, Coutinho selecionou atrizes profissionais e pediu que cada uma interpretasse um dos depoimentos filmados, com liberdade para seguir os próprios instintos. Cada atriz recebeu o vídeo do depoimento que deveria interpretar. Logo em seguida, no mesmo teatro, o diretor gravou as atrizes – algumas delas conhecidas do grande público, como Fernanda Torres, Marília Pêra e Andréa Beltrão, e outras desconhecidas. No longa-metragem, lançado em 2007, as histórias são contadas duas vezes, uma pelas personagens reais, e outra por atrizes, não deixando claro para o espectador quem está contando sua própria história e quem está interpretando, construindo assim o jogo de cena.

Jogo de cena (2007) começa com a chegada de Sheila, que sobe a escada até chegar ao palco onde Coutinho e sua equipe a esperam. Sentada na cadeira do entrevistado, de costas para a plateia vazia, inicia seu depoimento sobre sua pretensão de ser atriz desde muito jovem, o que achava inviável devido a suas características físicas e à falta de formação, e como ingressou no grupo de teatro *Nós do Morro*, da favela do Vidigal. No decorrer da entrevista, conta que veio a trabalhar na peça *Gota D’água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes,

fazendo o papel principal. Nesse momento, Coutinho pede que ela encene uma parte da peça. Ismail Xavier (2012) considera o teor dessa entrevista irônico, pois, “de imediato, ela nos traz uma narradora-atriz que, embora fale de si e nos convença de que a história é sua, já aponta o problema da competência de atriz e seus requisitos” (Xavier, 2012: 614). O autor também considera que essa abertura já lança as questões da representação e da “performance”. Mais adiante no filme, o espectador verá novamente essa história, mas contada por *Jeckie Brown*, o que o deixará em dúvida sobre qual das duas é a atriz que está interpretando.

Logo em seguida, vem a longa entrevista de Gisele, que, a partir de determinado momento, é intercalada com o depoimento da atriz Andréa Beltrão, ambas contando a mesma história. Podemos dizer que neste momento começa o jogo, pois ao se deparar com duas mulheres contando a mesma história, de forma alternada, e sendo uma delas uma atriz de televisão, conhecida pelo público, o espectador começa a questionar se as histórias contadas são verdadeiras e a quem elas pertencem. Nesse momento, o *status* de verdade da entrevista também começa a ser questionado e entra a questão da “performance”. Se analisarmos o relato de cada uma, podemos observar que, em determinados momentos, Andréa se emociona e chora até mais do que Gisele, o que nos faz duvidar se aquela história não pode realmente ser da própria atriz. Nesse momento, o filme já nos leva a pensar que em uma entrevista não se pode levar em consideração apenas a história que está sendo narrada, mas como ela está sendo narrada, isto é, toda a construção narrativa.

Ao abolir o texto narrativo e a rígida construção de personagens do teatro convencional, a *performance* aciona um espetáculo de efeitos visuais, em que se destaca a atuação do artista-*performer*. Mais importante do que aquilo que se diz é o ‘como’ se diz. A história é secundária, e o interesse do espectador recai para o que ‘está sendo feito’ no momento da apresentação. (Bezerra, 2014: 53).

No final do relato de Andréa, Coutinho a questiona sobre o que ela sentiu e como ela se preparou, evidenciando para o espectador que aquela história não a pertencia. Nesse momento, a atriz revela que não pretendia chorar, pois queria imitar fielmente Gisele, manter a mesma serenidade. Contudo, ela não consegue, pois acha o texto muito forte e tem dificuldade de não se emocionar. Com esse relato de Andréa, podemos perceber uma dificuldade da mesma em se distanciar da personagem, de fazer algo mecânico, sem subjetividade, o que nos leva a outra questão importante de ser observada em *Jogo de cena*, a representação. Bezerra (2014) aborda a questão a partir das técnicas do autor *Constantin Stanislavski* (1992), que defendem que:

Quanto mais o ator se anula como pessoa e mergulha na personagem, mais reforça a ficção e a ilusão de ser um “outro”. O termo que caracteriza esse procedimento adotado pelo ator chama-se “representação”. Ao interpretar ou ceder seu corpo a um determinado papel, o ator teatral procura compor ou rerepresentar o que supõe estar implícito ou explícito no texto de uma peça, e quase sempre segue as orientações bem-marcadas do diretor. (Stanislavski *apud* Bezerra, 2014: 53).

A partir disso, podemos encontrar uma dualidade no filme – que fica explícita com a reflexão de Andréa Beltrão –, pois ao mesmo tempo em que ela está ali representando uma personagem, sendo fiel ao texto e tentando seguir as orientações passadas anteriormente pelo diretor, ela não consegue deixar de lado suas emoções pessoais, sua subjetividade, o que é comum quando se trata de “performance”, visto que “no caso da *performance*, tem-se uma passagem tênue da ‘representação’ para a ‘atuação’, porque o *performer* não encarna um tipo ou personagem exterior a si mesmo. Não se anula em prol de um outro ‘ser’ fictício; é sempre ele, em pessoa, que está atuando” (Bezerra, 2014: 53).

A entrevista que vem em seguida também pode ser considerada outro ponto-chave do documentário. A participação de Maria Nilza reforça a questão de que não devemos apenas considerar a história contada, mas todos os elementos narrativos. O fato de ser um rosto até então desconhecido e toda a construção da personagem – vestimentas, maquiagem, expressões, modos de falar, gestos e até mesmo o vocabulário – nos levam a acreditar que se trata de uma não-atriz e que ela está ali contando sua história pessoal. Nesse momento, entra outro elemento importante nessa relação se é representação ou não, os estereótipos; pois tal julgamento que o espectador faz também está imbricado com os estereótipos definidos em nossa sociedade – nesse caso da mulher negra, pobre, que usa roupas curtas, maquiagens chamativas e que trabalha como empregada doméstica. Entretanto, ao final do depoimento, quando ela olha diretamente para a câmera e diz “foi isso que ela disse”, desconstrói esse pré-julgamento de que ela não era atriz e reforça ainda mais a dúvida do espectador em relação à participação das próximas mulheres, se são elas atrizes representando ou mulheres anônimas contando suas próprias histórias.

A atriz Fernanda Torres aparece em cena em dois momentos distintos. Sua primeira aparição é logo depois de Maria Nilza, contando uma história de adolescente sobre a visita a um terreiro de umbanda. Esse relato é único, o que gera mais uma confusão ao espectador, pois em nenhum outro momento aparece outra mulher contando a mesma história, quebrando a ideia de que as atrizes conhecidas estão sempre representando e levantando a questão se aquele relato não foi mesmo uma experiência da própria Fernanda.

Sua outra participação é intercalada com o depoimento de Aleta, uma não-atriz. Contudo, diferentemente dos depoimentos de Andréa Beltrão e Gisele, nesse momento, a representação de Fernanda fica mais explícita logo no início, pois, na primeira aparição, ambas tem as mesmas atitudes, chegam ao palco, cumprimentam o diretor e falam a mesma frase, que ali havia muita gente. Logo quando começa a falar, a atriz interrompe o relato e diz ao diretor que não consegue fazer, pois tem a sensação que está mentindo para ele e que fica com vergonha, pois tenta imitar ao máximo Aleta, porém não consegue separar a moça e a história. Em seguida, Fernanda volta a representação, alternando com as cenas de Aleta. Ao final, a atriz e Coutinho voltam a falar sobre sua “performance”, os elementos pessoais que ela colocou e o que imitou exatamente igual à verdadeira dona da história, o que nos leva novamente para a questão da subjetividade das atrizes ao representar e dos limites entre representação e atuação.

A questão da representação e da subjetividade das atrizes nos é colocada novamente com a participação de Marília Pêra, outra atriz de televisão, conhecida do grande público. A aparição da atriz é alternada com o depoimento de Sarita Houli. Na representação de Marília, vemos uma diferença em relação às de Andréa Beltrão e Fernanda Torres. Enquanto nos é possível ver semelhanças na “performance” das duas atrizes famosas com as das personagens reais e ambas afirmar que buscaram tal aproximação, observamos que Marília traz uma forma de narrar diferente de Sarita. Enquanto a não-atriz tem um jeito mais extrovertido, um tom de voz mais alto e gesticula bastante, a atriz narra de forma mais contida, séria, com tom de voz ameno e poucos gestos. Outra diferença é que nesse momento os depoimentos não são contínuos, elas narrram partes diferentes da história e, somente a partir de determinado momento, percebemos uma confluência no que as duas dizem, concluindo que se trata do mesmo depoimento. Ao final do relato, Coutinho e Marília Pêra também fazem uma reflexão sobre a participação da atriz, e ela revela que ao falar sobre a filha de Sarita, ela se lembrou de sua própria filha, o que lhe trouxe emoção e que houve uma mistura de memórias. Aqui retornamos a dualidade entre a representação e a atuação comum na “performance”, pois a atriz foi fiel ao texto da personagem, mas não anulou seu lado pessoal, principalmente nos momentos em que foi remetida a sua relação com a filha, o que lhe causou emoção, dando certa subjetividade a sua interpretação.

O filme segue com as entrevistas de mulheres anônimas e participação de atrizes, contudo, sem nenhuma outra atriz famosa. Alguns depoimentos são repetidos por duas personagens, outros vêm sozinhos, contados apenas por

uma única pessoa. O espectador segue no jogo entre real e ficção, incerto de quem é atriz e quem não é, e quem é a verdadeira dona da história.

O autor João Luiz Vieira observa em seus estudos sobre as relações entre “performance” e cinema, que “a noção de *performance*, necessariamente, se amplia para incluir, além do corpo natural, a própria câmera cinematográfica” (Vieira *apud* Bezerra, 2014: 54). Baseando-se nesses estudos, Bezerra completa que, para entender a inscrição da “performance” no documentário, é preciso conhecer o dispositivo do filme, isto é, conhecer como o filme foi feito. “Ora, para manter o frescor da filmagem no filme, é preciso considerar, além da presença da câmera, todo o dispositivo cinematográfico (equipe, equipamentos, locação, montagem, projeção, espectador, etc.)” (Bezerra, 2014: 54).

Já falamos anteriormente sobre o dispositivo de Coutinho, em que alguns procedimentos se repetem, porém, são articulados de maneiras diferentes em cada filme. Uma das características mais marcantes é o modo como trabalha a imagem, que é, na maioria das vezes, parada, em um único ângulo, mudando apenas o enquadramento, às vezes em planos mais abertos e, em outros momentos, mais fechados. A câmera fixa também é outro elemento presente nos filmes de Coutinho. Em *Jogo de cena*, podemos observar tais características, que ajudam a compor a narrativa como um todo, dando certa dramatização aos depoimentos. Outro aspecto importante no dispositivo de Coutinho, e que se faz presente no filme em questão, é o cenário, que é simples e o mesmo para todas as personagens. No entanto, nesse caso, o cenário também tem um significado particular, pois o palco do teatro e a plateia vazia reforçam o jogo entre realidade e ficção, uma vez que o teatro é associado a interpretações de textos fictícios por atores profissionais.

A montagem também tem um significado particular em *Jogo de cena*. Podemos dizer que ela é uma das principais responsáveis pelo jogo feito com o espectador, pois, ao colocar duas mulheres contando a mesma história, sendo uma delas uma atriz famosa, depoimentos de famosas sozinhos, assim como de desconhecidas, sem outra repetição e duas mulheres de rostos desconhecidos do público contando a mesma história em momentos diferentes do filme, o diretor está nos colocando no campo da incerteza e do questionamento. Além disso, também observamos que a montagem não segue um padrão, as entrevistas aparecem em cena de formas diferentes – umas já começam direto com o depoimento, outras mostram a chegada da entrevistada, umas são continuidade da outra, outras contam partes diferentes da mesma história – o que também reforça esse jogo com quem está assistindo.

Variantes da montagem do filme articulam de outras formas a inserção das entrevistas nessa dinâmica de identidade e diferença, evidenciando o quanto a performance das personagens que falam de si em chave autobiográfica e as

que resultam do trabalho de atrizes desconhecidas que interpretam a partir de um script produzem o mesmo efeito de verossimilhança, autenticidade e convencimento. (Xavier, 2012: 619).

A construção narrativa de *Jogo de cena* apresenta traços comuns do cinema de ficção, como o cenário, o uso de atrizes profissionais e o drama. Entretanto, o filme não perde o caráter documental, ao trazer depoimentos de histórias de vida, principal característica dos filmes de Coutinho. No longa-metragem, o diretor coloca em jogo a questão da verossimilhança do real e não a da verdade.

Considerações finais

A entrevista é a principal maneira de dar voz ao outro no documentário, tornando-se o ponto central da narrativa documental. Além disso, ao longo do tempo, passou a ser vista como um artifício de veracidade, reforçando a ideia de que o que está sendo dito naquele depoimento é verdade, que aquela história é real e que a pessoa que está contando não está interpretando um personagem. Entretanto, Eduardo Coutinho coloca em seus filmes a entrevista como a porta de entrada para a ficção, pois, nos depoimentos dados diante da câmera, os entrevistados representam e atuam, construindo situações que não seriam as mesmas que no mundo real, sem a presença do aparato cinematográfico.

Jogo de cena (2007) reforça essa dúvida do *status* de real da entrevista e do documentário. Ao trazer mulheres anônimas, atrizes famosas e outras não tão famosas, o diretor nos faz questionar se aquilo que está sendo contado é mesmo verdade e se aquela história pertence àquela pessoa que está contando, se a pessoa está interpretando uma personagem ou atuando como ela mesma. O filme nos faz repensar sobre a veracidade dos depoimentos presentes em outros documentários de entrevista, inclusive do próprio Coutinho.

Jogo de cena (2007) se torna um filme ainda mais emblemático ao apresentar uma dualidade, pois utiliza atrizes profissionais interpretando certos papéis, mas que também, em dadas situações, atuam como *performers*, isto é, colocam seu lado pessoal, sua subjetividade, na representação, principalmente quando falam de suas próprias experiências de vida, assim como as mulheres anônimas. Não há uma regra definida de quem está representando uma personagem e de quem está atuando como ela mesma, e é essa indefinição que leva o espectador ao jogo.

Com o estudo dos depoimentos de *Jogo de cena*, observamos que a veracidade de uma entrevista, principalmente em documentários, não pode ser considerada apenas pelo conteúdo que está sendo narrado ou por quem está narrando, mas por toda a construção narrativa que a envolve, como a forma de narrar – gestos, expressões, vocabulário, entonação, emoção – e o dispo-

tivo usado – equipe, equipamentos, cenário, iluminação, montagem. Também observamos que os limites entre ficção e documentário são muito tênues, não podendo ser vistos como algo bem definido, pois características de um gênero pode transitar dentro do outro.

Referências Bibliográficas

- Bernardet, J. - C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bernardet, J. - C. (2013). Jogo de cena. In M. Ohata (org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 627-636). São Paulo: Cosac Naify.
- Bezerra, C. (2014). *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. Campinas: Papyrus.
- Coutinho, E. (2006). Na altura do olho. In K. Worcman, & J. V. Pereira (coord.), *História falada: memória, rede e mudança social*. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, ISBN: 85-98112-21-6.
- Figueirôa, A.; Bezerra, C. & Fechine, Y.(2003). O documentário como encontro: entrevista com Eduardo Coutinho. *Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, vol. 6. PUC-SP. São Paulo, ISSN: 1982-2553. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1348>
- Lins, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Ed Zahar.
- Lins, C. & Mesquita, C. (2008). *Filmar o real: o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, Ed. ZAHAR.
- Morais, T. (2012). O estatuto da ficção no documentário *Jogo de cena* de Eduardo Coutinho. In B. Lira (org.), *Documentário e modos de representação do real*. João Pessoa, Marca de Fantasia. Disponível em: www.scientia.ufpb.br/omp/index.php/elivre/catalog/view/47/42/95-1.
- Musse, C. F. & Musse, M. F.(2010). A entrevista no telejornalismo e no documentário: possibilidade e limitações. Disponível em: www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51209
- Musse, M. F. (2012). *Margens nada plácidas: documentário, entrevista, identidades e alteridade*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Nichols, B. (2007). *Introdução ao documentário*. 2. Ed. São Paulo: Papyrus.

- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Ed. Senac.
- Ramos, F. P. (2004). Cinema verdade no Brasil. In F. E. Teixeira, *Documentário no Brasil: tradição e transformação* (pp. 81-96). São Paulo: Summus.
- Xavier, I. (2013). Jogo de Cena e as outras cenas. In M. Ohata (org.), *Eduardo Coutinho* (pp.604-626). São Paulo: Cosac Naify.
- Xavier, I. (2004). Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Comunicação e Informação*, 7(2): 180-187. UFG-GO, Goiás. Disponível em www.revistas.ufg.br/ci/article/view/24304/14101

Filmografia

Jogo de cena (2007), de Eduardo Coutinho.

Bezerra da Silva, Cartola & Velha Guarda da Portela: um mergulho no documentário brasileiro contemporâneo sobre samba

Guilherme Carréra Campos Leal*

Resumo: O presente artigo propõe uma análise dos documentários *Onde a coruja dorme* (2012), de Márcia Derraik e Simplício Neto; *Cartola – música para os olhos* (2006), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda e *O mistério do samba* (2008), de Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, a fim de investigar como o documentário brasileiro contemporâneo trabalha temas caros ao universo do samba, a partir de personalidades pertencentes a esse mesmo universo.

Palavras-chave: documentário; cinema brasileiro; samba; representação.

Resumen: El presente artículo propone un análisis de los documentales *Onde a coruja dorme* (2012), de Márcia Derraik y Simplício Neto; *Cartola – música para os olhos* (2006), de Lírio Ferreira y Hilton Lacerda y *O mistério do samba* (2008), de Carolina Jabor y Lula Buarque de Hollanda, a fin de investigar cómo el documental brasileño contemporáneo trabaja temas caros al universo de la samba, a partir de personalidades pertenecientes a ese mismo universo.

Palabras clave: documental; cine brasileño; samba; representación.

Abstract: This article aims to analyse documentaries *Onde a coruja dorme* (2012), by Márcia Derraik e Simplício Neto; *Cartola – música para os olhos* (2006), by Lírio Ferreira e Hilton Lacerda and *O mistério do samba* (2008), by Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, in order to investigate how the contemporary Brazilian documentary deals with themes attached to the realm of samba, through important musicians linked to this same milieu.

Keywords: documentary; Brazilian cinema; samba; representation.

Résumé : Cet article propose une analyse des documentaires *Onde a coruja dorme* (2012), de Márcia Derraik e Simplício Neto; *Cartola – música para os olhos* (2006), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda et *O mistério do samba* (2008), de Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, afin d'étudier comment le documentaire brésilien contemporain aborde les thèmes de l'univers de la samba, en prenant en compte que ces films sont réalisés par des personnes appartenant au même monde.

Mots-clés : documentaire ; cinema brésilien ; samba ; représentation.

* Doutorando. University of Westminster, School of Media Arts and Design, Centre for Research and Education in Arts and Media. Bolsa Capes. W1B 2HW, Londres, Reino Unido. E-mail: guilhermecarrera@gmail.com

Submissão do artigo: 25 de maio de 2017. Notificação de aceitação: 13 de julho de 2017.

Desde o fim da década de 1990, o documentário brasileiro vem assumindo lugar de destaque na cinematografia nacional. Não apenas pelas leis de incentivo que ajudaram a produção a se reerguer das cinzas devido ao fechamento da Embrafilme pelo então presidente Fernando Collor de Mello, mas, sobretudo, pelas vantagens advindas da tecnologia digital que permitiriam cineastas, consagrados e iniciantes, arriscarem em linguagem, tema e abordagem (Lins & Mesquita, 2011). Entre a consolidação da fase madura do cinema de Eduardo Coutinho (seus dispositivos, entrevistas e personagens) e a problematização mais acentuada das fronteiras do gênero em si (desde *Um passaporte húngaro*, de Sandra Kogut, passando por *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci, chegando ao próprio Coutinho em *Jogo de cena*), o documentário musical atingiu seu ápice no século XXI. Ainda que o cinema brasileiro tenha se alimentado da música (em particular, do Samba) para se sustentar na primeira metade do século XX (dos registros dos desfiles carnavalescos às chanchadas inegavelmente musicais), é no documentário contemporâneo que figuras ilustres ganham perfis audiovisuais à altura de suas representatividades no âmbito cultural. Neste artigo, propomos um mergulho nos longas-metragens *Onde a coruja dorme* (2012), de Márcia Derraik e Simplício Neto, *Cartola – Música para os olhos* (2006), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, e *O mistério do Samba* (2008), de Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda. Assim como os filmes em questão, nossa investida parte dos personagens enquadrados (Bezerra da Silva, Cartola e a Velha Guarda da Portela, respectivamente), para trabalhar temas caros ao universo do Samba. Nesse sentido, dividimos as três seções subsequentes por tópicos que se deixam perceber em cada um desses documentários. Não à toa, esses tópicos podem também ser embaralhados e assim surgir no documentário vizinho. Todos eles, no entanto, apresentam de antemão a necessidade maior de se pôr luz sobre o Samba, esse gênero musical que surgiu nas dobras da sociedade para se impor como símbolo da identidade brasileira.

O malandro e a macumba

A história de José Bezerra da Silva não é o mote principal de *Onde a coruja dorme*, documentário de 72 minutos, dirigido por Márcia Derraik e Simplício Neto. Embora sua trajetória do Recife ao Rio de Janeiro, e do Rio de Janeiro ao estrelato, merecesse mais atenção, é o Samba cantado por Bezerra da Silva o verdadeiro protagonista. O estrelato ao qual nos referimos não é, no entanto, sinônimo de *mainstream*, já que o sucesso desse pernambucano em terras fluminenses se manteve à margem do *star system* da produção fonográfica. Embora tenha gravado seu primeiro disco em 1969, foi com a participação em *Partido-alto nota 10 vol. 2*, no ano de 1978, que se destacou com a música

Pega que eu sou ladrão. Por conta disso, no ano seguinte, fechou contrato com a gravadora RCA Victor, onde permaneceu por 14 anos, e onde lançou seus maiores êxitos comerciais, como o LP *Produto do morro*, no qual canta a clássica *Minha sogra*. Nascido em 1927 e morto em 2005, Bezerra da Silva esteve no mundo, portanto, desde o surgimento do Samba urbano, no fim da década de 1920, início da década de 1930, passando pela consolidação da cultura do carnaval, das escolas de Samba, dos desfiles carnavalescos, até a transformação pela qual o partido-alto passou, rumo a um diálogo com outros estilos musicais, chegando até o pagode romântico (Trotta, 2011). Nesse sentido, afirmar que Bezerra da Silva corporifica a história do Samba significa dizer também que ele corporifica a tensão inerente a essa história. *Onde a coruja dorme*, coprodução da TvZERO, Antenna e Teleimage, investiga essa tensão, muito fincado no presente, mas criando conexões com o passado, a todo instante.

Para o mercado da música, Bezerra da Silva foi enquadrado como esse sujeito periférico, contestador, inquieto. Um legítimo representante do instinto do morro, em particular, do Cantagalo, na Zona Sul do Rio de Janeiro. “Eu sou o porta-voz”, afirma para a câmera. E é o porta-voz porque acredita que o morro não teria voz, se assim não fosse. Seria sempre atacado, sem saber se defender. “Marginal, ladrão, safado...”, os xingamentos que o morro se acostumou a ouvir, elenca o cantor. A presença da polícia se dá nas primeiras imagens do filme. Armadas, as figuras dos policiais contrastam com os sorrisos dos jovens moradores do morro. A trilha sonora é *Se não fosse o Samba*, cuja letra de 1989 denuncia: “E toda vez que descia o meu Morro do Galo/Eu tomava uma dura/Os homens voavam na minha cintura/Pensando encontrar aquele três oitão”. A vigília, muitas vezes seguida de punição, não é novidade para o morro. Nem para o Samba feito no morro. É sua tensão primeira. Aquela que resulta de uma divisa entre morro e asfalto, onde a geografia rege (ou obedece) as relações sociais. Essa divisa simboliza uma ruptura dentro da sociedade que nunca foi sanada, embora venha sendo assistida. O Samba, ou melhor, a repressão ao Samba é apenas um dos sintomas dessa ruptura. A vigília e a punição cantadas por Bezerra da Silva, sabemos, vêm desde a Praça Onze, quando a polícia já cumpria a função de reprimir os primeiros sambistas, acusados de desordeiros. Do Bota-abaixo do prefeito Pereira Passos (1902-1906) à instalação de Unidades de Polícia Pacificadora (UPP) no século XXI, a cidade do Rio de Janeiro esteve sempre sitiada. As mudanças urbanísticas destrinchadas por Carlos Sandroni (2001), entre outros autores, não deixam escapar as mudanças sociais que aconteciam em paralelo. Ex-escravos, imigrantes nordestinos, operários fluminenses, esses e outros grupos considerados marginais pela elite carioca se encontrariam no morro. E, como consequência, encontrariam tam-

bém uma outra realidade, responsável pelo imaginário que se construiria. Essa realidade é o combustível das composições gravadas por Bezerra da Silva. É ele, ainda, o homem por trás desse imaginário idealizado para o morro, presente no Samba.

Nesse sentido, a preocupação de *Onde a coruja dorme*, como se uma extensão da preocupação do sambista, está em dar voz a quem vivencia esse morro. Bezerra da Silva diz cantar aquilo que quem ali vive escreve, comenta, pede. São eles: Popular P, Adelsonilton, Edson Show, Roxinho, Pedro Butina, Pinga, Tião Miranda, Claudinho Inspiração, 1000tinho, entre outros moradores-compositores gravados pelo intérprete. Ele canta o trabalhador que acorda às 3h da madrugada, pega o ônibus às 4h, já levando a marmita para o almoço. “Malandro quer dizer inteligência”, traduz. No documentário, vamos conhecendo esses trabalhadores, envolvidos com o Samba, mas que vivem independentemente dele, em suas profissões cotidianas. Eletricista, bombeiro, marceneiro. “Malandro usa a consciência. Bandido é a mão no revólver”, explica 1000tinho. Essa diferenciação é mais do que o argumento de *Se não fosse o Samba*, entre outras tantas músicas, é uma defesa oral. Sandroni (2001) vai trabalhar a ideia de que Samba e malandro sempre estiveram associados, desde a virada dos anos 1920 para os 1930, uma vez que “tal associação será feita pelo senso comum, pela imprensa do Rio de Janeiro e pelas próprias letras das canções” (Sandroni, 2001: 156). Há, no entanto, uma diferença entre o que Sandroni entende por malandragem e o que Bezerra da Silva canta em seus três milhões de discos vendidos em 28 álbuns lançados. Não se trata de uma discordância, mas de perspectivas históricas distintas. Enquanto o primeiro conceitualiza malandragem a partir do contexto dos anos 1930, o segundo tem como parâmetro a sociedade das últimas décadas do século XX. A abordagem relacionada ao trabalho, portanto, vai diferir.

Enquanto o músico defende o malandro como aquele que trabalha (acorda às 3h, pega o ônibus às 4h), o teórico desenvolve uma argumentação sobre a esquiwa. “(...) Trabalha o mínimo possível, vive do jogo, das mulheres que o sustentam e dos golpes que aplica nos otários” (Sandroni, 2001: 156). Assim como em relação à origem musical, essa figura do malandro também teria sido herdada de ritmos antecessores ao Samba. Ou seja, do lundu ao maxixe, o malandro, antes chamado vadio, conciliava viola e bebida como seus, digamos, instrumentos de trabalho. É na década do nascimento de Bezerra da Silva que o malandro passa a remeter ao Samba, àquele Samba urbano que se instalava. A análise de Sandroni (2001) vai ressaltar ainda que esse estereótipo malandro marca presença nas próprias criações dos compositores, sobretudo dos anos 1930 em diante. Mais do que uma escolha, a posição do malandro in-

tegra um imaginário. A ser problematizado nas letras da geração subsequente, aquela de Bezerra da Silva. É do interesse de quem associar sambista à malandragem? Ou, melhor dizendo, associar malandragem a periféricos, pobres, negros? Bezerra da Silva não nega sua origem, nem quer fazer do morador do morro um indivíduo alheio à roda de Samba. Mas seu malandro trabalha. Para se sustentar e para sustentar um discurso contrário àquele do passado. Em determinado momento, o músico contemporiza a importância, inclusive, das Velhas Guardas. Critica a tradição e talvez nessa tradição ele inclua a imagem desse malandro preguiçoso, por ele deposto.

Outra imagem frequentemente associada ao universo do Samba é a da macumba. Embora considerada uma herança africana, a macumba, na verdade, é um termo genérico empregado para designar manifestações religiosas diversas, sempre enfatizando uma relação mediúnica. O próprio título do livro de Sandroni (2001) faz menção a essa seara: *Feitiço decente*. O autor, inclusive, se atém a esse jogo de palavras. Retoma Noel Rosa, com a letra *Feitiço da Vila*, composta em 1934. “Esta palavra é usada no Brasil também para designar as oferendas deixadas nas encruzilhadas com finalidades mágicas, geralmente no quadro das religiões afro-brasileiras” (Sandroni, 2001: 171). O feitiço da oferenda passa a ser também o feitiço do Samba, no momento em que este, enfim, alcança sua aceitação social. Sandroni (2001) conclui: “A doce vingança dos negros libertos é produzir uma música que escraviza quem a escuta: decente, porém feitiço” (2001: 171). Do terreiro fundante de Tia Ciata ao dia-a-dia no morro, o feitiço, a oferenda e a macumba foram se infiltrando. Concomitantemente, o preconceito. Em *Onde a coruja dorme*, Bezerra da Silva se posiciona: “Quando o camarada é preto, feio, analfabeto e mora longe, é macumbeiro; quando é branco de olhos azuis, é espiritualista”. Enquanto ouvimos exemplos de canções que contemplam o tema, velas acesas, imagens de santos e flores espalhadas tomam a tela. O entrevistado Wilsinho Saravá lembra que a relação entre Samba e macumba é profícua. A macumba, assim como a imagem do malandro, antes chamado de vadio, é anterior ao morro, vem das senzalas. São assuntos apontados no presente do registro audiovisual, mas que estão ecoando do passado.

Ex-chefe da Polícia Civil do Rio de Janeiro, Hélio Luz é um dos que comentam o significado atribuído ao morro hoje, bem como o que representam seus moradores. Em sua análise, não há como dissociar a história do morro e de quem nele vive da história da escravidão no Brasil. Escravos e ex-escravos vindos da África diretamente para a capital federal – “só entre 1852 e 1859 os tráficos interprovincial e intermunicipal traziam, a cada ano, cerca de 5.500 escravos para a província fluminense” (Lopes, 2008: 38) – ou escravos e ex-

escravos imigrantes do Nordeste do país – quando a região “sofre os efeitos da maior seca de sua história”, faz com que “enormes contingentes de escravos sejam vendidos para os grandes centros” (Lopes, 2008: 38) – povoaram o centro do Rio de Janeiro, passando pela zona portuária, chegando aos subúrbios. A favela, essa instituição geográfica, urbanística e arquitetônica brasileira, sobretudo carioca, serviu ao encontro desses escravos e ex-escravos expulsos de suas casas, desamparados pelo governo brasileiro após a libertação. Em determinado momento, quando *Onde a coruja dorme* investe na problematização do papel da elite no tráfico de drogas no Rio de Janeiro, Hélio Luz faz a comparação: “Eles ligam o narcotráfico à senzala moderna, *que é a favela* [grifo nosso]”, para depois prosseguir questionando a criminalidade como algo inerente ao morro. Sabemos, essa senzala moderna se apresenta como desdobramento da situação em que se encontravam os antigos moradores das reais senzalas, depois de serem expulsos de seus cortiços compartilhados. A herança africana subiu o morro e o maior legado desse movimento tão injusto quanto frutífero é o nascimento do Samba carioca.

O intertexto e a hierarquia

A abordagem de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda sobre vida e obra de Angenor de Oliveira, mais conhecido como Cartola, diferencia o documentário da dupla dos de seus contemporâneos. Da Raccord Produções, *Cartola – Música para os olhos* consegue adicionar novos elementos ao documentário musical brasileiro. Além dos depoimentos, das imagens de arquivo, dos números musicais, da observação de um cotidiano e da intervenção mínima nesse cotidiano, características em comum nos filmes selecionados, este incorpora outras duas frentes narrativas. Ao longo de seus 88 minutos, 34 filmes aparecem em trechos na tela, entre curtas e longas, ficção e não ficção, como se em um imenso intertexto. A lista vai de *O que foi o carnaval de 1920?* (1920), de Alberto Botelho, ainda nos tempos do cinema silencioso, até *Rio Zona Norte* (1957), do cinemanovista Nelson Pereira dos Santos. Esses trechos vão sendo admitidos no roteiro, sem cerimônia. Não há crédito enquanto são exibidos, são listados apenas ao fim da sessão. De modo que não criam uma separação entre o que é *Cartola* e o que é determinado filme. Perde-se a fronteira, tanto entre ficção e não ficção, como entre documentários. Ganha a narrativa em inventividade, como acontece a exemplo da sequência inicial.

Partimos do documentário de Aloysio Raolino sobre o enterro de Cartola, *A morte de um poeta* (1981), cujas imagens são cobertas pela canção *Divina dama*, na voz do próprio perfilado. “Tudo acabado/E o baile encerrado/Atordoado fiquei”. Em seguida, chegamos a *Brás Cubas* (1985), a incur-

são oitentista de Júlio Bressane pela obra-prima do escritor Machado de Assis. O áudio que cobre a imagem de um esqueleto nebuloso recortado do filme é a narração de Jards Macalé, recitando as primeiras linhas do livro lançado em 1881. “Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte”. A escolha por essa espécie de prólogo evidencia que, assim como em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Ferreira e Lacerda resolveram começar pelo fim de Cartola, sua morte. Mais do que isso, esse prólogo funciona como um comentário extra ao filme. “Machado, que foi menino pobre, saiu de um gueto para se tornar o maior escritor brasileiro, representando uma tradição culta. Já Cartola teve uma infância burguesa e, aos 11 anos, sua vida mudou, foi morar numa comunidade pobre e se tornou o maior representante da cultura popular brasileira”, explica Lacerda em entrevista a Luiz Fernando Vianna (Folha de S. Paulo, 2007). Essa relação é construída pelo filme a partir de uma “coincidência cabalística”, como coloca Ferreira na mesma entrevista: Machado morre em 1908, mesmo ano em que Cartola nasce. Do nascimento à infância, o documentário sugere outro elemento narrativo, para além dos extratos dos longas-metragens ficcionais. Um Cartola menino perambula por entre os *frames*, despertando curiosidade no espectador. Marcos Paulo Simião é o ator mirim que veste a indumentária do perfilado. Em nenhum momento, no entanto, é dito que o mesmo interpreta o sambista. Da mesma forma em que Ferreira e Lacerda não explicam a passagem de um trecho de filme para outro, a presença da criança passa incólume a didatismo. Sua participação evoca a ideia do sambista original, primeiro. E isso basta à narrativa. “Eu comecei a me interessar pelo Samba desde que eu me mudei pra Mangueira, com 11 anos”, conta Cartola, o cantor, em depoimento, enquanto Cartola, o menino, passeia pela estação ferroviária. O figurino de chapéu, terno e gravata aproxima ainda mais o cantor do menino.

Depois que subiu o morro da Mangueira, não só conheceu o Samba, como passou a produzi-lo. O interesse e a dedicação o levaram a fundar o Bloco dos Arengueiros, ao lado do amigo Carlos Cachaça, em 1925. Três anos depois, nascia o Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, como resultado da união dos blocos congêneres do entorno. *Chega de demanda*, composto naquele mesmo ano, seria escolhido o Samba do primeiro desfile da Verde e Rosa. Curiosamente, só seria gravado por Cartola na década de 1970 para o LP *História das escolas de Samba: Mangueira*. Com o desenvolvimento das rádios nacionais, sabemos que a indústria fonográfica crescia avassaladoramente. Com a consolidação do Samba no imaginário brasileiro, sabemos também que essa mesma indústria fonográfica escanteava os sambis-

tas, privilegiando os célebres cantores do mercado. A relação entre compositor, sambistas como Cartola, e produtor musical, responsáveis por angariar letra e melodia para suas estrelas gravarem, marca a problemática do gênero musical. Dos livros aos filmes, a compra e a venda de Sambas não passam em branco. Em *Cartola*, a montagem destaca esse contato. Expõe o depoimento do sambista sobre sua experiência particular, enquanto cenas do clássico pré-Cinema Novo *Rio Zona Norte* (1957) ilustram o ocorrido: Jece Valadão faz uma oferta a Grande Otelo, em uma interação ficcional, porém verdadeira. A celeuma também se torna assunto em *Onde a coruja dorme*. “Você sabe quantos milhões de discos eu vendia? Sabe quanto eu recebi? Aí é que tá o problema!”, queixa-se Bezerra da Silva. “Sabe o que significa ECAD? Cadê”, brinca 000tinho. “Assinou, tem até que tomar cuidado pra o cheque não fazer um ‘s’ e dizer o contrário”, avisa Tião Miranda. Nesses depoimentos, vão além. Não retomam apenas a compra e venda que acontecia às margens do profissionalismo da primeira metade do século XXI. A crítica sobre o ECAD é contemporânea. Órgão responsável por calcular quanto deve ser pago pelos usuários de música, o Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autores é duramente atingido na fala do sambista. Bezerra da Silva cita, inclusive, a gravadora BMG. A certa altura, enquanto fala ao telefone, a câmera registra: “Eles são ladrões. (...) Roubam mesmo, não pagam ninguém”.

Essa relação hierárquica entre o empresariado e o sambista nos remete a uma outra complexa parceria. Para o encontro entre a elite intelectual e os músicos populares, Hermano Vianna (2010) deu o merecido destaque em seu tratado acadêmico. É dessa cumplicidade, nunca livre de tensões, que o Samba parece ganhar molde, no Rio de Janeiro dos anos 1920 e 1930. Uma das críticas do autor se dirige justamente aos que preferem fingir que essa interação não acontecia. “Por que dizer que nossos músicos populares eram simplesmente reprimidos ou desprezados pela elite brasileira?” (Vianna, 2010: 47). O teórico sai do livro à tela ao fazer uma aparição em *Cartola*. “Existia uma preocupação naquela época com o que era o Brasil”: sua afirmação diante da câmera não nos deixa esquecer a base de sua pesquisa. Vianna (2010) investiga essa repressão, interação, relação, a fim de compreender o que se resolve chamar de Brasil, após a Proclamação da República em 1889. “Nós temos a capacidade de representar os brasileiros”, completa Nelson da Nóbrega, ainda em testemunho a Ferreira e Lacerda. É a frase que complementa, portanto, a premissa de Vianna (2010). O “nós” em questão não diz respeito a nenhum dos dois autores, mas aos músicos populares, em detrimento da elite intelectual. Entre repressão e interação, sobraram características particulares a cada um dos dois grupos sociais. O elogio à informalidade talvez demarque a primeira notável

diferença entre ambos. “Se você foi pra escola, estudou, se formou, aprendeu, tudo bem. Vamos bater palmas, né? Mas o outro fazer a mesma coisa que você sem ir a lugar nenhum...”, compara Bezerra da Silva. O outro, claro, é ele mesmo. É também Cartola. São os moradores do morro. São os músicos populares dos anos 1920 e 1930. O depoimento do compositor Elton Medeiros exemplifica essa informalidade. O filme é *Cartola*, mas poderia ser qualquer outro. Ele conta em tom prosaico sobre a visita que fez ao amigo Angenor. Começaram a conversar, resolveram fazer um Samba. Cartola pegou o violão, fez sua parte. Com a chegada de Renato Agostini, os dois quiseram tocar o Samba que tinha acabado de vir ao mundo. Agostini não acreditou na história e pediu para assistir ao parto de uma outra composição, sendo testemunha ocular. “Em 40 minutos, essa música tava pronta”: “A sorrir/Eu pretendo levar a vida/Pois chorando/Eu vi a mocidade perdida”.

O manuscrito e a mulher

As composições, sabemos, eram criadas, em sua maioria, por sambistas analfabetos ou semianalfabetos. Integrante da Velha Guarda da Portela, a seleta ala de sambistas de uma das mais tradicionais escolas de Samba do Rio de Janeiro (Vargens e Monte, 2004), a dúvida em Argemiro começa em relação à pronúncia. Não sabe se a palavra “âmbito” se pronuncia como se escreve, “âmbito”, ou sem o acento gráfico, “ambito”. Ironicamente, quem põe fim ao impasse é alguém da equipe de filmagem. A voz vinda do fora de quadro é ouvida pelo espectador: “É âmbito”, ensina. Em Oswaldo Cruz, sede da Portela na Zona Norte do Rio de Janeiro, uma possível hierarquia se repete no esclarecimento. Em seguida, Argemiro ainda pergunta: “O que é que quer dizer isso?”. O registro é válido como forma de nos lembrar certa limitação, mas não impede a ode a letras que se tornaram clássicos do cancioneiro nacional. No documentário em questão, *O mistério do Samba*, dirigido por Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda e sob produção da Conspiração Filmes, Phonomotor e Natura, vemos a cantora Marisa Monte chegar à casa de Dona Neném, viúva de Manacéa, antigo sambista da Portela. Marisa, o filme já nos explicou, está fazendo um trabalho de resgate dos Sambas da Velha Guarda. Esse projeto sonoro ganhou voz em *Tudo azul*, álbum por ela produzido, lançado em 2000 pela gravadora EMI (Marisa Monte, 2014). As imagens gravadas durante esse processo serviram de base para o documentário de Jabor e Hollanda, cujo objetivo é fazer um retrato dessa instituição chamada Velha Guarda da Portela. De volta à sequência, a cantora cumprimenta a matriarca, cumprimenta Áurea Maria, filha do casal. Em conversa, pergunta sobre a relação de ambas com o Samba. Áurea conta que, quando criança, ela e outros colegas, eram chamados

pelo pai e seus parceiros compositores, para memorizar aquilo que eles tinham acabado de criar. Eram como gravadores humanos. Outra prova da informalidade da música que ali era feita. “Ele não tinha caderno?”. Tinha, mas a mãe emprestou a um jornalista, que nunca mais o devolveu. Mais adiante, Marisa tem acesso a uma maleta de Manacéa, entregue pela viúva. Juntas, procuram por composições esquecidas em velhos pedaços de papel. Encontram o manuscrito de *Volta*. Além de ratificar o esforço de pesquisa empreendido pela cantora, sobre o qual o documentário joga luz, a sequência acentua a qualidade dos versos. Na cena seguinte, toda a quadra da Portela canta *Volta*. Antes, esquecido. Agora, midiaticizado.

Volta (Manacéa)

Meu bem, por que estás assim tão triste?
Alguma coisa em você existe
A tristeza, amor, só nos causa dor
Volta, vem cantar, para esquecer a sua mágoa
Que traz os seus olhos, rasos d’água

A vida nesse mundo só nos dá prazer
Eu fico muito triste em lhe ver sofrer
Você é a alegria do meu lar
Volta novamente, vem cantar, ah, meu bem

“A maioria dos Sambas vai tudo embora, porque a gente esquece”, admite Casquinha, um dos integrantes da Velha Guarda, mais adiante. A temática lírica, romântica, passional, no entanto, é uma constante impossível de não ser percebida. *O mistério do Samba* explora como nenhum outro essa relação entre criador e criatura, ou melhor, entre o sambista e a mulher amada. “O fraco do homem é a mulher”, Jair do Cavaquinho, sobre a maior inspiração que pode ter. “Tudo que fala em separação sou eu”, Argemiro, lembrando que parte dessas composições também bebe do sofrimento. “Eu era muito devasso. Mas era forçado a ser devasso”, o próprio Casquinha, sem esquecer que esse sofrimento pode ser consequência do comportamento do próprio compositor. Às mulheres, contudo, não cabe o eu-lírico. Marisa Monte percebe uma exceção em *Você me abandonou*, cuja letra discorre sobre uma mulher que não vai chorar, mas se vingar. “As mulheres não compunham, né?”. O questionamento da mediadora busca delimitar a função de cada gênero na Velha Guarda. A escrita é masculina. A inspiração é feminina. As mulheres podem ainda atuar como pastoras, acompanhando as apresentações musicais como *backing vocals*, e organizadoras eventos, da cozinha à quadra. A conversa de Marisa Monte com Tia Doca, Tia Eunice, Tia Surica e Áurea Maria, atuais pastoras, por exemplo, acontece em um salão de beleza. Um território feminino, aos olhos da Por-

tela/*O mistério do Samba*. Uma *mise-en-scène* que parece sublinhar o espaço de cada sexo. Por outro lado, o documentário não disfarça o quê machista que invariavelmente salta dessa disposição de posições. Zeca Pagodinho, portelense ilustre, faz questão de contar uma típica anedota sobre Argemiro, já falecido no ano da filmagem. “Foi o velho mais safado que eu já conheci”. Um dia, o cantor, acompanhado de duas mulheres, fez uma visita ao sambista em sua casa em Oswaldo Cruz. Compraram cerveja, carne, salada. As mulheres cozinhando, “dando comida na boca do Argemiro”. Na hora de ir embora, reconta Zeca Pagodinho, o portelense teria dito: “Vai embora, não! Manda essas piranhas lavar a louça”. O clima é descontraído. Quem ouve a história ri. Mas o subtexto se constrange.

Cartola corrobora o lirismo presente na maior parte das composições da Velha Guarda da Portela. Não à toa, o documentário explora em números musicais a onipresença radiofônica do mangueirense. *Acontece, Alegria, As rosas não falam, Autonomia, Corra e olhe o céu, O mundo é um moinho, O sol nascerá, Quem me vê sorrindo, Tempos idos e Tive sim* são algumas das gravações que ganham destaque no filme de Ferreira e Lacerda. Integram o repertório do Samba por excelência. Temos acesso a essas e outras performances por meio de imagens de arquivo, uma porcentagem razoável extraída do Brasil Especial Cartola, programa exibido pela TV Globo no ano de 1977. A participação do sambista no longa-metragem *Ganga Zumba* (1964), importante contribuição do cineasta Cacá Diegues ao Cinema Novo, é outro recurso imagético do qual se lança mão. Na ficção, além de Cartola, sua esposa, Dona Zica da Mangueira, também participa. Recorrendo à supracitada inventividade, a cena da morte de seu personagem é escolhida para ilustrar um momento difícil na trajetória do artista: o Zicartola, restaurante e casa de show sob administração do casal, está fechando as portas; as dívidas, por consequência, se alastram; e ambos se veem obrigados a voltar a morar na casa do pai do cantor. O ano é 1965. Efervescente ano, *Cartola* sabe disso. Sendo assim, sai costurando referências entrecruzadas: o canto de Os Mutantes, o encontro do Rei Pelé com o Rei Roberto Carlos, o casal 20 Leila Diniz e Domingos de Oliveira, Paulo Autran como Porfírio Diniz em *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, o Rio de Janeiro dos Anos Dourados. Antes de se despedir, temos, portanto, mais uma amostra do poder de fogo do documentário: é a vida e a obra de Cartola, mas é também um pouco da vida e da obra do Brasil.

Considerações finais

Embora tenhamos dividido a análise sobre *Onde a coruja dorme, Cartola – Música para os olhos* e *O mistério do Samba* em três seções distintas, o

entrecruzamento de seus personagens, temáticas e informações não se limita a esse enquadramento. Tamanho é o imbricamento entre esses registros audiovisuais que o diálogo gerado é uma constante. Não sem razão. Os três filmes se debruçam sobre figuras ilustres do universo do Samba, mas parecem à procura de apontamentos maiores sobre aquele universo. Do ponto de vista formal, podemos sugerir uma estrutura narrativa similar entre eles (entrevistas, imagens de arquivo, número musicais), mas o viés discursivo nos parece mais contundente.

Ao mobilizarmos autores como Felipe Trotta (2011), Carlos Sandroni (2001) e Hermano Vianna (2010), por exemplo, propúnhamos um mergulho no audiovisual tendo como guia teóricos preocupados com a história do gênero musical e com a representação (aqui, cinematográfica) dessa história. Quase um século após o surgimento do Samba urbano no Rio de Janeiro, esses documentários ainda suscitam debates em consonância com os debates trazidos à tona nos anos 1920 e 1930. De certa forma, nos faz pensar em como o Samba, ainda que pertencente a um panteão musical, segue se equilibrando entre a margem e o centro, o escamoteamento e a ode. Agora, exposto não apenas em som, mas também em imagem, por esses e outros documentários contemporâneos brasileiros.

Referências bibliográficas

- Lins, C. & Mesquita, C. (2011). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lopes, N. (2008). *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Marisa Monte. (s.d.). *Velha guarda da Portela – tudo azul*. Disponível em: www.marisamonte.com.br/pt/musica/producoes/velha-guarda-da-portela-tudo-azul
- Sandroni, C. (2001). *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar: Editora UFRJ.
- Trotta, F. (2011). *O Samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Vargens, J. B. & Monte, C. (2004). *A velha guarda da Portela*. Rio de Janeiro: Manati.
- Vianna, H. (2010). *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar: Editora UFRJ.
- Vianna, L. F. (s.d.). *Samba na veia*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 6 abr. 2007. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0604200707.htm

Filmografia

Brás Cubas (1985), de Júlio Bressane.

Cartola – Música para os olhos (2006), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda.

O mistério do Samba (2008), de Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda.

Onde a coruja dorme (2012), de Márcia Derraik e Simplício Neto.

O que foi o carnaval de 1920? (1920), de Alberto Botelho.

Rio Zona Norte (1957), de Nelson Pereira dos Santos.

Terra em transe (1967), de Glauber Rocha.

Esse é um filme que nasce, evidentemente, de uma dor quase inominável, de uma tragédia, e, portanto, de uma falta, de uma cisão no real, de uma coisa que falta ser simbolizada para ser tolerável, e o que o filme faz é dar nome a essa coisa, organizar essa dor e torná-la, portanto, eu não diria tolerável, mas, é possível incorporá-la e seguir adiante na vida.¹

1. *Ibidem.*

Vozes da guerra, cantos de amor: um documentário-balada sobre meninos soldados

Miguel Alfonso Bouhaben, Sandra Straccialano Coelho
& Guilherme Maia*

Resumo: O presente artigo tem como objetivo abordar sonoridades dos documentários realizados por Werner Herzog, a partir da análise de *Balada do pequeno soldado* (1984). Para tanto, se detém, mais especificamente, nos efeitos expressivos das diferentes musicalidades presentes no filme, assim como nas funções dialógica, plurilinguística e tradutora das diferentes vozes que habitam esse documentário.
Palavras-chave: som; documentário; realidade; música; vozes; ruídos.

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo abordar sonoridades de los documentales realizados por Werner Herzog, a partir del análisis de *Balada del pequeño soldado* (1984). Para ello, se detiene, más específicamente, en los efectos expresivos de las diferentes musicalidades presentes en la película, así como en las funciones dialógica, plurilingüística y tradutora de las diferentes voces que habitan ese documental.
Palabras clave: sonido; documental; realidad; música; voces; ruidos.

Abstract: This article addresses the sonorities of Werner Herzog's documentaries, based on the analysis of *Ballad of the little soldier* (1984). To do so, it focuses more specifically on the expressive effects of the different musicalities present in the film, as well as on the dialogical, plurilinguistic and translating functions of the different voices that inhabit this documentary.
Keywords: sound; documentary; reality; music; voices; noises.

* Miguel Alfonso Bouhaben: Escuela Superior Politécnica del Litoral. Universidad de las Artes de Ecuador, Facultad de Cine. 0901, Guayaquil, Ecuador. E-mail: mabouhaben@gmail.com

Sandra Straccialano Coelho: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom/UFBA), Bolsista PNPd-CAPES. 40130-000. Salvador (BA), Brasil. E-mail: sandrixcoelho@gmail.com

Guilherme Maia: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. 41810-670, Salvador (BA), Brasil. E-mail: maia.audiovisual@gmail.com

Esta investigación fue desarrollada en el marco del Grupo de Investigación Cultural Visual, Comunicación y Decolonialidad (CUVICODE) y dentro del Proyecto de Investigación "Imagen y sociedad. La práctica audiovisual como forma de intervención social en América Latina" auspiciado por la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL).

Submissão do artigo: 30 de maio de 2017. Notificação de aceitação: 13 de julho de 2017.

Résumé : Cet article vise à aborder les sonorités des documentaires de Werner Herzog, à partir de l'analyse de *La ballade du petit soldat* (1984). Pour ce faire, il se concentre plus précisément sur les effets expressifs des différentes musicalités présentes dans le film, ainsi que sur les fonctions dialogiques, plurilingues et de traduction des différentes voix qui habitent ce documentaire.

Mots-clés : son ; documentaire ; réalité ; musique ; voix ; bruits.

Introdução

Considerado por Deleuze como “o mais metafísico dos autores de cinema” (Deleuze, 1985: 208), Werner Herzog não apenas é responsável por uma farta produção documental, que remonta ao início de sua carreira, como tem se dedicado cada vez mais à realização de documentários, sobretudo nas últimas décadas. Dos 68 títulos em que é creditado como diretor no IMDB,¹ 37 são classificados como documentários, realizados tanto para o cinema quanto para a televisão, de acordo com durações distintas. Destes, observa-se que quase metade se localiza a partir dos anos 2000.

A despeito desse fato, o reconhecimento e posição conquistados por Herzog no campo cinematográfico dificilmente podem ser creditados aos documentários que produziu. Críticos e pesquisadores ainda têm se dedicado pouco à análise da vertente documental de seu cinema e, na maioria das vezes em que o fizeram, esta se viu convocada, quase sempre, em abordagens sobre aspectos autorais identificados em documentários específicos do cineasta alemão que obtiveram maior notoriedade, tais como *Fata Morgana* (1971) ou o mais recente *O homem urso* (2005),² por exemplo. Mais recentemente, e na contra-corrente dessa tendência, a coletânea organizada por Weinrichter & Díaz (2007), assim como o livro de Eric Ames (2012), *Ferocious reality: documentary according Werner Herzog*, se propuseram a preencher essa lacuna.

A respeito, mais especificamente, da análise dos documentários de Herzog a partir de uma ótica autoral, Ames pondera que,

[...] the received idea about his body of work has been one of singularity and isolation, not unlike some of the figures in his movies. Clearly there is some truth to that idea, as far as it goes, which is one reason why Herzog's films are usually discussed in terms of auteurism. But a wholly appropriate emphasis on auteurism cannot account for the tenacity of his engagement with documentary. His intervention is strategic in the sense that it puts documentary in the service of enacting the director's personal style, as a way of emphasizing the alterity of his work, its difference from that of other filmmakers, its resistance to classification. But his intervention is also strategic in the sense

1. www.imdb.com/name/nm0001348/?ref_=fn_al_nm_1

2. Como exemplos de obras que analisam sob a perspectiva autoral o cinema de Herzog, e nas quais figuram análises de alguns de seus documentários, podemos citar a coletânea organizada por Corrigan (1986), assim como os livros de Nagib (1991; 2011) e Prager (2007).

that it deliberately upsets documentary dogma. Herzog will never be a “good object” of documentary studies, at least not for scholars who are primarily concerned with politics, taxonomy, or purism. (Ames, 2012: 266).

Alinhados com esse posicionamento, mais especialmente com a ideia de que os documentários de Herzog costumam tensionar as fronteiras (por si só movediças) do cinema documentário, pretendemos, no presente artigo, abordar alguns dos aspectos sonoros dessa produção, não apenas por se tratar de um elemento muitas vezes negligenciado nas análises encontradas, mas justamente pelo fato de que a articulação peculiar orquestrada por Herzog em seus documentários entre as imagens e as vozes, ruídos e músicas (diegéticas e não-diegéticas), nos parece ser uma das linhas de força centrais deste tensionamento.

Para tanto, iremos nos deter na análise específica de tais elementos no documentário televisivo *Balada do pequeno soldado*, realizado em 1984 na Nicarágua, por Herzog e pelo foto-jornalista Denis Reichle, e cujo tema é o treinamento de crianças da etnia indígena Miskito para lutarem contra os sandinistas. No entanto, antes de discorrer sobre esse filme mais especificamente, assim como sobre as razões que fundamentaram essa nossa escolha, é preciso que nos detenhamos, ainda que brevemente, sobre alguns dos elementos sonoros característicos dos documentários realizados por Herzog.

Vozes, músicas e ruídos nos documentários de Herzog

Em seus primeiros documentários, como *Fata Morgana* (1971) e *O país do silêncio e da escuridão* (1971), mas também em produções posteriores como *Os sinos do abismo: fé e superstição na Rússia* (1993) ou no mais recente *O diamante branco* (2004), é possível observar alguns elementos recorrentes no que diz respeito ao plano sonoro nos documentários de Herzog e sua relação com as imagens. Dentre eles, o que primeiro nos chama a atenção é, sem dúvida, o comentário que o próprio diretor faz questão de gravar e sobrepor a estas, adotando procedimentos que se pode considerar não tão usuais no gênero, seja pela própria tonalidade característica de sua voz, distante de um padrão de locução “profissional”, seja pela recorrência com que traduz (em alemão ou em inglês, com forte sotaque) as falas dos personagens filmados, sobrepondo sua voz à deles com frequência, em detrimento da utilização de outros recursos possíveis como o da legendagem, por exemplo.

A respeito de sua escolha por ser o comentarista de seus filmes, mesmo nos casos em que a locução foi realizada em inglês, Herzog afirmou em uma entrevista:

In my ‘documentaries’ you will often hear my voice. One reason for this is that I would rather audiences who do not understand German listen to my voice in English rather than hear me in German and read the subtitles. I think the result is a stronger connection to what I originally intended for the film. I have also never liked the polished and inflected voices of those overly trained actors. (Herzog apud Nagib, 2011: 77; grifo nosso).

A afirmação do diretor alemão é no mínimo curiosa, pois ao mesmo tempo em que demonstra uma opção crítica e consciente por se distanciar de um certo estereótipo que costuma caracterizar a chamada “Voz de Deus” no documentário, revela, simultaneamente, o desejo de controlar os significados apreendidos pelo espectador. Dessa aparente contradição surge um dos traços talvez mais marcantes dessa sua produção, na qual, mesmo que diferentes vozes sejam convocadas, Herzog parece sempre querer garantir para si a última palavra, o que traz à tona questões éticas fundamentais do próprio gênero documental, além de oferecer munição para parte da crítica que vê na faceta documentarista de Herzog um exemplo problemático (enquanto outros podem identificar, nesse mesmo traço, provavelmente sua originalidade e maior contribuição pessoal).

Também podemos observar que o uso dos ruídos e da música é feito de forma expressiva e pouco convencional pelo diretor em seus documentários.³ Afastando-se de uma estética pretensamente naturalista, Herzog parece convocar tais elementos sonoros para criar efeitos variados, os quais vão desde a tentativa de expressar aspectos intangíveis da realidade – como no caso do retrato da experiência de cegos-surdos em *O país do silêncio e da escuridão*, ou da tentativa de encenar aspectos da fé religiosa russa em *Sinos do Abismo* –, à criação de unidades audiovisuais claramente dissonantes e perturbadoras do ponto de vista da experiência espectral. Um exemplo evidente desse efeito perturbador pode ser observado na sequência de abertura do documentário televisivo *Wodaabe: herdsmen of the sun*⁴ (1989), na qual o cineasta sobrepõe uma versão da *Ave Maria* de Gounod às imagens “extravagantes” de dançarinos fulani que vivem no deserto do Saara, desafiando as expectativas daqueles que poderiam esperar desse filme um relato audiovisual etnográfico clássico para, ao invés disso, criar um claro efeito de justaposição cultural, como bem observa Ames a respeito desse filme:

Herzog also stages his own cultural difference – and does so primarily by means of asynchronous music and his use of vocal presence – as if it were

3. Não nos deteremos nesse artigo sobre a produção ficcional do cineasta, contudo vale registrar que a música é um elemento que se destaca na produção de Herzog de maneira geral, seja ela ficcional ou documental.

4. www.youtube.com/watch?v=MlnO1QDqpaQ

the only way he could acknowledge difference as internal to the project of representing others. (Ames, 2012: 45).

Contudo, defendemos aqui que não é apenas no uso da música extradiegética que Herzog encontrou recursos para a criação audiovisual desse efeito de diferença cultural, ou mesmo para o estabelecimento de seu lugar de singularidade com relação a um certo paradigma documental. Foi também ao encenar as sonoridades e músicas locais de culturas não-europeias que o diretor alemão explorou, em seus documentários, os efeitos emocionais, de distanciamento e mesmo de desconforto espectral que parecem caracterizar esse espectro da sua filmografia, como tentaremos demonstrar, a seguir, por meio da análise das sonoridades presentes em *Balada do pequeno soldado*.

Realizado com Denis Reichle, que já trabalhava para jornais como *Paris Match* e *Der Spiegel* em várias áreas de conflito coloniais no período (e que foi o primeiro idealizador do projeto de realizar um filme sobre as “crianças-soldado” entre os Miskitos), esse filme pouco conhecido da filmografia herzogiana é identificado por alguns autores como um ponto estratégico na carreira do diretor alemão, especialmente por ter sido lançado dois anos após a polêmica em torno das filmagens de *Fitzcarraldo*⁵. Ames considera que esse filme estaria estreitamente vinculado a uma tentativa de resposta do cineasta às inúmeras críticas sofridas na ocasião. Já para outros, como Nagib (2011: 113), trata-se, pelo contrário, de uma das poucas vezes em que Herzog se colocou no campo documental a partir de um posicionamento intencionalmente político.

Contudo, não está no escopo de nosso trabalho ajuizar a respeito de mais essa polêmica em torno do cinema de Werner Herzog, mas apenas registrar o fato de que, assim como o restante de sua produção documental, *Balada do pequeno soldado* suscitou igualmente críticas e elogios, os quais, na nossa leitura, em muito se vinculam às ambiguidades que caracterizam os documentários desse cineasta. Grande parte delas, como pretendemos demonstrar a seguir, se encontram arquitetadas, sobretudo, pela articulação peculiar entre a voz do diretor e a dos personagens por ele filmados, assim como pela utilização característica dos demais elementos sonoros presentes nesses filmes, notadamente das músicas e da forma como estas são utilizadas junto às imagens.

5. Com duração de aproximadamente quatro anos, a produção turbulenta e pouco ortodoxa do filme contou com vários acidentes entre os membros da equipe, além de rebeliões por parte de indígenas insatisfeitos com as condições de trabalho. A lenda em torno das filmagens conta ainda com a proposta do assassinato de Klaus Kinski que foi feita pelos indígenas a Herzog, frente aos frequentes ataques de cólera do ator.

Das sonoridades em *Balada do pequeno soldado*

Passemos agora ao exercício analítico da obra, com o objetivo de apresentar nossas apostas interpretativas sobre o modo como as canções, os ruídos e as vozes operam no jogo audiovisual de *Balada do pequeno soldado*. Examinaremos mais detidamente 3 aspectos. O primeiro, busca entender de que forma as canções do filme se articulam com os fluxos de tensão e distensão da narrativa. O segundo aspecto que julgamos relevante é o papel das canções e dos ruídos na estrutura formal da película. Por fim, colocamos em foco, sob uma perspectiva decolonialista, alguns aspectos das vozes que falam na trilha sonora.

Cantos dos pequenos soldados: paixão, alívios líricos e amores ausentes

O jogo audiovisual inicia com um plano conjunto de um menino sentado, vestido de farda militar e segurando uma metralhadora, na ação de apertar um botão no gravador cassete que está em quadro ao lado dele. Uma canção começa a ser tocada no aparelho e ele canta junto. O eu lírico da canção⁶ é um menino em idade escolar que está enamorado de uma colega de classe. Ele está triste porque *ella de la mochila azul, la de ojitos dormilones*, não está mais indo às aulas. Uma canção triste sobre um menino que vê despertar em si o amor por uma menina que está ausente. Importa saber que a voz que canta no aparelho é a voz de uma criança. A canção que estamos ouvindo é uma gravação de “La de la mochila azul”, composta pelo compositor mexicano Bulmaro Bermúdez e gravada pelo também mexicano “menino prodígio” Pedrito Fernandez, quando tinha apenas 7 anos. Essa canção romântica obteve um grande êxito radiofônico e televisivo internacional entre as crianças da América hispanohablante na virada da década de 1970 para a de 1980 e gerou 2 longas-metragens com o menino Pedrito Fernandez como protagonista:

6. *Que te pasa chiquillo, que te pasa / Me dicen en la escuela y me preguntan en mi casa / Y hasta ahora lo supe de repente / Cuando vi pasar la lista y ella no estuvo presente / Ella de la mochila azul / la de ojitos dormilones / Me dejo gran inquietud / Y bajas calificaciones / Ni al recreo quiero salir / No me divierto con nada / No puedo leer ni escribir / Me hace falta su mirada / De recuerdo me quedan sus colores / Dos hojas del cuaderno dice amores entre borrones / Yo quisiera mirarla en su pupitre / Porque si ella ya no vuelve mi salon sera muy triste.*

O que está havendo, meu pequeno? / O que você tem? / Dizem para mim na escola / E me perguntam lá em casa / E agora, de repente eu sabia / Quando passou a lista de presença / Ela não estava presente / Aquela da mochila azul / Com seus olhinhos sonhadores / Por ela perdi minha calma / E as notas pioraram / Não saio para o recreio / Nada me diverte / Não sei ler nem escrever / Sinto falta do seu olhar / De lembrança ficaram seus lápis de cor / Duas folhas do seu caderno / Onde está escrito amor / Queria vê-la no seu banco da escola / Porque se ela não voltar / Minha sala será triste / Aquela de mochila azul (transcrição das legendas).

La niña de la mochila azul (1979) e *La niña de la mochila azul 2* (1981), ambos dirigidos por Rubén Galindo.

Durante toda a primeira exposição integral da letra e da melodia, o plano conjunto fixo nos permite perceber uma expressão triste do pequeno soldado – adequada, aliás, à natureza sentimental da canção. O olhar inquieto dele, que ora mira o espectador, ora parece mirar para alguém da equipe, ou, ainda, parece olhar para o vazio, nos faz parecer que ele não está muito à vontade diante da câmera e da situação. O plano nos mostra também um jogo metafórico que explora a similaridade entre o modo como o menino segura a metralhadora e o modo como se segura um violão (em alguns momentos, o menino parece até “dedilhar” a empunhadadeira da metralhadora). No início da reexposição da letra, o pequeno soldado armado cresce no quadro e chegamos mais perto de sua expressão triste. Um corte passa a nos mostrar outros meninos, igualmente fardados e armados, entrando em formação militar. Dois deles olham para a câmera com expressão de desconfiança. Outro corte nos traz de volta ao pequeno soldado que canta. Após ser apresentada na sua integralidade, ou seja, após ouvirmos o fonograma completo sem supressão de seções e sem saída em *fade out*, a canção “La de la mochila azul” declara o seu ponto final. A seguir o vemos desligar o gravador, em plano detalhe, e a tela nos deixa com um plano próximo do menino em silêncio por mais algum tempo. O semblante triste se abre em um sorriso radiante. Durante alguns segundos, ele parece estar sorrindo para o diretor do filme ou para alguém que está no set de filmagem. Em seguida, olha para nós, espectadores. Aos poucos, o sorriso desaparece da boca, mas permanece no olhar. Fim da seção de abertura do filme. A imagem que inaugura o próximo segmento é um *close-up* de uma menina sorrindo.

Para utilizar um conceito famoso esculpido por Michel Chion (2011), nos perguntamos que espécie de *contrato audiovisual* o filme deseja oferecer ao espectador nesta cena de abertura? De que modo o filme pretende que o espectador seja afetado pela justaposição da imagem de um menino fardado, de olhar inquieto, segurando uma metralhadora grande demais para o tamanho dele, com a sonoridade de uma canção romântica que chora dores de primeiros amores em vozes infantis? Que tipo de discurso esta audiovisualização tão insólita e ambígua prenuncia? Seria somente aquilo que Nagib (2011) chamou de “permanent search for primacy”, a busca constante por “images and sounds that were never seen or heard before” (p. 85), que caracterizam a obra de Herzog, de uma maneira geral?

Nossa aposta interpretativa, de certa forma, vai ao encontro do que Ames afirma em relação ao design de canções do filme que estamos analisando:

Ballad of the Little Soldier consists largely of folk songs and native testimonies. Together, they give voice – indeed, a chorus of voices – to the victims of atrocities against native peoples past and present. The singing of love songs, in particular, evokes at once the pleasures of living and the tragedy of child soldiers who might not live so long as to enjoy such experiences. (Ames, 2012: 161).

O filme contém, de fato, um exemplo daquilo que Ames chama de *folk songs*, uma “canção de amor” da tradição oral dos miskitos, mas as canções com maior tempo de tela e maior potência expressiva na obra – abertura e final – utilizam repertório de sucessos da canção popular massiva latino-americana produzida no México. A outra canção também não é exatamente uma *folk song*, mas uma canção utilizada em práticas rituais católicas, composta “para cantar en una bienvenida de un retiro o en un popurri de inicio”.⁷ O que nos interessa na afirmação de Ames, contudo, é a menção à tensão entre o prazer de viver e a trágica perspectiva de morte prematura que as *love songs* evocam.

O que vemos e ouvimos não é uma manifestação espontânea do real capturada pela câmera e pelos gravadores. Ao contrário, estamos diante de uma situação claramente encenada. Nossa aposta interpretativa é que essa espécie de “número musical” encenado abre o filme oferecendo ao espectador, em uma chave poética e metafórica, boas pistas sobre a questão central da obra. Amor e guerra, infância e morte. São pré-adolescentes que tiveram seus laços familiares dilacerados por massacres e estão sendo treinados para matar ou morrer nas selvas da América Central. Desde o seu primeiro passo, o filme busca construir uma aderência afetiva e solidária entre nós, espectadores, e aquelas crianças que vamos conhecer ao longo da narrativa.

Se na dimensão do conteúdo, o que se ouve e o que se vê tem quase sempre um caráter trágico – relatos de genocídios; de violência extrema; de perda de mães, pais e irmãos; crianças pré-púberes sendo treinadas para matar e morrer – as canções utilizadas no filme são signos que apontam para outras direções. A segunda exposição de uma canção ocorre quando vemos soldados miskitos regressarem de uma missão. Eles são recebidos por um alegre canto coletivo de boas-vindas. Vemos muitas crianças, majoritariamente meninas, cantando uma canção da liturgia católica que, em sua frase conclusiva diz: *dame la mano y mi hermano serás*.⁸ O encontro é uma confraternização festiva, ve-

7. Fontes: Cancioneiro Católico (<http://musicatolica.me/cancionerocatolico/Song/2939/DAME%20LA%20MANO.html>), lacuerda.net https://acordes.lacuerda.net/musica_religiosa/dame_la_mano_y_mi_hermano_serás.shtml

8. *No me importa de todo tú seas / si detrás del Calvario estás / Si tu corazón es como el mío / dame la mano y mi hermano serás / CORO/ Dame la mano, dame la mano, dame la mano y mi hermano serás (bis) / No importa la raza que seas / pobre o rico Cristo te amará / Si tu corazón es como el mío / dame la mano y mi hermano serás / CORO / No importa el sitio que vengas / pueblo o campo, todo es igual / Si tu corazón es como el mío / dame la mano y mi*

mos crianças que cantam sorrindo, pessoas trocando abraços e apertos de mão. O filme concede cerca de um minuto e quarenta segundos de tempo de tela e de alto-falantes para mostrar ao espectador signos de amizade, identidade, solidariedade e afeto.

A terceira canção é antecedida pelo comentário de Herzog, que se sobrepõe às imagens:

– Aquí é Tapamlaya, bem perto da fronteira [com Honduras] (...) Tudo o que filmamos aqui durante os primeiros 20 minutos foi improvisado e sem plano algum. Primeiro seguimos a música.⁹

Corta para um primeiríssimo plano de um homem cantando uma canção em língua indígena. Logo a seguir, a música decresce para plano-de-fundo e ouvimos de novo a voz do narrador:

– Mais tarde perguntamos pela letra... uma canção de amor.

A música volta a ocupar o primeiro plano da trilha sonora e vemos claramente a alegria do intérprete. Mesmo considerando os olhares desconfiados que alguns meninos dirigem ao espectador, os sorrisos que vemos na tela nos permitem afirmar que estamos novamente diante de uma situação de “alívio lírico” em relação ao caráter cruel dos fatos que vinham sendo narrados pelo documentário. Mais uma vez, a canção é apresentada na sua integridade, no plano diegético e em uma situação que tem um razoável grau de encenação. Mais uma vez, um “número musical”. Mais uma vez, tal como na cena inicial, estamos diante de um jogo metafórico entre amor e ódio, paz e guerra, vida e morte.

Depois desse terceiro número musical, a canção só volta ao filme na última cena.¹⁰ Em seu ponto final, o filme opta por voltar *da capo*, ou seja, voltar ao início. Um outro menino, também fardado e segurando uma metralhadora, canta *Flor de las flores*, um corrido norteño mexicano que era, no período das filmagens, um sucesso internacional no mundo hispanohablante, interpretado pelo grupo *Los Cardenales de Nuevo Leon*. O eu lírico da canção diz:

*Flor de las flores, flor de mi amor
Vente conmigo y dame tu amor

Vuelve bien de mi vida
La dueña de mis amores
Ven y ven flor de las flores*

hermano serás / CORO / Oh, hermano, juntemos las manos / y unidos vamos a luchar / Si tu corazón es como el mío dame la mano y mi hermano serás. / CORO

9. Tradução das legendas.

10. Antes disso, contudo, há algumas ocorrências importantes na poética sonora do filme que merecem alguma consideração e serão discutidas na próxima subseção deste artigo.

Ven a hacerme feliz

Se por casualidade ou por conta de um rigor obsessivo da instância que tomou as decisões sobre as canções do filme, é difícil dizer. O fato fílmico, contudo, é que as canções que abrem e fecham as cortinas do espetáculo falam de amor, mas, sobretudo, de um amor ausente. A “ausência”, é sem dúvida, uma das temáticas do filme, que nos conta histórias sobre perdas de familiares e, principalmente, sobre a ausência da infância. Assim como na cena de abertura, fica evidente, no fechamento do discurso, uma estratégia passível de ser interpretada como meio de mover os sentimentos do espectador em direção a uma inevitável ternura pelo pequeno soldado que canta dores de amores ausentes. Ternura que nos conduz, inexoravelmente, à compaixão. Os dois últimos rostos que o filme nos mostra, após a conclusão da canção, são rostos em primeiríssimo plano de duas crianças que sorriem para o espectador. Ao menos a julgar pelo *design* de canções do filme, nossa análise parece soar em consonância perfeita com as palavras proferidas por Herzog em entrevista, respondendo àqueles que criticaram o filme pela ausência de posicionamento político nítido: "it does not matter what political content there is when you have a nine-year-old fighting in a war. Child soldiers are such a tragedy that you do not need every single detail of the conflict" (*apud* Ames, 2012: 159).

Um filme-balada?

Ao nos depararmos com o título da obra, uma inevitável pergunta emerge: por que “balada”? Teria Herzog utilizado estratégia semelhante àquela utilizada por Ingmar Bergman em *Sonata de outono*? O filme de Bergman tem sua narrativa estruturada de modo rigorosamente análogo à Forma Sonata, modelo de composição musical dominante durante grande parte do período clássico-romântico. Como veremos, *Balada de um pequeno soldado*, em sua dimensão formal, estabelece vínculos com a balada medieval.

Para seguir nessa via de análise, em primeiro lugar temos que definir o conceito, a temática e a estrutura formal da balada medieval. Com relação ao conceito, podemos partir das contribuições de Albert B. Friedman (1961: 2), que considera a balada como “aliteratura” ou literatura analfabeta, devido a seu caráter oral. F. J. Child sublinha essa questão e afirma que a balada, *stricto sensu*, é popular e tem que se descontaminar de elementos literários. Tomando essas considerações para fins interpretativos, podemos nos questionar se o filme de Herzog reivindica um caráter primitivo, popular e oral em sua proposta documental. Parece que o diretor alemão busca certa “pureza” além das formas literárias, tendo em vista que opta por abrir e fechar o filme

com canções populares do repertório *cursi* mexicano, ou seja, com um regime melódico e lírico que costuma ser preconceituosamente associado a certo mau-gosto das classes populares.

Ao se debruçar sobre a obra do cineasta alemão em *Werner Herzog: o cinema como realidade*, Nagib (1991) aponta elementos que parecem apoiar essa interpretação. A respeito do impulso reiterado do diretor que o levou, desde muito cedo em sua carreira, a romper com as barreiras do país natal, em busca de paisagens e povos de diferentes regiões do planeta, a autora afirma:

Sabemos que a proposta do diretor não é imobilista. Ao contrário, teve como germe escapar à estagnação em que se encontrava o cinema na Alemanha. [...] O primeiro passo do jovem cineasta foi romper as fronteiras do seu país, para encontrar fora dele a imagem inédita, antes nunca vista, e construir um cinema essencialmente de revelação. (Nagib, 1991: 171).

Ainda que, na análise de Nagib, essa busca de Herzog seja identificada em paralelo com o dilema do artista moderno face ao esgotamento da capacidade criativa, e que se traduziria, no cinema de Herzog, pela busca da “imagem inédita”, pensamos ser possível convocar, nessa mesma chave interpretativa, os aspectos sonoros e musicais articulados em sua cinematografia. Em *Balada do pequeno soldado*, no que diz respeito mais especificamente ao paradigma da balada medieval que ora convocamos para a análise, nos parece possível traçar um paralelo entre essa busca, identificada pela pesquisadora brasileira como uma marca do cinema de Herzog, e certo caráter primordial que estaria inscrito na caracterização do próprio gênero medieval segundo os autores citados.

Sobre o modo de contar histórias das baladas medievais, Miyares (2009) afirma:

la verdadera balada es breve, con transiciones abruptas entre episodios, sin llegar a contar toda una historia, pero siempre coherente: la acción no suele estar localizada puntualmente; y tiende a omitir tanto descripciones como explicaciones; su estilo es sencillo y llano (...) no usa palabras cultas (...) la extravagancia, el cinismo, la sofisticación, el refinamiento y la trivialidad no le son propias. (Miyares, 2009: 13).

Ao passo que Hodgart entende que “la técnica de montaje propia de las baladas, que presentan la narrativa no como una secuencia continua de acontecimientos, sino como una serie de instantáneas rápidas y su arte reside en la selección y yuxtaposición de esas imágenes” (Hodgart, 1962: 29). Já do ponto de vista temático, Rojas (2016: 20) explica: “la cuestión de la temática, a diferencia de lo que sucede con las “canciones”, es mucho más variada, y por tanto es corriente que aborde temas de órdenes diferentes: políticos, sociales, históricos, amorosos, etc.”.

A partir do que nos diz Rojas, ou seja, entendendo a balada como um gênero sem tema fixo ou conjunto homogêneo de temas, não é possível estabelecer um vínculo de natureza temática entre o filme de Herzog e a balada medieval. Já no que diz respeito ao que Miyares afirma sobre “a verdadeira balada”, e ao que Hodgard chama de “técnica de montagem” da balada, podemos observar analogias. O filme não nos conta uma história como uma sequência contínua de acontecimentos; omite descrições e explicações; é um filme breve e, podemos dizer, um filme com linguagem “simples”, que evita a “extravagância” e as “palavras cultas”.

Para examinar mais detidamente os aspectos formais da obra, na pista de uma possível analogia com a forma da balada medieval, é preciso assinalar que este gênero de poesia cantada surge na Europa no século XIV e que sua estrutura narrativa tem a singularidade de repetir um mesmo verso – o estribilho – a cada três estrofes. Esse elemento repetitivo é uma das marcas estilísticas que caracterizam essa forma poética: “la balada, como muchas otras formas medievales, también se basa en un elemento repetitivo, un estribillo introducido al final de cada una de las estrofas” (Rojas, 2016: 20). Podemos observar como a estrutura da balada medieval se ajusta, em alguns pontos, com a estrutura narrativa de *Balada do pequeno soldado*. Se relacionamos as estrofes com as cenas, e os estribilhos com as canções e com o que aqui chamamos de “números sonoros”,¹¹ podemos então configurar o seguinte esquema:

PRIMEIRO BLOCO		
1. Estribilho	Pequeno soldado canta “La de la mochila azul”.	00:00 a 03:06
2. Estrofe	Apresentação dos Miskitos	03:07 a 04:46
3. Estrofe	Acampamento do Misura.	04:47 a 05:50
4. Estrofe	O exército no Rio Coco e o desembarque.	05:51 a 06:45
5. Estrofe	O exército na selva	06:46 a 07:55
6. Estrofe	Exército novamente em marcha	07:56 a 09:00
SEGUNDO BLOCO		
7. Estribilho	Canto coletivo “Dame la mano, hermano”	09:01 a 10:42
8. Estrofe	Soldados conversando com as mulheres	10:43 a 11:55
9. Estrofe	Mulher relata como os Sandinistas a roubaram	11:56 a 13:27
10. Estrofe	O povoado de Sang Sang	13:28 a 14:49
11. Estrofe	Relato de um soldado adulto sobre o sucedido	14:50 a 16:39
12. Estrofe	Tapamlaya, campo de refugiados	16:40 a 18:09

11. Mais adiante, falaremos mais sobre o conceito de “números sonoros”, uma analogia com a expressão “números musicais” que, em síntese, se refere a momentos nos quais o filme concede um extenso tempo de tela e de alto-falantes para cenas nas quais não há diálogos, entrevistas, narração ou música (em um sentido tradicional), mas nas quais algum outro aspecto sonoro (tiros, reza) está em relevo.

TERCEIRO BLOCO		
13. Estribilho	Canción de amor autóctone	18:10 a 19:42
14. Estrofe	Entrevista com mulher miskito	19:43 a 24:54
15. Estrofe	O filho da mulher	24:55 a 26:52
16. Estrofe	Treinamento militar das crianças: ordem unida	26:53 a 28:37
QUARTO BLOCO		
17. Estribilho	Instrução militar: “número sonoro” das metralhadoras	28:38 a 32:20
18. Estrofe	Entrevistas com pequenos soldados	32:21 a 35:44
19. Estrofe	Entrevista com instrutor	35:45 a 38:11
QUINTO BLOCO		
20. Estribilho	“Número sonoro” da reza coletiva dos pequenos soldados	37:24 a 38:10
21. Estrofe	Denis Reichle y los niños soldado.	38:11 a 41:11
22. Estrofe	Instrução militar	41:12 a 42:27
FINAL		
23. Estribilho	Pequeno soldado canta “Flor de mi vida” (<i>da capo</i>)	42:28-44:00

Em uma primeira mirada, fica evidente que o filme não segue rigorosamente o modelo *estrofe – 3 estribilhos*. No primeiro e segundo blocos temos 5 estrofes/cenas, enquanto que no terceiro bloco temos 3 e apenas 2 no quarto e no quinto. Observando, contudo, o modo como os “números musicais e sonoros” estão organizados na linha do tempo do filme, nos arriscamos a defender que o filme presta tributos a uma outra característica definidora da balada: a organização estribilho-estrofe em um regime simétrico.

De acordo com Fowler (1968: 68), o elemento estrutural mais importante da balada é a simetria. É possível dizer que *Balada do pequeno soldado* é um documentário simétrico? Até certo ponto, sim. A correlação analítica estrofe/cena; estribilho/canção, assim como a duração da primeira parte do filme, dão conta de um bom grau de regularidade. A segunda e terceira canções se iniciam exatamente 9 minutos depois do início da canção anterior. Se levarmos em consideração somente as canções, é fato que essa regularidade se dilui depois da terceira canção. No entanto, cabem aqui algumas reflexões sobre a “musicalidade” da trilha sonora em cenas que estão localizadas em pontos estratégicos (simétricos?) do filme.

Cerca de 8 minutos após a exposição da 3ª canção, tem início o segmento em que o filme nos apresenta aos instrutores dos pequenos soldados. Vemos os instrutores em ação, comandando exercícios de ordem unida. Como é comum neste tipo de treinamento militar, os instrutores estabelecem o ritmo do treino

entoando frases de comando que devem ser respondidas pela tropa. Esses padrões rítmicos responsoriais, associados aos movimentos corporais e às batidas dos pés no chão, operam como “protomúsica” e “protodança”, um (proto) bailado audiovisual. Esse pulso rítmico vocalizado é ouvido em primeiríssimo plano sonoro por cerca de um minuto e vinte segundos, quando desce para plano-de-fundo para dar lugar à voz do narrador, que nos informa que os instrutores pertenceram à antiga Guarda Nacional de Somoza e inicia a transição para a cena seguinte: o treinamento de tiro, durante o qual a trilha sonora é dominada pelo rugido (a)rítmico das metralhadoras. Cerca de 8 minutos após o fim da protomúsica das metralhadoras, a trilha sonora nos oferece um ponto de respiração: a beleza da polifonia e da polirritmia das vozes das crianças que entoam em conjunto (mas sem sincronismo), o que nos parece ser uma reza na língua miskito. Há aqui também um encanto sensorial que cria um forte contraste expressivo com a espécie de desconforto espectral que o rugir das metralhadoras do “número sonoro” anterior provoca. Observando a trilha sonora sob essa perspectiva, ou seja, ouvindo a musicalidade inerente aos sons recém descritos, defende-se aqui que o filme tem como estribilho “números sonoros” compostos ora por canções, ora por comandos vocais responsoriais, sons de ritmos corporais, tiros e rezas.

Sem dúvida, trata-se de um uma estrutura audiovisual que alterna estribilho (“números sonoros”) com estrofes (diálogos, entrevistas, *voz over*). É verdade que não se vê nesse filme o mesmo rigor formal de vínculo com um modelo composicional que pode ser observado no *Sonata de outono*, de Bergman, mas a análise revela que a montagem organiza no tempo o que aqui consideramos como estribilho e estrofe de um modo proporcional. Ainda que não haja uma aderência estrita ao formato “estribilho – 3 estrofes”, característico da balada, acreditamos que isso não interdita afirmar que o modelo simétrico desta tenha sido utilizado como texto-fonte, desde que consideremos que a mutação do modelo em filme tenha desfrutado de liberdade.

As vozes do real. Diálogos, plurilinguismo e tradução

Ainda que a música tenha uma grande importância neste documentário, é importante ressaltar que, de acordo com a tradição herzogiana discutida inicialmente nesse texto, acima dela se situa sempre a voz. Como aponta Michel Chion “el sonido en el cine es mayoritariamente vococentrista” (1993: 14), isto é, a voz sempre se destaca e sobrepõe aos demais sons, como se fosse o instrumento principal de uma orquestra. Por esta razão, o som fônico, compreendido pelo diálogos e vozes em *off e over* costuma ser gravado com a máxima clareza possível. “El diálogo, el transmisor de la información de la historia, se

graba y reproduce por lo general con el fin de que tenga la máxima claridad. Las frases importantes no tendrán que competir con la música o con el ruido de fondo” (Bordwell, 1995: 298). A seguir, vamos descrever três funções da voz que permitem compreender, em maior medida, as estratégias criativas de *Balada do pequeno soldado*: a função dialógica, a função plurilingüística e a função tradutora. A partir destas funções, construiremos uma interconexão com alguns aspectos da teoria decolonial, tais como o diálogo de saberes (Castro Gómez), a decolonização da linguagem (Veronelli) e o perspectivismo etnográfico (Viveiros de Castro).

Em primeiro lugar, encontramos nesse documentário de Herzog uma função dialógica. Alguns pesquisadores apontam que Herzog dialoga com o real e que o resultado desse diálogo é a película final (Álcala, 2013: 114). Por meio dela, esse diálogo seria uma forma de “interrogar a lo real en el marco de una relación subjetiva con lo que filma” (González, 2013: 20). Em *Balada do pequeno soldado*, observamos como o jornalista Denis Reichle, coautor do filme, interroga e dialoga, ao longo do documentário, com diferentes miskitos sobre o conflito com os sandistas: uma senhora idosa que narra como os sandinistas a roubaram; um soldado de Sang Sang que conta como eles cortaram suas palmeiras e incendiaram sua casa; outra mulher que narra como os amarraram e mantiveram presos no pátio da Igreja; alguns meninos que relatam como mataram suas famílias; um instrutor que fala sobre a importância da luta contra os sandinistas e que elogia a valentia dos meninos soldados; outro instrutor que explica a necessidade da lavagem cerebral para a luta; e, finalmente, os meninos aos quais se pergunta sobre a guerra, a morte e o medo. Na última cena, Denis Reichle ainda conta como, ainda jovem, ele também esteve envolvido na luta com os russos durante a II Guerra Mundial, destacando como a situação dos meninos soldados lhe recorda sua própria infância. Se estabelece, assim, uma espécie de processo de transferência: o jornalista alemão explica como, aos 13 anos, lhe disseram que teria que lutar por sua pátria, assim como fazem com os pequenos soldados miskitos. No final dessa cena, Reichle conclui que já vê esses meninos mortos. Este modo de abordar a construção do diálogo com os miskitos – com os Outros –, elude o *a priori* do roteiro. Em seus documentários, Herzog não parte de um roteiro que defina um caminho a percorrer. O diálogo é a crise do roteiro.

Contudo, esta forma de compreensão do real por meio do diálogo se situa distante da concepção de verdade do *cinéma vérité*, pois não pretende acessar o real na mesma linha de trabalho exercida por este. Em *Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema*, Herzog afirma: “Por força de declaração, o chamado *Cinéma Vérité* é desprovido de verdade. Alcança uma verdade

meramente superficial, a verdade dos contadores” (Herzog, 2002: 301; tradução nossa). Dessa forma, o cineasta alemão declara que o *cinéma vérité* forja uma verdade superficial que é preciso transcender, mas ao mesmo tempo considera que “é possível chegar a uma camada mais profunda da verdade: uma verdade poética, extática, que é um mistério” (Herzog, 2010b: 6; tradução nossa). Uma verdade nas antípodas da verdade científica e pretensamente objetiva dos paladinos do cinema direto, e que tem como finalidade submergir em uma verdade mais poética e mais política. A imagem não pode ser asséptica, tem que conter beleza e ser crítica. O próprio Herzog reconhece que “não devemos ser uma mosca na parede, não vamos ser a câmera de vigilância de um banco. Temos que ser a vespa que pica” (Herzog, 2013:13; tradução nossa).

Como então interpretar o uso da voz, da palavra e do diálogo com aqueles que são diferentes de nós? De que maneira afrontamos a relação entre a voz e a verdade? Há uma ou várias verdades? Estas questões, ainda que relevantes para pensar o uso da palavra no cinema documentário, também o são para teorizar sobre a importância do diálogo a partir das coordenadas da semiótica e da teoria decolonial. Desse modo, podemos relacionar as estratégias de apreensão do real aqui discutidas com o dialogismo de Bakhtin, quando este afirma que “el sentido descubre sus profundidades al encontrarse y al tocarse con otro sentido, un sentido ajeno” (Bakhtin, 1999: 352). Uma busca pelo outro marcou sem dúvida o afã criativo deste cineasta-viajante que é Herzog.

De modo semelhante, também o conceito de intertextualidade dos semiólogos Roland Barthes e Julia Kristeva pode ser operativo para a interpretação do *modus operandi* desse cineasta alemão. Julia Kristeva diferenciava o discurso monológico do dialógico, definindo este último como “una lógica de la distancia y de relación entre los diferentes términos de la frase o de la estructura narrativa, que indique un devenir” (Kristeva, 2001: 32).

Esta ideia parece ajustar-se aos documentários de Herzog que, como no caso aqui analisado, costumam configurar suas narrativas a partir do diálogo. Se trata de dialogar com o real em um esforço de compreensão que coloca em crise o monólogo da ciência e do cinema espetáculo. Tanto o cinema como a ciência ocidental são profundamente ideológicos e se encontram ensimesmados, sem muita vontade de se abrir a outros saberes, nem estabelecer e traçar uma conexão intertextual.

Em *Balada do pequeno soldado*, observa-se, sobretudo por meio do uso da voz, uma função dialógica rebelde, resistente. Uma voz que incorpora outras vozes e que, por isso, permite que o cinema seja abordado a partir da ótica dos estudos decoloniais. Podemos defender, com Castro Gómez, que não pode haver diálogo sem “permitir un intercambio cognitivo entre la ciencia occidental

y formas posoccidentales de producción de conocimientos (...) el diálogo de saberes sólo es posible a través de la decolonización del conocimiento y de la decolonización de las instituciones productoras o administradoras del conocimiento” (Castro Gómez, 2007: 88). O conceito de diálogo de saberes é útil para pensar o cinema documentário, na medida em que permite não apenas a fuga dos princípios etnocêntricos, como também fornece o espaço para conhecer o outro a partir de suas próprias epistemologias. Nesse sentido, a palavra no cinema documentário pode servir para conhecer o outro a partir dele próprio.

Em segundo lugar, pretendemos agora dar conta das singularidades linguísticas do outro para identificar a função plurilinguística desenvolvida por Herzog. Essas singularidades e essas línguas distintas que habitam o filme, parecem despertar a curiosidade do cineasta, sempre ávido por novidades e à caça de outras imagens, sons e línguas. Em *Toyko-Ga* (Wenders, 1985), ele afirma:

Lo que pasa simplemente es que solo quedan pocas imágenes. Cuando miro aquí afuera, todo está edificado, las imágenes no tiene espacio. Uno tiene que excavar como un arqueólogo para encontrar algo en este paisaje herido. Necesitamos imágenes que correspondan a nuestro estado de civilización y a nuestro profundo interior. Me iría a Marte si fuera para encontrar imágenes puras, ya que en esta tierra no es fácil encontrarlas. (Herzog, 1985).

Sem dúvida, Herzog está sempre atravessando os estratos do real em busca do que acredita ser uma imagem pura, um som puro. Este som puro da língua parece ser o que de certo modo busca entre os índios miskitos. Uma pureza sonora que atravessa seu ouvido e que podemos afirmar ser altamente fenomenológica, já que sempre se trata de suspender o universo das ideias preconcebidas para escutar. De fazer *epojé* para encontrar o próprio som do outro. É preciso considerar, em outro sentido, que apesar de forjar seu filme a partir de uma multiplicidade de vozes, Herzog sustenta seu apoio à causa dos indígenas. Vale lembrar que, por conta desse filme, foi tachado de antisandinsita e de lacaios da CIA (Navas, 2015: 117), ainda que deixe claro que sua intenção, não seja criticar a Frente Sandinista de Libertação Nacional. Sua posição era pró-indígena (Weinrichter, 2007: 128), ou seja, o filme trata muito mais de uma reivindicação do indigenismo do que de um debate sobre o conflito na Nicarágua a partir da perspectiva da Guerra Fria.

É por conta disso que este filme se abre ao outro indígena, à sua língua, adotando como estratégia o uso de uma função plurilinguística no marco do documental. Para Herzog, como já assinalamos, a verdade sempre parte de uma situação dialógica. No entanto, esta situação supõe um esforço para entrelaçar as diferentes vozes em um relato polifônico *in progress*. Uma polifonia

marcada pelos diversos idiomas que conformam os enunciados do filme: espanhol, inglês, alemão, miskito. Ouvimos entrevistas e canções em espanhol e em miskito, uma entrevista em inglês, e toda a voz *over* em alemão. Há, portanto, uma multiplicidade de vozes que compartilham o espaço da banda sonora. Uma multiplicidade fônica que Chion definiu como “políglotía o empleo de una lengua extranjera: algunas películas, necesariamente aisladas, han pretendido relativizar la palabra utilizando una lengua extranjera, no entendida por la mayoría de sus espectadores, o bien mezclando idiomas diversos, lo que viene a ser relativizar las lenguas recíprocamente” (Chion, 1993: 139).

Podemos interpretar essa políglotía a partir teoria decolonial da linguagem proposta por Gabriela A. Veronelli. A filósofa lança luz sobre os processos de colonailidade linguística que estão ligados ao racismo inerente ao sistema colonialidade/modernidade:

El problema que plantea la colonialidad del lenguaje es el problema de la relación raza/lenguaje (...) Desde dentro, el enorme aparato epistémico-ideológico de la modernidad permite a la imaginación colonial presuponer a los colonizados-colonializados como seres menos-que-humanos, expresiva y lingüísticamente. (Veronelli, 2015: 47-48).

Em outras palavras, a colonialidade constrói ideologicamente a inferioridade da linguagem indígena, e, por essa razão, a decisão de deixar que os miskitos falem em sua própria língua, como faz Herzog, aponta para um estímulo decolonial. O que se fez durante a colonização foi justamente naturalizar a língua do conquistador, fazendo dela a única “verdadeira”, ao passo que se fazia do indígena um ser sem linguagem e, conseqüentemente, aquele com o qual não é possível a comunicação:

Dada la imposibilidad de ver al colonizado como un interlocutor (...) no hay una disposición comunicativa por parte del colonizador-colonializador, sordo a toda posibilidad de sentido que salga de la boca del colonizado-colonializado. En este caso, difícilmente se puede hablar de un ‘vivir juntos’ o ‘vivir en compañía de otros’ – que es lo que finalmente significa “conversar”. (Veronelli, 2015: 54).

O filme de Herzog e Reichle, pelo contrário, pretende construir um diálogo com eles, um ponto de encontro. Desse modo, a crítica à colonização da linguagem reivindicada por Veronelli resulta interessante para se pensar uma voz plural e não etnocêntrica no campo do cinema documental.

Em terceiro e último lugar, vamos nos deter no uso da função tradutora em *Balada do pequeno soldado*. Logicamente, esta função está relacionada com as duas anteriores, pois para que haja diálogo entre pessoas portadoras de línguas diferentes é imprescindível um ato de tradução. Vejamos dois exemplos de tradução em cenas distintas do filme. Na primeira, escutamos como uma

mulher utiliza (voz *in*) a língua inglesa, até que, em um momento do relato, ela chega a uma palavra que desconhece. Por esta razão, retorna a sua língua miskito e pronuncia *pialka*. Neste momento, a voz *over* intervém e se sobrepõe a ela para nos dizer o significado dessa palavra, agora em alemão: “máquina de costura”. Na segunda cena em questão, outra mulher (voz *in*) narra, em língua miskito, como o exército sandinista lhe tomou seus filhos. Ao terminar seu relato, este é traduzido em espanhol por um personagem que aparece no plano diegético, ao mesmo tempo em que, no plano extradiegético, a voz *over*, em alemão, se sobrepõe. No primeiro caso, temos uma sobreposição da língua alemã (voz *over*) sobre a inglesa (voz *in*) e, no segundo caso, uma sobreposição sobre a língua espanhola (voz *in*). É importante ressaltar que as vozes diegéticas são as vozes originais, aquelas que aportam credibilidade:

la voz *in* (...) la opción por la voz en campo es la necesidad de hacer corresponder las palabras pronunciadas con el movimiento de los labios: problema bastante menos banal de lo que parece, puesto que incide inmediatamente en la credibilidad de aquello que está ante nosotros. Lo advertimos limpiamente en los films doblados: cambiando la lengua, además de cambiar el tono, o el ritmo de la voz (...) nos arriesgamos siempre a una ligera pero sensible separación entre la palabra que se oye y la palabra que se ve pronunciar (...) la «toma directa» comporta casi siempre un efecto de verdad (...) porque el micrófono forma casi un solo objeto con la cámara, y un acercamiento o un alejamiento de esta última determina un acercamiento o alejamiento análogo de la voz. (Casetti & Di Chio, 1991: 101).

Quando a voz *over* em língua alemã se sobrepõe, ela sempre o faz sobre o inglês ou espanhol, nunca sobre a língua miskito. Tal sobreposição forja uma transformação do tom, ritmo e timbre da qual pode derivar um câmbio semântico. Na segunda cena, assistimos a um encadeamento de traduções, a uma “tradução da tradução”. Ainda que a voz *in* carregue consigo um “efeito de verdade”, é preciso dizer que este se vê simulado e traído no ato da tradução. E, nesse caso, duplamente. Primeiro, pela tradução do miskito para o espanhol e, depois, pela tradução deste para o alemão. O ato de tradução da palavra original para sua versão em outra língua sempre implica numa traição, como nos lembra a célebre expressão *traduttore, traditore*. Ainda assim, é preciso notar que cada uma dessas traduções apresenta suas singularidades. No primeiro caso, do miskito ao espanhol, a tradução é encadeada e diacrônica, enquanto que, no segundo caso, do espanhol ao alemão, é simultânea e sincrônica, o que implica que a substância fônica da voz *over* em alemão apague e submeta a voz *in* em espanhol.

Contudo, apesar da tradução ser um modo de afastamento do real, não podemos esquecer que é, igualmente, uma ferramenta que possibilita o entendimento. Nesse sentido, o jornalista Denis Reichle é aquele que exerce o papel

de catalisador comunicativo no filme: Herzog “utilizó al periodista Dennis Reichle, que figura como co-director de la película y que ejerció de interlocutor con los niños y demás personas que aparecen” (Navas, 2015: 117). Um catalisador, justamente, porque conhecia a língua espanhola e a alemã. Mas também há um outro tradutor que o acompanha, na medida em que conhece, simultaneamente, a língua dos miskitos e a espanhola.

A tradução permite, assim, incluir a perspectiva do outro. Eduardo Viveiros de Castro, a partir do marco teórico da antropologia decolonial, atualizou o conceito filosófico de “perspectiva” para pensar as sociedades indígenas ameríndias. Para estudar os indígenas, segundo Viveiros de Castro, é imprescindível colocar-se em seu lugar, ver a partir de onde se colocam: “el perspectivismo amerindio comienza por la afirmación doblemente contraria: ‘el otro existe, luego piensa’.” (Viveiros de Castro, 2013: 80). Contudo, se o outro pensa, indefectivelmente, seu pensamento tem que ser um pensamento outro. É este pensamento outro que caracteriza o perspectivismo:

“Perspectivismo” fue un rótulo que tomé prestado del vocabulario filosófico moderno para calificar un aspecto muy característico de varias, sino todas, las cosmologías amerindias. Se trata de la noción, en primer lugar, de que el mundo está poblado por muchas especies de seres (además de los humanos propiamente dichos) dotados de conciencia y de cultura y, en segundo lugar, de que cada una de esas especies se ve a sí misma y a las demás especies de un modo bastante singular: cada una se ve a sí misma como humana, viendo a las demás como no humanas, esto es, como especies de animales o de espíritus. (Viveiros de Castro, 2013: 36).

É possível conectar esta ideia sobre o perspectivismo com o discurso audiovisual do nosso filme-objeto. Há na obra uma clara intenção de oferecer ao espectador as vozes dos miskitos e de seus pequenos soldados. No entanto, narrativa e poeticamente, essas vozes competem com uma voz de autoridade, materializada no filme pela voz *over* de Herzog.

A vespa que pica o coração do real

No âmbito dos estudos sobre aspectos sonoros nos documentários, de maneira geral, uma dimensão cognitiva, centrada no conteúdo das falas em suas tensões, distensões, fissuras e rupturas em relação ao “real”, são objetos e unidades de análise que costumam deixar pouco espaço para reflexões acerca das sensações e, especialmente, dos sentimentos que, muitas vezes, são um propósito importante da obra. É justamente nessa dimensão que as músicas que fazem parte da peça documental operam. (Maia, 2012).

Para Bill Nichols (2005), a sensação de realismo fotográfico, de revelação do que a vida tem a oferecer quando é filmada com simplicidade e sinceridade,

não é, de fato, uma verdade, mas sim um estilo. Dentro dessa perspectiva, Nichols nos fala de dimensões psicológicas e emocionais de vínculo com a realidade. Realismo emocional, para ele,

diz respeito à criação de um estado emocional adequado no espectador. Um número musical exótico pode gerar um sentimento de exuberância no público, embora haja pouca profundidade psicológica nos personagens e o cenário seja obviamente fabricado. Ainda assim, reconhecemos uma dimensão realística na experiência: é como outras experiências emocionais que tivemos. A emoção em si é familiar e sentida de maneira genuína. (Nichols, 2005: 128).

Já no entender de alguns documentaristas, atingir a emoção do espectador é a função principal do filme documental. No documentário *Capturing reality* (Pepita Ferrari, 2008), Kim Longinotto considera que “rather than telling people what to think or, you know, they are learning a lesson, we’re taking them into an emotional experience”. No mesmo filme, Scott Hicks diz que o documentário é “an emotional medium. It’s not a medium of intellect and intellectual discourse. It’s about engagement and emotion.” A análise das canções que operam em *Balada do pequeno soldado*, nos induz à conclusão de que elas estão em cena como “números musicais exóticos” como disse Nichols, que visam o engajamento do espectador em uma experiência emocional – como disseram Longinotto e Hicks – de realidade.

Como foi visto, apostamos aqui que, em sua dimensão formal, a obra se constitui sobre um modelo estribilho / estrofe, segundo o qual, na função de estribilho estão os “números musicais” e os “números sonoros”. Ouvindo o filme sob essa perspectiva, nos foi possível inferir a presença de uma instância realizadora que deseja não somente revelar uma realidade trágica e ser *a vespa que pica* o coração do espectador, mas também produzir um efeito de encantamento pela ordem da sua própria estrutura, organizada em um jogo intertextual com a balada medieval.

Já as falas dos miskitos, dos instrutores, de Herzog e de Reichle contribuem para a configuração de um peculiar acesso ao real por meio de 3 funções detectadas na nossa análise. A função dialógica permite a interrogação da realidade a fim de trazer à tona outras “verdades” para além daquelas que o *cinéma vérité* e o cinema direto buscam revelar. A voz, nesse sentido, é também um lugar de encontro com a alteridade. De fato, nota-se claramente um esforço de revelar a condição trágica daquelas crianças, mas também de nos fazer ouvir as vozes dos miskitos. A função plurilinguística decorre da inquietude dos realizadores para gravar “outras” vozes. A ideia parece ser forjar uma trama poliglota, uma multiplicidade de enunciados em diferentes idiomas. Finalmente, identificamos a função tradutora, aquela que realmente torna possível o diálogo entre

pessoas que falam diferentes idiomas e permite dar conta, em certa medida, da perspectiva do outro.

Juntando as peças deste quebra-cabeças sonoro, isto é, devolvendo integridade ao que foi decomposto no processo analítico, é possível entender os sons de *Balada do pequeno soldado* como eventos de uma partitura polifônica complexa, composta por vozes, ruídos e canções que conspiram a favor de uma particular decodificação poética da realidade (o que, como vimos na introdução deste artigo, parece ser uma constante nas trilhas sonoras da obra documental de Herzog). Para muito além do registro dos sons que emanam do mundo filmado, o que se percebe é que a matéria sonora daquela realidade está organizada como uma composição de muitas “musicalidades”: a musicalidade das canções *cursi* mexicanas, dos cantos autóctones dos miskitos, do cântico católico, dos tiros, da reza e das falas em miskito, espanhol, inglês e alemão.

Dessa forma, para muito além de um posicionamento político em relação a uma situação de conflito na Nicarágua, Herzog e Reichle nos contam e cantam uma balada triste sobre o sequestro da infância e da vida de crianças como aquela que nos foi apresentada na abertura do filme cantando, com sua metralhadora, a dor da ausência dos *ojitos dormilones de la niña de la mochila azul*.

Referências bibliográficas

- Alcalá, F. (2013). El cine de lo real: la huella de Alexander Kluge, Werner Herzog y Harun Farocki. In J. M. Català (ed.), *El cine de pensamiento: formas de la imaginación tecno-estética* (pp. 105-119). Valencia: Servei de Publicacions.
- Ames, E. (2012). *Ferocious reality: documentary according Herzog*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Editorial XXI.
- Bordwell, D. R. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castro-Gómez, S. (2007). Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. In *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 79-91).
- Chion, M. (2011). *A audiovisão*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Corrigan, T. (org.) (1986). *The films of Werner Herzog: between mirage and history*. New York and London: Methuen.

- Deleuze, G. (1985). *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Fowler, D. C. (1968). *A literary history of the popular ballad*. Michigan: Duke University Press.
- Friedman, A. B. (1962). *The ballad revival: studies in the influence of popular on sophisticated poetry*. Chicago: The University of Chicago Press.
- González, L. (2013). Werner Herzog: el documental como indagación fenomenológica. *Revista Question*, 1(40).
- Herzog, W. (2002). The Minnesota Declaration: Truth and fact in documentary cinema. In *Herzog on Herzog*, (pp. 301-302).
- Herzog, W. (2010). Sobre lo absoluto, lo sublime y la verdad extática. Trad. y notas de Ricardo Ibarlucía. *El Ángel Exterminador. Revista digital de cine* (19).
- Herzog, W. (2010). Herzog en el San Martín. *Revista Ñ*, Buenos Aires, 22 de enero de 2010.
- Herzog, W. (2013). Los 10 mandamientos de Werner Herzog. *Haciendo Cine*, 5 de septiembre de 2013. Disponible en: www.haciendocine.com.ar/content/los-10-mandamientos-de-werner-herzog
- Kristeva, J. (2001). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- Maia, G. (2012). Aspectos da música no documentário brasileiro contemporâneo: algumas reflexões sobre o fazer e o pensar. *Doc On line*, 12: 100-126, agosto de 2012. Disponível em www.doc.ubi.pt/12/dt_guilherme_maia.pdf
- Miyares, J. R. V. (ed.). (2009). *Baladas de Robin Hood*, vol. 3. Ediciones AKAL.
- Nagib, L. (1991). *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Nagib, L. (2011). *World cinema and the ethics of realism*. Londres : Continuum Books.
- Navas Valdés, B. (2015). *El paisaje como elemento dramático en la obra de Werner Herzog*. Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Prager, B. (2007). *The cinema of Werner Herzog: aesthetic ecstasy and truth*. London and New York: Wallflower press.
- Rojas, M. R. (2016). León de Greiff y su asimilación de la poesía medieval. *Estudios de literatura colombiana*, (38): 13-37.

- Veronelli, G. A. (2015). Sobre la colonialidad del lenguaje y el decir. *Universitas Humanística*, (81): 33-58.
- Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo ameríndio*. Buenos Aires: Tinta y limón.
- Weinrichter, A. & Díaz, N. G. (eds.). (2007). *Caminar sobre hielo y fuego: los documentales de Werner Herzog*. Ocho y Medio.

Filmografía

- Balada do pequeno soldado* (1984), de Werner Herzog e Denis Reichle.
- Fata Morgana* (1971), de Werner Herzog.
- Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog.
- O diamante branco* (2004), de Werner Herzog.
- O Homem urso* (2005), de Werner Herzog.
- O país do silêncio e da escuridão* (1971), de Werner Herzog.
- Os sinos do abismo: fé e superstição na Rússia* (1993), de Werner Herzog.
- Sonata de outono* (1978), de Ingmar Bergman.
- Wodaabe: herdsmen of the sun* (1989), de Werner Herzog.
- Tokio Gaga* (1985) de Wim Wenders.

Os efeitos de sentido do som no cinema documental e o contrato de veridicção

Alexandre Provin Sbabo*

Resumo: Por diversas vezes, o cinema documental foi visto como um cinema que, para ter credibilidade e veracidade, enfatizava o conteúdo em detrimento da expressão, focando o fato histórico e sua narrativa. O presente artigo procura explorar a problemática do uso do som diegético e não diegético no cinema documental, a partir dos pressupostos da teoria do audiovisual em diálogo com a teoria semiótica francesa de Greimas.

Palavras-chave: documentário; diegético; semiótica; som; contrato de veridicção.

Resumen: En varias ocasiones el cine documental se ha visto como un cine que, para tener credibilidad y veracidad, enfatizaba el contenido en detrimento de la expresión, enfocando el hecho histórico y su narrativa. El presente artículo busca explorar la problemática del uso del sonido diegético y no diegético en el cine documental, a partir de los presupuestos de la teoría del audiovisual en diálogo con la teoría semiótica francesa de Greimas.

Palabras clave: documental; diegético; semiótica; sonido; contrato de veridicción.

Abstract: On several occasions, documentary cinema was seen as a cinema that, in order to have credibility and truthfulness, emphasized content to the detriment of expression, focusing on historical fact and its narrative. This article seeks to explore the problem of the use of diegetic and non-diegetic sound in documentary cinema, based on the assumptions of the audiovisual theory in dialogue with Greimas' french semiotic theory.

Keywords: documentary; diegetic; semiotics; sound; veridiction contract.

Résumé : À de nombreuses reprises, le film documentaire a été considéré comme un cinéma qui, pour être à la fois crédible et véridique, souligne le contenu au détriment de l'expression, en se concentrant sur des faits historiques et leur mode narratif. Le présent article vise à examiner la question de l'utilisation du son diégétique et non diégétique dans le cinéma documentaire à partir des hypothèses de la théorie audiovisuelle en dialogue avec la théorie sémiotique française de Greimas.

Mots-clés : documentaire ; diégétique ; sémiotique ; son ; contrat de véridiction.

* Doutorando. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Centro de Pesquisas Sociosemióticas. Bolsista CNPq. 05014-901, São Paulo, Brasil. E-mail: alexandre_sbabo@hotmail.com

Submissão do artigo: 31 de maio de 2017. Notificação de aceitação: 13 de julho de 2017.

Introdução

Imagem e som sempre foram objetos de fascínio e de estudo, estando estes separados, como no caso das pinturas, fotografias, músicas, canções, etc., ou em relação, desde os diaporamas mais antigos até as mais recentes produções audiovisuais para o cinema, televisão ou internet. O que nos chama atenção é que, se enquanto linguagens individualizadas já são capazes de nos contagiar esteticamente, o que dizer, então, dos efeitos de sentido manifestados quando estas linguagens são postas em sincronia?

Desde o surgimento do cinema falado, em 1927, até os dias atuais, a sincronização de sons e imagens é capaz de causar uma série de efeitos de sentido em seus espectadores, levando-os aos mais diversos estados passionais, como, por exemplo, a tristeza, a alegria eufórica, a angústia, o medo, além de potencializar a carga dramática das imagens em movimento.

Cabe aqui salientar que, ao mencionarmos o surgimento do cinema falado datado de 1927, estamos nos referindo ao cinema que sincroniza o áudio e o vídeo, pois anterior à esta data, como afirma Garcia (2014: 137), algumas exhibições cinematográficas já eram acompanhadas por instrumentos musicais, o que proporcionava certo sincretismo das linguagens, mas não a sua sincronização em um mesmo objeto tecnológico como no caso de *The Jazz singer* (1927).

Em se tratando das pesquisas, muitos aspectos têm sido estudados no que diz respeito aos efeitos de sentido do sincretismo entre música/canção e imagem em movimento, em especial no cinema ficcional, como foi o caso de Chion (1994, 1995) e Eisenstein (2002a, 2002b), isto sem mencionar os diversos estudos sobre a relação entre música e imagem em anúncios publicitários.

Entretanto, o sincretismo destas linguagens é muito pouco explorado no cinema documental e menos ainda quando falamos do cinema documental brasileiro. Em dada medida, tal afirmação se faz verdadeira em decorrência dos pequenos investimentos realizados neste gênero cinematográfico. De acordo com o *website* Portal Brasil (2013),¹ houve um aporte de capital para investimento em 41 produções audiovisuais de longa-metragem no valor de R\$50 milhões, porém somente 3 documentários faziam parte deste projeto, um índice menor que 8%.

Ainda sobre a problemática do investimento no cinema documental, em setembro de 2016, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE)² divulgou em

1. Portal Brasil (2013). R\$50 milhões são investidos na produção de 41 projetos de longa-metragem. Disponível em: www.brasil.gov.br/cultura/2013/02/r-50-milhoes-sao-investidos-na-producao-de-41-projetos-de-longa-metragem

2. Agência Nacional do Cinema (2016). Programa Brasil de Todas as Telas divulga investimentos em novos projetos para o cinema e a TV. Disponível em: www.ancine.gov.br/pt-

seu portal a notícia de que 16 projetos foram contemplados pelo programa de incentivo Brasil de Todas as Telas, dentre os quais, somente 2 representavam o cinema documental de longa-metragem.

Portanto, o baixo investimento em conjunto com a pouca visibilidade das produções do cinema documental brasileiro contribui e justifica, em certa medida, a quase inexistência de estudos direcionados a este tipo de produção cinematográfica e, em quantidade ainda menor, pesquisas voltadas para a construção do sentido e dos efeitos de sentido manifestados em decorrência do sincretismo das linguagens sonora e visual.

Com estas observações, estamos colocando o cinema ficcional de um lado e o cinema documental de outro, uma vez que o primeiro recebe maior aporte de capital para investimento que o segundo e, além disso, a quantidade de estudos que tratam como objeto o cinema ficcional é significativamente maior que as produções acadêmicas voltadas para o cinema documental.

Entretanto, apesar das diferenças quantitativas, expostas anteriormente, nos questionamos se qualitativamente, no *fazer* estético do cinema, especificamente na relação entre as linguagens sonora e visual, há a reiteração destas divergências. Desta forma, observaremos o uso da linguagem sonora no cinema documental com base na literatura que compreende o sincretismo e os efeitos de sentido desta linguagem em relação sincrética com a imagem, com vistas a discorrer sobre possíveis diferenças e similitudes entre *fazer* estético do cinema ficcional e documental.

O documentário

Antes de adentrarmos nos tópicos sobre os efeitos de sentido do *fazer* estético relativos ao sincretismo da linguagem sonora e imagética, acreditamos ser de suma importância tentarmos trazer clareza para o que estamos denominando de cinema ficcional e cinema documental.

Para tal, ressaltamos o caráter polêmico das respectivas definições e distinções conceituais bem pontuadas por Braga e Costa (2014), Nichols (2010) e Bernardet (1990), que discorrem sobre a unicidade da linguagem cinematográfica abarcando tanto o cinema documental, como o ficcional. Para os autores, de maneira geral, a linguagem cinematográfica se propõe a contar uma história, sendo ela real ou não e é a partir deste ponto que começam as divergências conceituais.

Rotha (1939) explica que a principal diferença entre o cinema documental e o cinema ficcional está no caráter autêntico do primeiro em oposição ao

caráter teatral do segundo. Já Nichols (*op. Cit.*) comenta que esta relação indexadora de autenticidade existe tanto no cinema ficcional quanto no cinema documental, porém o que realmente diferencia um caso de outro é a relação entre personagens reais e personagens imaginários.

Na ficção, desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários. Afastamos temporariamente a incredulidade em relação ao mundo fictício que se abre diante de nós. No documentário, continuamos atentos a documentação do que surge diante da câmera. (*ibid.*:65 -66).

O autor continua sua diferenciação entre o cinema documental e ficcional afirmando que “o documentário re-apresenta o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele; ele representa o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto” (*ibid.*: 67).

Nichols (*ibid.*), assim como Braga e Costa (*op. Cit.*), acredita no poder que a linguagem cinematográfica tem de subverter o juízo lógico do espectador por meio da suspensão temporária da nossa incredulidade, especialmente no cinema ficcional, estabelecendo, assim, o que Greimas (1978: 214) denomina de contrato de veridicção.

[...] o discurso pode ser considerado como o espaço, o lugar frágil em que se inscreve e em que se lêem a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo, que esses modos da veridicção resultam da dupla contribuição do enunciador e do enunciatário, que suas diferentes posições fixam-se apenas sob a forma de um equilíbrio mais ou menos estável que provém de um acordo implícito entre os dois actantes da estrutura da comunicação. Designa-se esse entendimento tácito por *contrato de veridicção*.

Podemos pensar, portanto que, se de um lado Nichols (*op. cit.*) e Braga e Costa (*op. cit.*) concordam que há uma suspensão da incredulidade na teatralização do cinema ficcional com a inserção de personagens imaginários, do outro lado isso só se torna possível por meio de um contrato de veridicção estabelecido entre enunciador e enunciatário.

Sendo assim, a proposta de Greimas (*op. cit.*) dialoga com os postulados de Nichols (*op. cit.*), Braga e Costa (*op. cit.*), uma vez que a suspensão da incredulidade ocorre por intermédio de um contrato de veridicção estabelecido entre enunciador e enunciatário, produzindo um efeito de sentido típico do cinema ficcional, assim como a manutenção da credulidade por parte do enunciatário e da fidedignidade factual do enunciador possui como pano de fundo um contrato de veridicção envolto de um efeito de sentido mais próximo do cinema documental.

Tal ponto de vista torna-se mais complexo se aproveitarmos as contribuições de Bernardet (*op. cit.*) e Nichols (*op. cit.*) quando discorrem que, por

mais fiel e indexadora que a imagem possa ser ao fato, não podemos nos esquecer que por trás deste discurso há escolhas do enunciador que potencializam ou minimizam certos efeitos de sentido. A escolha por uma tomada em *close-up* possui um efeito de sentido totalmente diferente de um plano americano ou de um plano geral.

Estas escolhas enunciativas em si não modificam a relação com o fato apresentado, mas constroem um efeito de sentido proposto pelo enunciador, o que por si só já poderia, em certa medida, dissimular a relação de verossimilhança com a realidade representada. Partindo disto, nos parece, então, inviável a definição do documentário como um representante da realidade ou da verdade, transformando-o, contudo, em uma representação de uma *determinada verdade* ou de uma *realidade específica*, potencializada, obviamente, pela relação indexadora da imagem e pela construção da narrativa por meio de personagens efetivamente reais. Portanto, ampliaríamos o conceito de documentário proposto por Nichols (*ibid.*: 68) de um “tratamento criativo da realidade” para um tratamento criativo de uma realidade ou verdade específica, pois assim abarcamos com maior sucesso a especificidade de cada enunciado, admitindo diferentes perspectivas sobre um mesmo tema.

Com isso, além de descartarmos uma possível ingenuidade do enunciador e acrescentarmos a questão do ponto de vista, admitimos, também, que o enunciador utiliza certas construções de sentido no cinema documental que possibilitam a firmação de um contrato de veridicção com seu enunciatário, como, por exemplo, personagens reais, sem abrir mão dos recursos estéticos da linguagem cinematográfica.

O som no documentário

Após compreendermos as articulações definidoras apresentadas acima, podemos enfim entrarmos no que concerne ao som e seus efeitos de sentido em sincretismo com a imagem na linguagem cinematográfica. Neste aspecto, devemos ressaltar que os estudos de Chion (1994, 1995) são balizadores para compreendermos a importância destes elementos no cinema.

Chion (1994: 5) propõe uma série de funções da música quando posta em relação com a imagem. Entre estas funções, o autor destaca o valor agregado ou adicionado que a música empresta à imagem, somando à esta última não somente expressividade, dramaticidade, densidade e profundidade, mas também informatividade.

Além disso, o autor (*ibid.*: 12) realça as características de temporalização da música no cinema, elencando três categorias, sendo elas: a animação tem-

poral, a linearidade dos planos narrativos e a potencialização da dramatização de uma determinada cena ou plano.

No que tange o som no cinema, também não podemos deixar de fora três grandes classificações sonoras, o som diegético, o som não diegético e o som metadiegético, sendo estas categorias bastante amplas e as bases da discussão sobre o som no cinema ficcional e documental.

Gorban (1976) explica que o som diegético possui uma sonoridade objetiva, é todo som que também é perceptível aos personagens, como, por exemplo, a paisagem sonora de um bar no qual está ocorrendo determinada cena, o barulho de passos no corredor que o personagem escuta, etc. Os sons não diegéticos são sonoridades subjetivas, que os personagens não escutam e que são geralmente reconhecidos como trilhas sonoras, efeitos sonoros especiais, música de fundo que o personagem não escuta, etc. Já os metadiegéticos também são sonoridades subjetivas, mas dizem respeito ao imaginário particular de determinado personagem, sendo este, por vezes, associado ao não diegético. Munidos, portanto, de tais conceitos, podemos agora explorar as críticas ao uso, ou não uso, do som no cinema documental.

Lack (1997: 257), por exemplo, afirma que a “música tem a capacidade de mudar nossos sentimentos em relação ao objeto ao qual acompanha”, podendo, em geral, deturpar a visão pré-concebida de realidade do e no documentário, passível de questionarmos até mesmo a autenticidade de tal obra documental. Donnelly (2015: 140) explica que a partir da pressuposição de que o recurso sonoro não deveria sobrepor a representação da realidade:

[...] muitos realizadores evitaram a música dramática incidental como acompanhamento das imagens e dos sons diegéticos. Esses elementos sozinhos parecem transmitir a realidade diretamente enquanto a música não diegética, particularmente no seu estilo *hollywoodiano*, parece ser a personificação da manipulação emocional e a ‘adição’ estetizante da realização documentária.

Desta maneira, o som no documentário sempre foi muito questionado, não pela sua existência em si, mas pela sua qualidade dramática e pela estetização de uma representação da realidade. A inclusão de qualquer som não diegético poderia comprometer a percepção de autenticidade documental, assim como recobrir uma realidade com algo que não é própria dela, como, por exemplo, uma trilha sonora.

Criou-se, então, uma regra implícita de que um documentário, para ser considerado fiel ao fato e representar a realidade como tal, não teria a licença poética de usufruir das qualidades narrativas e dramáticas que uma trilha sonora poderia construir como efeito de sentido estético. Em outras palavras, a estética do documentário (para ser considerado hipoteticamente verídico) de-

veria se resignar e se submeter somente as possibilidades diegéticas do som, mantendo assim o foco na representação do fato.

A construção do efeito de sentido e o contrato de veridicção

Após explorarmos as distinções conceituais entre o cinema documental e o cinema ficcional e as diferentes funções e classificações do som de maneira breve, passaremos a discutir sobre a possibilidade de utilizar sons tidos como não diegéticos no documentário, por meio da proposta do contrato de veridicção e dos ganhos ou perdas sobre os efeitos de sentido manifestados em tais obras.

Já vimos que a principal diferença entre o cinema documental e ficcional consiste nas diferentes formas que o enunciador constrói o *fazer-crer*. No primeiro, há a necessidade de um *fazer-crer* verdadeiro, enquanto que no segundo o *fazer-crer* está direcionado para a suspensão da realidade. Em outras palavras, um se esforça para construir um efeito de sentido de verdade por meio do fato real e o outro se esforça para construir um efeito de realidade dentro de um mundo ficcional. Observando a partir da sintaxe narrativa, nos parece bastante simples tal diferenciação, contudo, a manifestação ou expressão destas torna-se o problema central deste estudo.

No nível discursivo, tanto o cinema documental como o ficcional possuem os mesmos recursos de linguagem, ou seja, estão sujeitos às mesmas variantes e invariantes, às mesmas condições de manifestação de sentido dentro das possibilidades da linguagem cinematográfica.

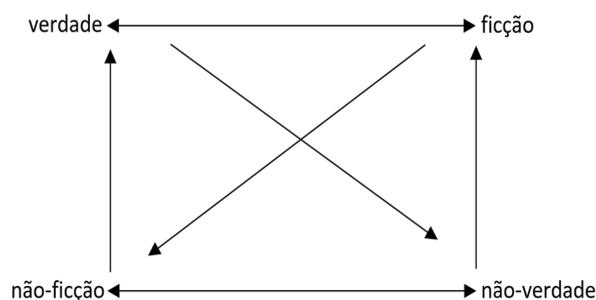
A busca pela diferenciação estética de um e de outro é o que constrói nosso objeto. O cinema ficcional, sem qualquer obrigatoriedade ou responsabilidade com o real e/ou verdadeiro, encontra-se permanentemente livre para explorar todo o repertório tecnológico e dramático, enquanto que o cinema documental, com a obrigatoriedade em construir sua narrativa com base na realidade e no verdadeiro, procura manifestar sua expressão no limiar do que é aceitável socialmente e eticamente como verdade.

Além disso, destacamos que a grande maioria das funções do som no cinema expostas por Chion anteriormente possui como efeito de sentido um aumento na dramatização, na profundidade e na densidade de determinada cena e, em um nível mais superficial, busca potencializar a imersão afetiva e passional do enunciatário na obra cinematográfica, com vistas à conjunção entre o enunciatário, sujeito espectador, e o objeto, a obra cinematográfica.

Do ponto de vista do cinema documental, quando o conteúdo é reconhecido como verdadeiro por meio de sua manifestação estética, há uma conjunção entre a mensagem do enunciador e o enunciatário. Caso não ocorra tal

efeito de sentido de verdade, então o enunciatário passará a desacreditar das informações presentes no documentário e da sua veracidade de fato.

Com base nisso, podemos construir um quadrado semiótico, que consiste em uma “representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer” (Greimas & Courtés, 2013: 400) de maneira que possamos observar claramente a articulação entre as oposições semânticas de *verdade vs ficção*. Vale ressaltar que a poderíamos usar, obviamente, como oposição semântica o termo *mentira*, contudo a noção de ficção nos parece muito mais fértil no que diz respeito ao objeto analisado.



Sendo assim, o cinema documental acaba por se utilizar de recursos da expressão para homologar o caráter verídico de seu conteúdo. Isto explica, em certa medida, o motivo da preocupação no uso de sons não diegéticos nas obras do gênero, porém tal explicação não engloba a noção de ponto de vista do enunciatário sobre o fato.

Retomando o conceito de documentário proposto anteriormente, como um tratamento criativo de uma verdade específica, abrimos caminho para o ponto de vista do enunciatário sobre determinado fato e ao mesmo tempo tornamos clara a possibilidade da utilização da estética típica da linguagem cinematográfica para iluminar algum acontecimento histórico. O fato histórico da eleição do presidente dos Estados Unidos da América, por exemplo, poderia muito bem ser narrado sobre dois pontos de vista diferentes, ou republicano ou democrata, o que de maneira alguma deslegitimaria a veracidade do fato.

O cinema documental propõe uma discussão a partir de um acontecimento histórico, ou seja, o enunciatário pode manifestar determinado conteúdo a partir de diferentes expressões sem perder o caráter verídico do fato e é neste ponto que o som diegético pode trazer ganhos expressivos para a estética documental. Fazer um documentário sobre a conquista de um campeonato mundial de futebol utilizando o 4º movimento da 9ª sinfonia de Beethoven ou o 1º mo-

vimento da sonata para piano número 14 do mesmo compositor altera significativamente o humor do documentário e sua carga dramática, manifestando claramente o ponto de vista do enunciador sobre o objeto retratado, o que não significa que o fato em si seja alterado. Hjelmslev (1975: 57) explica esse mesmo processo por meio da teoria linguística no qual consiste em “ênfatar valores diferentes numa ordem diferente, coloca o centro de gravidade diferentemente e dá aos centros de gravidade um destaque diferente”. Por isso, a inserção do som não diegético no documentário altera os valores da obra, mas não o fato histórico retratado.

Desta forma, o *fazer-crer na verdade* do documentário não possui relação com a expressão sonora do filme, mas sim com o fato narrado. A justificativa do uso do som diegético, como ponto de partida para o estabelecimento de uma verdade e de um *fazer-crer*, torna-se praticamente insignificante perto da presença do fato histórico narrado. Não estamos dizendo que a música ou o som no documentário não seja importante, muito pelo contrário, porém, alertamos que a exaltação do uso do som diegético como justificativa de veracidade, não corresponde em sua totalidade às condições da veracidade para o estabelecimento de um contrato de veridicção, abrindo assim a possibilidade não só do uso do som diegético, mas também do som não diegético com vistas à manifestação de um efeito de sentido que entre em conjunção com a proposta do enunciador e não caminhe para uma esterilidade estética do som no documentário.

Consequentemente, as possibilidades do plano da expressão estarão à disposição do enunciador para, além de expor o fato histórico com caráter documental, permitir a exposição do ponto de vista ou da intenção do enunciador de maneira poética, adicionando ou subtraindo afetos e paixões da narrativa de um determinado conteúdo, sem que com isso invalide a obra como documentário em si. Assim, um documentário que procure expor as problemáticas da crise migratória de refugiados para a União Europeia poderá potencializar o efeito de sentido dramático sem que, com isso, perca sua primazia documental.

Referências bibliográficas

- Bernardet, J. (1991). *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense.
- Braga, M. H. & Costa, V. (2014). Ficção & documentário: hibridismo no cinema brasileiro contemporâneo. *O pervejo online*, 5 (2): 165-190. Disponível em: www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/13777/3270
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: sound on screen*. Columbia University Press.

- Chion, M. (1995). *La musique au cinéma*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Donnelly, K. (2015). Irish sea power: a new version of man of Aran. In H. Rogers (ed.), *Music and sound in documentary film* (pp.137-150). New York: Routledge.
- Eisenstein, S. M. (2002a). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Eisenstein, S. M. (2002b). *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Garcia, D. (2014). O som no cinema e a música concreta. *FAP Revista Científica – UNESPAR*, 10: 135-145. Curitiba.
- Gorban, C. (1976). Teaching the soundtrack. *Quarterly Review of Film Studies*, November, 1: 446-452.
- Greimas, A. J. (1978). O contrato de veridicção. *Revista internacional de semiótica e linguística*, 2 (1): 211-221.
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (2013). *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto.
- Hjelmslev, L. (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.
- Lack, R. (1997). *Twenty four frames under: a buried history of film music*. London: Quartet Books.
- Nichols, B. (2010). *Introdução do documentário*. Campinas-São Paulo: Papyrus.
- Rotha, P. (1939). *Documentary film*. New York: W. W. Norton & Company.

Filmografia

The Jazz singer (1927), de Alan Crosland.

Antoine Bonfanti e a escuta do mundo em documentários não controlados

Sérgio Puccini*

Resumo: O artigo apresenta resultados de pesquisa, financiada pela FAPEMIG, acerca do trabalho de Antoine Bonfanti na captação de som direto no documentário. Antoine Bonfanti foi um nome chave na introdução do som direto na França a partir da realização de *Le joli mai*. O texto tem como base entrevistas e depoimentos de, e sobre, Antoine Bonfanti, dentro de um recorte que privilegia os anos 1960.

Palavras-chave: Antoine Bonfanti; som; documentário.

Resumen: El artículo presenta resultados de una investigación, financiada por la fundación FAPEMIG, acerca del trabajo de Antoine Bonfanti en la captación de sonido directo en el documental. Antoine Bonfanti fue un nombre clave en la introducción del sonido directo en Francia a partir de la realización de *Le joli mai*. El texto tiene como base entrevistas y testimonios de, y sobre, Antoine Bonfanti, dentro de un corte temporal que privilegia los años 1960.

Palabras clave: Antoine Bonfanti; sonido; documental.

Abstract: This article presents the results of a research, financed by FAPEMIG, on the work of Antoine Bonfanti in capturing direct sound in the documentary. Antoine Bonfanti was a key name in the introduction of direct sound in France from the performance of *Le joli mai*. The text is based on interviews and testimonies of, and about, Antoine Bonfanti, and focuses on the period of the 1960s.

Keywords: Antoine Bonfanti; sound; documentary.

Résumé : L'article présente les résultats d'une recherche, financée par FAPEMIG, sur le travail d'Antoine Bonfanti dans la prise de son directe dans le documentaire. Antoine Bonfanti était un nom clé dans l'introduction du son direct en France depuis la réalisation du film *Le joli mai*. Le texte se base sur des entretiens et des témoignages de, et sur, Antoine Bonfanti, en privilégiant particulièrement ceux recueillis dans la période des années 1960.

Mots-clés : Antoine Bonfanti ; son ; documentaire.

* Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, Bacharelado em Cinema e Audiovisual, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. 30035-400, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil. E-mail: sergio.puccini@ufjf.edu.br

O artigo pretende fazer uma apresentação de resultados de pesquisa de pós-doutorado desenvolvida junto a Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, financiada pela FAPEMIG, no qual estudamos o trabalho de Antoine Bonfanti na captação de som direto no documentário. O texto tem como base a coleta de um extenso material de entrevistas e depoimentos de, e sobre, Antoine Bonfanti, visando mapear as especificidades no trabalho de captação do som, no documentário, dentro de um recorte que privilegia o período dos anos 1960.

Agradeço a todos que colaboraram com o desenvolvimento dessa pesquisa, em especial à FAPEMIG, ao Prof. François Thomas, que me acolheu junto a Paris 3, à Catherine Roudé, Teresa Borges (Cinemateca Portuguesa), Bruno Muel, Inger Servolin, Jean-François Dars, Anne-Papillault, e sobretudo, à Maryvonne Bonfanti.

Submissão do artigo: 24 de maio de 2017. Notificação de aceitação: 10 de julho de 2017.

Engenheiro de som, operador de som e mixagem, Antoine Bonfanti foi um nome comum no créditos dos filmes da *Nouvelle Vague* e nos documentários feitos por toda uma geração dos anos 1960 associada ao documentário direto, como Chris Marker e William Klein. São documentários que possuem uma especial ênfase na captação do som em situação de filmagem, campo em que Bonfanti irá se destacar, chegando a ser chamado de “o papa do som direto”.¹

Filme chave para entendermos o trabalho de Antoine Bonfanti no documentário, *Le joli mai* (Chris Marker, Pierre Lhomme, 1963) vem a ser uma das primeiras experiências de som direto na França a se utilizar de gravadores magnéticos portáteis. Segundo Bonfanti,

Em *Le joli mai* era necessário inventar tudo. Era a primeira vez que o som saía verdadeiramente à rua. (...) Era preciso inventar a vara de *boom*, encontrar os microfones convenientes a essa situação, os suportes anti-vento... (Kohn & Niogret, 1997: 92).²

Em livro *Le cinéma-vérité, films et controverses*, Séverine Graff informa que *Le joli mai* foi o quinto filme a utilizar o protótipo KMT,³ desenvolvido por André Coutant para a fábrica francesa Eclair, que, ligado por fio ao gravador magnético como o Perfectone e mais tarde o Nagra III, desenvolvido por Stefan Kudelski, permitia tomadas sincrônicas de imagem e som com equipamentos leves e portáteis (Graff, 2014: 348). Trata-se de um momento em que o aparato técnico ainda se encontra em fase experimental, o que exigia uma maior atenção dos técnicos durante as tomadas, dividida entre o evento que filmava e como o filmava. Segundo Gauthier, Pilard e Suchet:

Foi filmando *Joli mai* que Pierre Lhomme, como ele mesmo afirma, se familiarizou com a câmera em liberdade, lançada a acompanhar pessoas que não lhe perguntam nada. Isso exigiu a ele tomar para si sua própria aprendizagem em uma época onde o material era ainda rudimentar, onde era preciso abafar o ruído da câmera e não se prender nos fios que ligavam a câmera ao gravador de áudio. (Gauthier *et al.*, 2003: 82).

Se para o diretor de fotografia Pierre Lhomme, *Le joli mai* significou a descoberta de uma nova forma de operar a câmera, longe da estabilidade propiciada pelo uso do tripé, bem exemplificado por seu trabalho em filme *Le combat dans l'île* (Alain Cavalier, 1962), para Antoine Bonfanti o filme de Marker propiciou uma nova maneira de escutar o mundo. Antes de *Le joli mai*, a experiência de Antoine Bonfanti estava concentrada às suas atividades

1. Disponível em: www.liberation.fr/culture/2001/10/31/antoine-bonfanti-l-ingenieur-du-son_382348

2. Todas as traduções dos textos citados foram feitas pelo autor.

3. Sendo os quatro anteriores respectivamente: *Chronique d'un été* (Jean Rouch, 1960), *La punition* (Jean Rouch, 1960), *Les inconnus de la terre* (Mario Ruspoli, 1961), *Regard sur la folie* (Mario Ruspoli, 1961).

de mixagem feitas dentro dos ambientes fechados dos estúdios de som, como o da MGM-France e o da SIMO, dirigido por Jean Neny, como o próprio Bonfanti afirma em entrevista concedida à Noël Simsolo (Mémoires). A experiência adquirida no filme de Marker permitirá a Antoine Bonfanti toda uma descoberta de potencialidades na captação de som que orientará todo o seu trabalho posterior:

Eu encontrei o som que me agradava. Um som que se move, que se insurge, e se bate. Um som a fazer e a domar. Pierre e eu nos entendíamos bem. Nós trabalhávamos em contraponto. Ele fazia os grandes movimentos da câmera. Ele me encontrava. Eu me juntava a ele. A vara com o microfone, enfim, poderia captar, dando uma importância ao som, não somente a de ilustrar as imagens: mas de exprimir o espírito do filme. Uma grande lição de estética cinematográfica. Não se tratava apenas de filmar unicamente aquilo que se passava dentro do quadro mas aquilo que acontecia. (Bonbon: 12, 13)

Nós tentamos os primeiros microfones sem fio, que foi uma catástrofe porque captou tudo exceto o que estava a frente de nós. De tempos em tempos, eu colocava um microfone de lapela no entrevistado, ia para o *boom* e fazia signos cabalísticos para Pierre Lhomme quando eu achava que o plano era demasiadamente longo e que não escutávamos bem. Nosso grande achado foi o retorno de escuta para o cinegrafista. Pierre tinha um fone em um só ouvido para ouvir ao mesmo tempo que a outra orelha, era como se ele enquadrasse com um olho mantendo o outro aberto. Isso deu-lhe um monte de ideias. Quando ia procurar um pequeno som ao lado, ele entendia, abria o olho, e se era interessante, ele ia atrás. Depois disso, ele não conseguia mais filmar sem o som, se eu esquecesse de retornar o som para ele, ele ficava louco de raiva. Aquilo foi uma grande inovação na relação imagem/som. Esse foi o espírito de *Joli mai*. (Kohn & Niogret, 1997: 92).

O efeito de interação entre captação de som e imagem também é comentado por Pierre Lhomme, cinegrafista e coautor de *Le joli mai*:

Eu logo percebi que não poderia trabalhar sem o retorno da escuta. Eu nunca tinha feito isso antes. Tinha necessidade de estar imerso dentro das palavras das pessoas para que a imagem se harmonizasse com elas. O som me ajudou a liberar a câmera. (Kohn & Niogret, 1997: 90).

Sobre a relação entre Pierre Lhomme e Antoine Bonfanti durante as filmagens de *Le joli mai*, Chris Marker comenta: “Como se executassem um concerto para viola e violino, podemos dizer que eles inventaram o concerto para Eclair e Nagra” (Marker, 2007: 8).

Os comentários de Bonfanti e Lhomme refletem bem as diferenças na relação estabelecida entre o cinegrafista e o técnico de som direto nesse embate com o mundo. São relações intermediadas por um aparato técnico, câmera, lentes, gravador, fones de ouvido, microfones, cabos. O enquadramento vem a ser o principal elemento no trabalho do cinegrafista que permite a ele selecionar elementos que estão diante de si. Para o cinegrafista, esse recorte propicia

uma visão distanciada daquilo que ele, de fato, tem a sua frente. O processo de intermediação para o técnico de som direto ocorre de maneira diferente. Se o enquadramento da câmera consegue deixar de fora boa parte do mundo ao redor, criando essa sensação de distância e perspectiva, no caso do áudio ocorre o contrário. Mesmo se operando com microfones direcionais, o operador de áudio não consegue deixar de fora todo o som que está a sua volta. Antes de uma relação distanciada, o operador de áudio experimenta uma relação de imersão no mundo. Essa imersão propicia situações como a descrita por Bonfanti acima, em que o técnico de som passa a guiar o trabalho de câmera⁴.

Juntamente com *Crônica de um verão*, de Jean Rouch (1961), *Le joli mai* marca o ápice daquela que poderíamos chamar de primeira fase do direto, situada, por alguns pesquisadores, entre os anos 1959 e 1963.⁵ Uma das características marcantes desses primeiros documentários vem a ser um certo encantamento com a palavra, a voz do outro. Como forma a atender a boa captação da voz, Bonfanti terá no famoso microfone de fita dupla, Beyer M160, seu mais fiel aliado desde *Le joli mai*. “Tivemos de arranjar um microfone que permitisse gravar inteligentemente na rua. Foi assim que descobri o M 160” (Saguenail & Guimarães, 1995: 92). “Suas qualidades permitem modular precisamente as cores do som dando interesse aos planos sonoros: nós damos a imagem uma nova dimensão ao darmos uma profundidade ao som.” diz Bonfanti (Personnaz, 1991: 93).

O ponto central a ser discutido quando se trata das análises sobre o cinema direto, quer seja de cunho mais historiográfico ou estético, é a quase total ausência de comentários sobre o papel desempenhado pelos técnicos na captação de som em situação de filmagem nesses documentários. Lembrando que essa possibilidade, nova até então, era sinônimo de enormes problemas para os realizadores, sendo o principal deles o manutenção de sincronia entre som e imagem durante as tomadas, conforme lembra Pierre Lhomme, em uma extensa entrevista (12 horas) depositada na Cinemateca Francesa em 2015:

O problema do cabo entre a câmera e o *magnetophone* era um problema terrível, porque quando você perdia a sincronia durante a filmagem, nós não parávamos de filmar, portanto depois o montador iria encontrar quilômetros de película que não eram sincrônicos, o que fazia da montagem algo bastante trabalhoso. (Filmographies, 2014).

Se tomarmos como referência três títulos canônicos sobre o cinema direto, os livros de Guy Gauthier, Simone Suchet e Philippe Pilard, *Le documentaire*

4. Sobre esse assunto, ver: Sterne, J. (2003). *The audible past, cultural origins of sound reproduction*. Durham, London: Duke University Press.

5. Sobre esse assunto, ver Gauthier, G. et al. (2003) *Le documentaire passe au direct*. Montreal: VLB Éditeur, Graff, S. (2014). *Le cinéma-vérité, films et controverses*. Renne: PUR.

passé au direct, de Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, e de Stephen Mamber, *Cinéma vérité in America, studies in uncontrolled documentar*, vamos observar que nomes como os de Bonfanti, Marcel Carrière, David Maysles ou Michel Fano, são quase ausentes no escopo das análises. Em prefácio escrito para o livro *Pour un cinéma léger et synchrone!*, de Vincent Bouchard, Michel Marie comenta:

Várias livros fizeram história, em especial aquele, fundador, de Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, editado pela primeira vez em 1974, depois reeditado em 1997 sob o título *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Esses trabalhos são principalmente consagrados à história dos cineastas e dos filmes, na maior parte do tempo sob o ponto de vista da crítica de cinema dentro de uma perspectiva estética e avaliativa. É certo que elas enumeram as principais fases da evolução técnica, o progresso das câmeras, a sensibilidade das películas, o aperfeiçoamento dos registros sonoros graças aos novos modelos de *magnetophones* e ao sistema de sincronização, mas não fazem disso o objeto principal de suas abordagens. (Bouchard, 2012: 13).

O baixo número de referências a estudos voltados aos trabalhos dos técnicos de som vem a ser sentida também na França, país com uma destacada escola de som direto, muito em função de Bonfanti, cujos nomes como René Levert, Jean-Pierre Ruh, Bernard Aubouy, Jean-Paul Mugel, entre outros, sequer figuram entre os verbetes dos dicionários de cinema.⁶ Aqui vale mencionar, na lista das exceções, o livro, *Le son direct au cinéma*, de Claudine Nougaret e Sophie Chiabaut, valioso registro de depoimentos dos principais técnicos de som direto franceses, de 1997 (Nougaret & Chiabaut, 1997).

Voltando ao caso de *Le joli mai*, o grosso das análises da época irá se concentrar nos efeitos das imagens causados pela técnica da câmera na mão de Lhomme, planos, movimentação de câmera. Lembrando que o próprio Lhomme será creditado como coautor de *Le joli mai* por sua participação nas decisões de filmagem⁷. Como exemplo, podemos citar a crítica de Francis Gendron, escrita para a revista *Miroir du cinéma* (1963):

A câmera não é uma máquina estática destinada unicamente à impressão da película, mas ao contrário, uma máquina que registra as emoções do olho e do coração. É por isso que, no filme, a câmera é furtiva, inteligente, alerta, procurando constantemente o detalhe ou o melhor ângulo das tomadas. (Gendron, 1963: 21).

Será apenas com a publicação de um dossiê especial sobre Chris Marker na revista *Positif* de março de 1997 (Kohn & Niogret, 1997) é que vamos ver

6. Exceção vem a ser o *Dictionnaire Mondial du Cinéma*, Larousse, 2011, e o *Le dictionnaire de la Nouvelle Vague*, de Noël Simsolo, 2013, que dedicam um verbete a Antoine Bonfanti.

7. Sobre esse assunto, ver o livro de Séverine Graff, *Le cinéma-vérité, films et controverses* (Graff, 2014), que apresenta uma exaustiva pesquisa sobre o tema.

um espaço dedicado a um depoimento de Antoine Bonfanti sobre seu trabalho com Marker e a relação com Lhomme, sobretudo em *Le joli mai*. A publicação da *Positif*, e o depoimento de Bonfanti, acabou por se tornar uma referência bastante citada em diversos artigos e livros escritos posteriormente a propósito de Chris Marker e *Le joli mai*.⁸

Antoine Bonfanti e *Méthode I*

Pouco depois da experiência de *Le joli mai*, em mesmo ano de 1962, Antoine Bonfanti e Pierre Lhomme irão novamente se encontrar na realização do documentário *Méthode I*, de Mario Ruspoli, documentário de caráter pedagógico, feito por solicitação de Pierre Schaeffer e do *Service de la Recherche de la Radio Télévision Française RTF*, para ser exibido no programa do famoso MIPE-TV – *Marché International des Programmes et Equipements de télévision*, ocorrido em Lyon em 1963. Neste documentário, a equipe formada por Antoine Bonfanti, Pierre Lhomme e Étienne Becker atuará tanto na frente como atrás das câmeras, um revezamento curioso que marca o recorte reflexivo de *Méthode I*, um documentário sobre documentários. *Méthode I* é um filme carregado por um certo deslumbramento com as potencialidades da nova técnica ligeira e leve. Logo de início, após um longo plano sequência que exhibe um empilhamento de troncos de árvores cortados, vamos ver com destaque um plano descritivo do gravador Perfectone, operado por Bonfanti, e da câmera KMT Coutant-Mathot Eclair. Para depois, então passarmos às experiências da filmagem onde vemos Antoine Bonfanti acompanhando de perto Lhomme e Becker, sempre com seu microfone posicionado de baixo para cima. Em *Méthode I*, a equipe de filmagem Bonfanti, Lhomme e Becker, é apresentada como equipe modelo, formada por técnicos profissionais, que irão orientar os trabalhos de uma equipe formada por técnicos principiantes de som e imagem. Dessa forma, vamos ver a equipe dos profissionais Bonfanti, Lhomme e Becker por em prática todos os aprendizados adquiridos em *Le joli mai*. O texto de Ruspoli, irá destacar a participação do som durante as filmagens: “É preciso de agora em diante filmar com os ouvidos” (*Méthode*), diz Mario Ruspoli em sua locução fora de campo que acompanha o filme. Caroline Zéau, em dossiê sobre Mario Ruspoli publicado na revista *Décadrages*, comenta:

Para ele (*Ruspoli*), na verdade, essa nova concepção de estética sonora constitui o objetivo final da revolução efetuada pelo cinema direto. Descrevendo a configuração técnica e a redefinição dos papéis que regem as filmagens do

8. Ver, por exemplo: Lupton, C. (2005) *Chris Marker, memories of the future*. London: Reaktion Books, Zéau, C. (2001) *Mario Ruspoli et Méthode I, le cinéma direct pour le bien commun*. Dossiê Mario Ruspoli et le cinéma direct, Lausanne: *Décadrages*, n.18.

cinema direto no *Le groupe synchrone cinématographique léger*, Ruspoli atribui ao técnico de som direto "a tarefa mais difícil, mais complexa e mais importante". A captura do som de agora em diante terá por vocação "governar a imagem," o engenheiro de som "não é mais um simples técnico, como no estúdio de cinema; ele deve acima de tudo ser um homem sensível, inteligente e psicólogo". (Zéau, 2011: 77).

Antoine Bonfanti e *Les Groupes Medvedkine*

Antoine Bonfanti, Chris Marker e Pierre Lhomme voltarão a trabalhar juntos no documentário *À bientôt, j'espère*, de 1968 (muito embora nesse filme Antoine Bonfanti não assine a captação do som, que ficará a cargo de Michel Desrois, mas auxilie na captação de imagens). *À bientôt, j'espère* marca o início de uma relação entre cineastas, intelectuais e operários ligados a indústrias Rhodiaceta, de Besançon, e Peugeot, de Sochaux, na França, que resultará na formação do coletivo de produção *Les Groupes Medvedkine*, nome dado em homenagem ao cineasta russo Alexandre Medvedkine. Antoine Bonfanti terá atuação intensa no Grupo Medvedkine, entre 1968 e 1974, juntamente com Pol Cèbe, Bruno Muel, Michel Desrois, Jean-Pierre Thiébaud, Théo Robichet, entre outros. Segundo Bonfanti:

O grupo Medvedkine era um conceito de levar as ferramentas de trabalho às pessoas que não tinham acesso a elas, então nós deixamos nosso material a disposição deles e eram eles que escreviam as coisas, eram eles que realizavam. Eles tinham uma mesa de montagem em Besançon e eles montavam sozinhos com as próprias ideias para a imagem e para o som. (Antoine, 2002).

Antes de participar diretamente da realização dos filmes, Antoine Bonfanti atuava como instrutor do grupo. Diz Bonfanti:

Nós colocávamos nossa câmera e nosso Nagra a disposição deles e dávamos unicamente alguns conselhos técnicos do tipo "isso não é possível fazer", e então nós tentávamos coisas que pareciam totalmente impossíveis e nós tínhamos sucesso. (Cornand & Lajeunesse, 1974: 82).

Em depoimento escrito para a revista *Images Documentaire*, em número dedicado à palavra operária, o cineasta Bruno Muel comenta:

Na linha de frente da formação técnica, havia o engenheiro de som Antoine Bonfanti que nos acompanhará até Sochaux e mixará todos os nossos filmes, o cinegrafista Jacques Loiseleux além de mim mesmo. Quando eu digo formação técnica, nossa abordagem comum misturava sempre teoria e prática, forma e conteúdo, cinema e política. (Muel, 2000: 22).

Dentre os filmes produzidos pelo coletivo de realizadores, destaque para um curioso registro de Bonfanti intitulado *La charnière* (1968), filme totalmente sem imagens. Único filme assinado por Bonfanti, *La charnière* consiste

da gravação de um debate ocorrido após a projeção de *À bientôt, j'espère*, em Besançon. A discussão é marcada por uma tomada de consciência, por parte do realizador Chris Marker, da impossibilidade deste representar a classe operária nos termos da própria classe operária. Diz Marker:

Nós seremos sempre, no máximo os exploradores bem intencionados, mais ou menos simpáticos, mas do exterior. (...) E quando os operários tiverem nas mãos os aparelhos audiovisuais, eles nos mostrarão os filmes sobre a classe operária, aquilo que realmente é uma greve, do interior da fábrica. (*La Charnière*).

Em *La charnière* temos o cinema direto em estado bruto, com o registro das vozes dos trabalhadores, por tradição, classe bem pouco representada no cinema francês⁹. São vozes não identificadas, com todas as suas características singulares, das tosses, pigarros, ritmos e risos, de timbres múltiplos bem contrastados pela montagem, vozes que comentam e reivindicam. Em uma entrevista de 1974, Bonfanti afirma: “Nós não podemos fazer um filme no lugar de um operário, nós não podemos falar em nome do operário” (Cornand & Lajeunesse, 1974: 82). *La charnière* constitui valioso registro que marca um divisor de águas no projeto *Medvedkine*, a partir do qual os operários tomam em suas mãos os meios de produção que renderá filmes como *Classe de lutte* (1968), *Rodia 4/8* (1969), *Week-end à Sochaux* (1971-1972), no curto período de existência do coletivo, até 1974.

Antoine Bonfanti e o som político

O envolvimento de Antoine Bonfanti com *Les Groupes Medvedkine* é uma das marcas de seu lado militante que acompanhou toda a sua trajetória de vida desde o período em que vivia em sua terra natal, a ilha de Córsega, onde lutou contra o domínio alemão na segunda guerra para depois se filiar ao partido comunista francês em 1946.¹⁰

Em texto escrito em homenagem a Bonfanti para a Cinemateca de Córsega em 2003, Chris Marker sublinha traços de uma concepção moral e política que orientou todo o trabalho de Antoine Bonfanti. Segundo Chris Marker:

Para ele, o som não é um dado bruto submetido e registrado a partir de parâmetros puramente técnicos, mas uma força a ser compreendida, a ser apreendida, capturada, domada, metamorfoseada. Em sendo assim, o som passa

9. Sobre esse assunto, ver: Cadé, Michel. *L'écran bleu, la représentation des ouvriers dans le cinéma français*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2013.

10. Aqui gostaria de destacar o trabalho de Maryvonne Bonfanti, viúva de Antoine Bonfanti, que mantém um verbete no Wikipedia, bastante rico em informações biográficas e filmográficas: https://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Bonfanti

a ser uma metáfora do mundo inteiro, de toda a sociedade, a qual ele nunca aceitou como sendo algo dado e imutável (Marker, 2007: 9).

Dessa concepção moral, nasce um conceito que Bonfanti passa a difundir entre seus vários alunos e discípulos,¹¹ o de “som político”. Diz Bonfanti:

Desde o primeiro dia eu senti que podia fazer tudo sozinho para fazer o documentário. Não precisava de um operador de microfone porque é assim que a gente consegue maior liberdade. A noção do som político é justa. Significa dizer que é o lugar do microfone que conta e que este lugar do microfone não está nunca escrito, a gente não pode aprender em um livro. (Antoine, 2002). Captar um som já é um ato político. É o oposto da objetividade, no sentido que sou eu que escolho o lugar do microfone, sou eu que descubro o valor dos sons que me parecem importantes. (Personnaz, 1991: 93).

Não se deve copiar os outros. É que cada um de nós, se fizer o seu ofício como deve ser, faz um som particular. Um som que se reconhece. O som do Jean-Pierre Ruh não é o meu (é a mesma escola, fui eu que o formei), o som do Michel Desrois não é o meu, o René Levert também faz o dele. As pessoas que eu formei fazem todas o seu som muito pessoal. (Pimentel & Vasconcelos, 1985: 12, 13).

A ideia de som político está ligada ao poder de intervenção do técnico de som direto no momento da sua captação. Trata-se de um gesto eminentemente criador que muitas vezes é ignorado pelo grosso das análises sobre o documentário direto, mais centradas no poder de seleção operado pela câmera, que nos anos 1960 foi potencializado pelo ganho de mobilidade dos aparelhos mais leves. É certo que o som é algo bem mais difícil de ser domado, enquadrado, selecionado, na comparação com o potencial criativo operado pela seleção da câmera. Mas para Antoine Bonfanti, não era um dado que simplesmente se registra como algo pronto, imutável. Como afirma Chris Marker, a propósito de Bonfanti, “O universo sonoro que nos envolve e às vezes nos submerge, devemos enfrentá-lo, para extrair seus componentes” (Marker, 2007: 9).

Para Antoine Bonfanti:

O som é uma forma de enquadramento. É evidente, só não é evidente para quem não ouve o que escreve. Para quem não ouve o filme no momento em que concebe. Quem só pensa em imagens e movimento de câmara não consegue criar em termos de quadro sonoro. O enquadramento sonoro deve permitir à imagem transbordar o ecrã. O som é para mim uma espécie de zoom psicológico. (Saguenail & Guimarães, 1995: 98).

As possibilidades oferecidas pela captação de som direto, como forma a apreender, no instante da tomada, algo único, que não se repete, constituiu a

11. Antoine Bonfanti ministrou cursos em diversas escolas e institutos tais como: Institut national supérieur des arts du spectacle – INSAS, Bélgica, Escuela Internacional de Cine y Televisión – EICTV, Cuba, Fondation européenne des métiers de l’image et du son – FEMIS, França, entre outros.

base do pensamento de Bonfanti, precursor de toda uma escola de som direto constituída na França nos anos 1960, 1970. Diz Bonfanti: “O som de cada filme é único, Sou contra o uso abusivo das bibliotecas de som. Depois, nós vamos encontrar as mesmas ambiências em 80% dos filmes. Muitos imaginam que o som se faz na mixagem” (Kermabon & Ode: 15).

Em uma entrevista de 4 horas depositada junto à Biblioteca Nacional da França, registrada em vídeo e não creditada, Jean-Pierre Ruh, destacado técnico de som direto francês morto no mesmo ano de Bonfanti, 2006, declara que “existe um conhecimento do som direto que é invejado pelos ingleses, americanos, um conhecimento, uma sensibilidade tipicamente francesa em que o grande mestre de tudo foi Bonfanti, foi Antoine Bonfanti”.

Referências bibliográficas

- Bonbon la grande perche! *Ina-Magazine*, magazine trimestrial de l'Institut de l'audiovisuel, n.65. Paris.
- Cadé, M. (2013). *L'écran bleu, la représentation des ouvriers dans le cinéma français*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- Cornand, A. & Lajeunesse, J. (1974). Anoine Bonfanti. *Image et son, la revue du cinema*, Juin/Juillet, (285). Paris.
- Gauthier, G. et al. (2003). *Le documentaire passe au direct*. Montreal: VLB Éditeur.
- Gendron, F. (1963). Joli mai. *Miroir du Cinema*, Janvier, Février, Mars, (4).
- Graff, S. (2014). *Le cinéma-vérité, films et controverses*. Renne: PUR.
- Kohn, O. & Niogret, H. (1997). Témoignages (Dossier Chris Marker). *POSITIF, revue mensuelle de cinema*, Mars, (433): 92. Paris.
- Kermabon, J. & Ode, F. (1991). A l'écoute du son. *Bref, le magazine du court metrage*, agosto, (10). Paris.
- Lupton, C. (2005). *Chris Marker, memories of the future*. London: Reaktion Books.
- Mamber, S. (1974). *Cinema verite in America, studies in uncontrolled documentar*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.
- Marker, C. (2007). Hommage à Antoine Bonfanti. *Images documentaire*, (59/60). Paris.
- Marsolais, G. (1974). *L'aventure du cinema direct*. Paris: Éditions Seghers.
- Muel, B. (2000). Les riches heures du groupe Medvedkine (Besançon-Souchaux, 1967-1974). *Images documentaire*, (37/38). Paris.

- Nougaret, C. & Chiabaut, S. (1997). *Le son direct au cinema*. Paris: FEMIS.
- Personnaz, R. (1991). Antoine Bonfanti, preneur de sons, Bonbon, ler oi du Nagra. *Humanité, dimanche*, fevrier, (48). Paris.
- Pimentel, V. & Vasconcelos, A. (1985). Encontro com Antoine Bonfanti. *Cinemateca Portuguesa*, Março.
- Saguenail & Guimarães, R. (1995). Conversa com Antoine Bonfanti. *A grande ilusão, revista de cinema*, novembro, (18-19). Porto, Portugal.
- Zéau, C. (2001). Mario Ruspoli et Méthode I, le cinéma direct pour le bien commun. *Dossier Mario Ruspoli et le <cinéma direct>, Décadrages*, (18). Lausanne.

Filmografia

- Pierre Lhomme – De 1962 à 1968* (2014), de Manon Blanc (Prod. La Fémis, França)
- Antoine Bonfanti, traces sonores d'une écoute engagée* (2002), de Suzanne Durand.
- Méthode I* (1963), de Mario Ruspoli.
- La Charnière* (1968), de Antoine Bonfanti.

Documentos sonoros

- Mémoires du siècle, Antoine Bonfanti, ingénieur du son au cinema*. Paris, France Culture, 20 de agosto de 1997. Programa de rádio.

Contra-archivos: estrategias de apropiación de imágenes y sonidos de perpetradores

Mariano Veliz*

Resumo: O artigo analisa dois curta-metragens da diretora paraguaia Paz Encina, *Familiar* (2014) y *Arribo* (2014). O seu trabalho com imagens e sons do Archivo del Terror do Paraguay leva a questionar tanto a possibilidade de dismantelar a sua função repressora inicial como a conversão do prontuário em retrato de resistência. Palavras-chave: arquivo, cinema, Paraguai, prontuário, retrato.

Resumen: El artículo se propone analizar dos cortometrajes de la cineasta paraguaya Paz Encina, *Familiar* (2014) y *Arribo* (2014), realizados a partir de su investigación en el Archivo del Terror de la dictadura de Alfredo Stroessner. Su trabajo con imágenes y sonidos procedentes de un archivo represivo interroga tanto la posibilidad de dismantelar su finalidad inicial como su conversión de la foto del prontuario policial en el retrato de la resistencia. Palabras clave: archivo; Paraguay; prontuario; retrato; cine.

Abstract: The article investigates two short films directed by the Paraguayan filmmaker Paz Encina, *Familiar* (2014) y *Arribo* (2014). Her work with images and sounds from repressive archives of Stroessner's dictatorship leads to a series of questions about the possibility of dismantling its initial purpose and the conversion operated of police records in portraits of resistance. Keywords: archive; Paraguay; police record; portrait; cinema.

Résumé : L'article analyse deux court-métrages réalisés par la réalisatrice paraguayenne Paz Encina, *Familiar* (2014) et *Arribo* (2014). Son travail avec des images et des sons issus de fichiers établis au cours de la répression menée au cours de la dictature d'Alfredo Stroessner, conduit à poser une série de questions sur la possibilité de démonter et d'en détourner la fonction initiale et de convertir les photographies de casier judiciaire en portrait de la résistance. Mots-clés : archives ; Paraguay ; cinéma ; portrait ; casier judiciaire.

* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Interdisciplinario de Estudios sobre América Latina. 1183, Buenos Aires, Argentina. E-mail: marianoveliz@gmail.com

Sumisión del artículo: 31 de mayo de 2017. Notificación de aceptación: 11 de julio de 2017.

En 2014 la cineasta paraguaya Paz Encina¹ (n. 1971) realizó la trilogía *Tristezas de la lucha*, una serie de cortometrajes que abordan, con diferentes estrategias, la extensa dictadura stronista que gobernó Paraguay entre 1954 y 1989.² El cortometraje que da título a la trilogía se propone como una ficción a partir de textos del escritor español-paraguayo Rafael Barrett. Los otros dos cortometrajes, *Arribo* y *Familiar*, se presentan como ensayos fílmicos que intervienen sobre el archivo del Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos, conocido como Archivo del Terror, situado en Asunción.³

En el contexto del retorno democrático, la desclasificación de los archivos stronistas puso en circulación una cantidad notable de documentos oficiales: fichas, interrogatorios, audios y fotografías. Encina se aventuró en ese material para explorar las historias de los resistentes y construir sus semblanzas.⁴ Su

1. El estreno de su primer largometraje, *Hamaca paraguaya* (2006), posicionó a Paz Encina en un lugar de privilegio en el marco del cine latinoamericano contemporáneo. En la película se narra la Guerra del Chaco (1932-1935) que enfrentó a Paraguay y Bolivia a través de la historia de una pareja que espera el regreso de su hijo del frente de batalla. Encina propone un relato articulado desde los discursos silenciados y los sujetos invisibilizados por la historiografía oficial. La indagación de la memoria se retoma en su cortometraje *Viento sur* (2011). Allí, se centra en la historia de dos hermanos perseguidos durante la dictadura de Alfredo Stroessner que deben decidir si partir o no al exilio. En todos los casos, Encina construye films complejos sobre la historia paraguaya del siglo XX, centrados en el funcionamiento de la memoria y dedicados a rediseñar el orden de lo visible, de lo audible y de lo pensable en los discursos oficiales.

2. El golpe de estado que destituyó al Presidente Federico Chaves y colocó en el poder a Alfredo Stroessner no puede pensarse fuera del contexto geopolítico americano y mundial. Durante la gestión de Harry Truman como Presidente de Estados Unidos (1945-1953), en el marco de la guerra fría y el temor a la “amenaza soviética”, se impuso la célebre Doctrina Truman dedicada a otorgar apoyo financiero a los países que combatieran al comunismo. Se trataba de conseguir así cierto consenso en torno a las concepciones occidentales a cambio de ofrecer tutelaje político y económico. En esa dirección, se impulsó el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca destinado a brindar ayuda a las resistencias nacionales anti-comunistas. La asistencia económica tenía como contrapartida la sumisión a las políticas implementadas por los Estados Unidos. Paraguay fue uno de los primeros países en suscribir este tratado.

En ese marco se produjo el golpe de estado de Stroessner del 4 de mayo de 1954. Su llegada al poder contó con el apoyo del Ejército y el Partido Colorado, a partir de allí las dos bases del sistema represivo instaurado. Durante los casi treinta y cinco años de stronismo, su extremo anti-comunismo se sostuvo con el apoyo de la industria, el Ejército y el gobierno norteamericano. Durante los años ochenta, en una región que atravesaba los procesos de los retornos democráticos, la dictadura paraguaya quedó desfasada. Los cambios en la política internacional, condensados en el abandono del apoyo norteamericano, la consecuente caída de la economía, y las pujas en el interior del Partido Colorado terminaron con el derrocamiento de Stroessner por un nuevo golpe de estado dado por su consuegro, el General Andrés Rodríguez Pedotti el 3 de febrero de 1989.

3. El hallazgo de estos archivos constituye una de las particularidades más notables del proceso del retorno democrático paraguayo. Por un lado, esto se debe a que en ningún otro país de la región se desclasificaron archivos de tal envergadura, tanto en términos cuantitativos como cualitativos. La información que consta en los documentos hallados da cuenta, de manera rigurosa, del funcionamiento de la dictadura de Stroessner y de la implementación del Plan Cóndor. Por otro lado, la aparición de los archivos motivó todo tipo de pujas por parte de sectores del poder político y económico que intentaron invisibilizar los documentos y reducir su impacto sobre la sociedad civil.

4. Estos cortometrajes se vinculan con *Notas de memoria*, una serie de videoinstalaciones realizadas por Encina en diciembre de 2012 en distintos espacios públicos de Asunción.

acercamiento abre una serie de interrogantes: ¿qué apropiación puede hacerse del arsenal fotográfico y sonoro de la dictadura?, ¿cómo puede interrogarse la historia a partir de estos archivos?, ¿es posible desmontar el vínculo de este material con su finalidad represiva?, ¿qué nos dice acerca de la migración de las imágenes y los sonidos?

El Archivo del Terror

En *El cuerpo y el archivo*, Alan Sekula afirma que la fotografía, en tanto sistema de representación, puede funcionar tanto honoríficamente (allí se percibe la herencia de los retratos pictóricos) como represivamente. Esta segunda alternativa inaugura la posibilidad de posicionar la fijación fotográfica de delincuentes en el origen de los dispositivos archivísticos implementados por diversos sistemas represivos estatales durante los siglos XX y XXI. Ya en la clausura del siglo XIX, el procedimiento de identificación criminal moderno desarrollado por Alphonse Bertillon para la policía de París incluyó a la fotografía en un lugar preponderante. Sus métodos de individualización antropológica⁵ se reforzaban con la apelación a las fotografías de los sospechosos. En el marco de esta operatividad, Bertillon estandarizó el doble recurso a la imagen de frente y perfil. Así, el fichaje y las ciencias criminológicas se localizan en la base del archivo fotográfico a través de la sumisión de este a las finalidades previstas por el prontuario policial.

Esta inclusión de la imagen identificatoria en el prontuario evidencia que la toma fotográfica funciona allí como un acto performativo. La fotografía no actúa como un mero registro, una simple captura, sino que contribuye con una acción significativa: la creación del enemigo. En la imagen fotográfica se materializa el peligro del adversario. A su vez, esta jerarquización de la imagen fotográfica deriva de la imposición de un régimen de visibilidad centrado en la imbricación del ver, el poder y el saber. La mirada fotográfica es fundadora del archivo y este del sistema represivo.

En la argumentación esgrimida por Sekula, en tanto la fotografía de identificación permite individualizar y “guardar los suficientes antecedentes de una

También debe señalarse que en 2016 Encina estrenó su segundo largometraje, *Ejercicios de memoria*. Allí, aborda la vida de Agustín Goiburú, un dirigente del Movimiento Popular Colorado (Mopoco) secuestrado y desaparecido durante la dictadura. En este film-ensayo, la cineasta vuelve a indagar en la potencia memorística del Archivo del Terror. A través de la recuperación de los testimonios orales de los hijos y la viuda de Goiburú, Encina radicaliza la puesta en tensión de los archivos represivos y los archivos familiares de las víctimas de la persecución política en Paraguay.

5. Se trataba, como explica Anna María Guasch, de la elaboración de un sistema bipartito basado en el entrecruzamiento de registros microscópicos (lo individual de cada sujeto) y macroscópicos (los rasgos colectivos) “realizado con la voluntad positivista de definir y regular la desviación social” (2011: 169).

personalidad para poder identificar la actual descripción con la que se pueda presentar en el futuro” (2003: 159), el archivo fotográfico policial se instaura como una máquina biográfica. El archivo fotográfico no solo colabora con la creación y reconocimiento del enemigo, sino que escribe también su biografía.

Los archivos organizados en Paraguay durante la dictadura de Alfredo Stroessner se adhirieron desde su origen a esta matriz. El archivo stronista, como todo archivo represivo, se dedicaba a asegurar la unificación, identificación y clasificación de los fichados. En este sentido, como precisa Sekula, la unidad inicial del archivo resulta siempre impuesta por su propietario.

En los años posteriores al fin de la dictadura stronista se iniciaron investigaciones judiciales que condujeron a una serie de hallazgos archivísticos. El 22 de diciembre de 1992 fue allanado el Departamento de Producciones de la Policía, situado en la ciudad de Lambaré, a 4 km. de la capital.⁶ Dos días después fue allanada la Dirección Nacional de Asuntos Técnicos. Estos primeros procedimientos permitieron acceder a una cantidad ingente de documentos de los primeros años del gobierno de Stroessner; en particular del período comprendido entre 1958 y 1965. En esos años se había puesto en funcionamiento la Dirección de Fichas de Detenidos Políticos y Documentos Personales dirigida por Antonio Campos Allum. En enero de 1993 se hicieron nuevos allanamientos en el Departamento Judicial de la Policía y en la Comisaría Tercera de Asunción.

Pocos días después se iniciaron los trabajos de inventariado, llevados adelante por funcionarios de la Corte Suprema de Justicia en colaboración con integrantes de organismos de derechos humanos. Los documentos encontrados y catalogados incluyen fichas de detenidos, informes confidenciales, pedidos de búsquedas, declaraciones indagatorias e informativas, controles a partidos políticos de oposición, grupos estudiantiles, sindicatos, controles de entradas y salidas del país, controles telefónicos, vigilancias domiciliarias, publicaciones periodísticas, fotografías, documentos de identidad y cassettes con grabaciones de interrogatorios, programas radiales, conferencias y discursos.

El 26 de marzo de 1993 se creó el Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos, dependiente de la Corte Suprema de Justicia de Paraguay. La conformación de este archivo puso en funcionamiento un potente proceso de migración de los documentos y ejecutó así una notoria desvinculación del material archivado con su finalidad inicial.

Esta travesía supone la puesta en crisis de la autoridad hermenéutica original. En *Mal de archivo*, Jacques Derrida propone concebir al archivo no como

6. El procedimiento fue llevado a cabo por los Doctores José Agustín Fernández y Luis María Benítez Riera. La investigación había sido impulsada, en gran medida, por el periodista Martín Almada.

un lugar de almacenamiento y conservación de un pasado que existiría de todos modos sin él, sino como un archivo archivante que determina la estructura del contenido archivable en su surgir mismo. Dado que la archivación produce el acontecimiento, el primer archivero instituye el archivo como debe ser. No solo exhibe el documento, sino que lo establece, lo lee, lo interpreta y lo clasifica. La caída de la autoridad hermenéutica original impone una apertura de las lecturas posibles. Y esas lecturas inauguran nuevas interpretaciones y clasificaciones.

Frente al estado monolítico del archivo stonista, la creación del Archivo del Terror implicó la emergencia de un contra-archivo. En "Archive and Aspiration" Arjun Appadurai propone concebir al archivo como una aspiración más que como una recolección. De este modo, el archivo se instaura como el producto de la anticipación de la memoria colectiva. En él se lleva a cabo un combate por el futuro sentido de la historia. Por este motivo, a Appadurai le interesa pensar el contra-archivo como una estrategia de redistribución de la capacidad de aspirar. La conformación de un contra-archivo configura un ejercicio productor de memorias. En ese gesto de intervención se pone de manifiesto la potencia de los contra-archivos para desmontar el funcionamiento represivo y operar una transformación radical de las identidades fichadas. En esta apertura se manifiesta la potencia de convertir los prontuarios de los criminales en los retratos de las víctimas.

La configuración de este contra-archivo asume dos desafíos. Por un lado, como señala Arlette Farge (1991), la desclasificación de los archivos judiciales o policiales impone una estrategia de visibilización basada en la circulación no restrictiva de lo que solía conformar un reducto secreto. Por otro lado, como señala Derrida, el archivo es una cuestión del porvenir. De hecho, es "la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana" (Derrida, 1997: 44). En este sentido, si el Archivo del Terror pone en funcionamiento un proceso de migración de los documentos que incluye un desvío de sus finalidades iniciales, pero también una torsión en las identidades de quienes habían sido capturados por los registros oficiales, este proceso se complejiza cuando el arte suma una nueva destinación en esta travesía.

La captura del archivo por parte del arte quiebra la confianza en que la mera mostración implica la inevitabilidad de la lectura. En esa confianza se encuentra agazapada la ingenua creencia en la potencia política y estética del gesto de hacer visible. Sin embargo, la legibilidad del archivo solo es posible a través de la búsqueda de estrategias de intervención. El archivo solo es legible a través de una construcción analítica que le otorgue consistencia epistémica.

El arte constituye una vía posible para esta construcción. A partir de allí, se esbozan tres preguntas: ¿cómo propiciar la emergencia de estrategias que aseguren la legibilidad del archivo?, ¿cómo convertir la experiencia represiva en experiencia estética?, ¿cómo dismantelar, mediante la intervención sobre el archivo, las máquinas biográficas del archivo policial?



Fig. 1. Fotograma de *Familiar* (2014), de Paz Encina.

Familiar

Tanto *Familiar* como *Arribo* parten de una asunción: los archivos constituyen el repositorio desde el cual es posible escribir otras historias. Un primer requisito para la gestación de este contradiscurso es el reconocimiento del material de archivo como tal. En concordancia con esta necesidad, los dos cortometrajes concluyen con un cartel que explicita que las imágenes y los audios forman parte del Archivo del Terror.⁷ Sin embargo, la explicitación de este origen problematiza su empleo e instaura una pregunta acerca de la posibilidad de liberarlos de la función originaria para la que fueron concebidos.

El material de archivo al que apela Encina se inscribía en una cadena que conducía, frecuentemente, a la detención, la tortura y la muerte. Son imágenes y audios bajo sospecha que muestran el funcionamiento de la represión desde su interior. Marianne Hirsch (2012) propone la categoría “imágenes de perpetradores” para estudiar aquellas imágenes que se pliegan a una maquinaria de

7. El cartel final de *Familiar* explicita: “La ficha de Apolonia Flores Rotela y la delación formal forman parte del Centro de Documentación para la Defensa de los Derechos Humanos (Archivo del Terror) situado en Asunción, Paraguay”. El de *Arribo* sostiene: “Las fotografías y el interrogatorio forman parte del Centro de Documentación para la Defensa de los derechos Humanos (Archivo del Terror) situado en Asunción, Paraguay”.

destrucción.⁸ Se trata, como señala Vicente Sánchez Biosca, de imágenes capturadas “ante la carne viva del dolor por quien ejerce (o se encuentra próximo o involucrado con quien lo hace) violencia sobre sus víctimas; violencia en la que la producción visual se convierte en inseparable de la física o psicológica” (2017: 43).

El espectador de estas imágenes experimenta la incomodidad de plegarse a los ojos físicos, y al ojo mecánico, de quienes gobernaban ese dispositivo. Esa mirada carcelaria, a pesar de quedar conservada en el fuera de campo, se inscribe en la imagen. La visión de los verdugos, aunque implícita, impregna la fotografía del prontuario. A su vez, como señala Sánchez Biosca (2017), la fotografía también incluye la respuesta voluntaria o involuntaria del fotografiado. A partir de su imagen puede interrogarse qué ocurrió en el fuera de campo durante el registro y en los tiempos que rodean el disparo fotográfico. La fotografía de identificación de los prontuarios constituye una imagen-huella que señala el hiato entre lo que se muestra y lo que ha pasado. Debido a que el horror suele estar a resguardo de la imagen, es necesario interrogar el linde entre lo que la foto revela y lo que la foto esconde.

Dado que estas imágenes y audios formaban parte de un dispositivo de escucha y visión policial, su propia escucha y visión promueve la incomodidad de compartir la percepción de los perpetradores. El registro no puede aislarse del acto de violencia que envuelve su aparición. En efecto, el propio registro constituye un acto de violencia. Por este motivo, debe analizarse el accionar del dispositivo perceptivo del que emanaron estas imágenes y audios. Frente a esta disyuntiva, emerge la necesidad de evaluar la posibilidad de arrancar estos registros de su origen, volverlos en contra de su funcionalidad inicial y pensarlos como un interrogante lanzado sobre lo no dicho/visto de la historia.

El primer aspecto a tener en cuenta reside en la torsión radical de la circulación prevista. El archivo de la dictadura stronista se definía como un espacio ambiguo entre lo visible y lo invisible, lo audible y lo inaudible. Estaba compuesto por imágenes y audios elaborados para tener una mínima, casi nula, circulación. Extraer este material de esa restricción y promover su incorporación a otras cadenas discursivas supone un gesto de violencia sobre ese archivo. Si este encontraba su poder en su carácter reservado, su exposición en otro espacio, su ofrecimiento a otras miradas, ejerce una primera liberación.

El segundo aspecto destacable consiste en explicitar que todo proceso de apropiación se basa en la dificultad, o imposibilidad, de determinar un significado intrínseco de las imágenes y los audios. En ese vacío originario se

8. Hirsch desarrolla esta categoría en *The Generation of Postmemory* (2012) a partir del análisis de fotografías tomadas por miembros del ejército alemán en el frente oriental durante la Segunda Guerra Mundial.

ubica la posibilidad de las apropiaciones posteriores. Allí se inscribe la potencia de uso y reciclaje del archivo. Las imágenes y los audios migran y, en esa migración, pueden alejarse de la cadena de represión y destrucción en la que surgieron. Por este motivo, los documentos archivísticos constituyen los objetos supervivientes que dan cuenta del funcionamiento de un sistema criminal, pero también de la experiencia de la resistencia. La conversión de las fotos de los culpables en las fotos de las víctimas es posible, precisamente, por esta ausencia de un sentido clausurado.

En *Familiar*, la cineasta recupera un fragmento de la historia de Apolonia Flores, una niña de 12 años integrante de las Ligas Agrarias. Flores fue herida por las fuerzas represivas y detenida en el Policlínico Policial “Rigoberto Caballero”. A partir de este episodio de la historia paraguaya, el cortometraje dirigido por Encina se articula en torno a una pregunta que asedia a Georges Didi-Huberman en *Remontajes del tiempo padecido*: cómo se promueve la legibilidad del archivo, cómo se extrae legibilidad histórica de su visibilidad y audibilidad, cómo se accede a su valor de anamnesis y de conocimiento. La estrategia implementada por Encina coincide con la propuesta por Didi-Huberman: erigir al montaje en principio articulador del discurso. En este caso, la primera manifestación del montaje reside en el proceso de recontextualización: el mero hecho de extraer estas imágenes y audios de su espacio de encierro implica un gesto potente de remontaje.

En el prólogo del cortometraje se presenta un procedimiento clave: la discordancia entre la banda sonora y la banda de imagen. Ambas proceden de fuentes distintas: en tanto se escucha el discurso de asunción presidencial de Alfredo Stroessner, en un *loop* que desnaturaliza, mediante la repetición, las palabras pronunciadas, se alternan dos dimensiones visuales: planos de los momentos previos y posteriores a un partido de fútbol (la llegada de los jugadores, los carteles publicitarios y la bandera nacional presente en el estadio) e imágenes fantasmáticas, borrosas, de un cuerpo infantil apenas percibido entre sombras. En esa tensión entre la oralidad del discurso público y la visibilidad muda de la vida cotidiana se inscribe la potencia del título del cortometraje: el vínculo inescindible de la praxis vital con los acontecimientos históricos. Ese vínculo también se inscribe en la tensión entre el registro oficial de la voz del dictador y las imágenes filmadas en súper 8, formato que remite a lo hogareño y, precisamente, familiar. Mientras Stroessner asume el poder, la vida cotidiana, condensada en esa práctica social que es el fútbol, parece seguir su curso. Al mismo tiempo, esa imagen espectral remite a la experiencia de la infancia en el contexto dictatorial. Esta figura borrosa instaura una nueva una disyunción temporal. A la incertidumbre en torno a la relación temporal en-

tre la imagen y el audio se suma la existente entre las dos dimensiones de lo visible.

Desde esta instancia germinal, se propone un desmontaje de los dispositivos de visión y escucha, pero también de las construcciones de la discursividad política y aun de las configuraciones remanidas de la cotidianidad. Ese trabajo sistemático de desmontaje acentúa, después del prólogo, el conflicto establecido entre la imagen y el sonido. Mientras se escucha una voz masculina, en guaraní, que delata ante el comisario a los hermanos Flores,⁹ la banda de imagen imprime, sobre un fondo negro, pequeñas ventanas que muestran filmaciones familiares, nuevamente en súper 8, de una fiesta. Después de algunos segundos, el fondo negro se sustituye por el plano detalle de la huella digital de la niña baleada y detenida por la dictadura. A partir de allí, la cámara segmenta y recorre, en un movimiento continuo, la ficha policial.¹⁰ El recorrido la conduce a las fotos: una de frente y una de perfil en concordancia con las fotos de identificación.

La aparición del rostro implica la desaparición de las ventanas con las imágenes de la fiesta. Supone también una ruptura mayor: la imagen se detiene sobre ese rostro de frente. Esa pausa resulta clave para evaluar la conversión de la mera foto de identidad, integrada en un prontuario que participa de una cadena de destrucción, en el retrato de una resistente. La suspensión del movimiento se imbrica con la sumatoria de una temporalidad de la pausa que se centra en el rostro de la niña. En esta extensión se cifra la posibilidad de desmontar el funcionamiento del prontuario policial. Ese tiempo brindado al rostro, sin embargo, no deja de estar en tensión permanente con la delación que se escucha. A su vez, luego de algunos segundos, sobre el plano del rostro de la fragilidad se imprime la información consignada en los antecedentes de la detenida, registrados por la Sección Técnica de la Dirección de Política y Afines. El contraste entre el rostro de la niña y la descripción policial radicaliza la estrategia de remontaje operada por Encina.

En la fotografía de la infancia quebrada de Apolonia Flores se inscribe la complejidad derivada de los archivos represivos y sus desclasificaciones. Esta reside, como precisa Danusa Depes Portas, en que el “encuentro con el poder, en el mismo momento en que las deja marcadas de infamia, arranca de la noche del silencio existencias humanas que, de lo contrario, no hubieran de-

9. Luego de unos segundos, se suspende la traducción del guaraní. De esta manera, el corto no queda abrumado por la información una vez que se establece el mecanismo de la delación. A su vez, esta elección acentúa el hiato idiomático. Encina incluye el mismo audio en su segundo largometraje *Ejercicios de memoria* (2016).

10. Entre la información que consta se encuentra la descripción física, edad, nombre, datos de sus padres, profesión, ideología política, fecha de entrada al país. En este caso, la mayor parte de los casilleros se hallan vacíos.

jado ninguna señal de sí mismas” (2011: 5). Por eso, en “el acto de rescatar un evento del pasado la obra no devuelve su identidad histórica sino que evidencia e historiza su borrado” (Depes Portas, 2011: 7).

Una vez que concluye la delación, se imprime un nuevo fundido a negro. Allí comienza la coda: el audio de *El Danubio Azul* de Johann Strauss acompaña tres ventanas que se imprimen sobre un fondo negro: niñas bailando ballet, una fiesta y un desfile cívico. Si hasta ese momento, la principal estrategia del montaje residía en la tensión entre la banda de imagen y la banda sonora, aquí se suma una nueva dimensión: la tensión entre esta secuencia y la anterior, entre la ficha policial de la niña prisionera y la vida cotidiana, familiar, que parece excluida de la historia de la dictadura. El choque impulsado entre esa cotidianeidad anodina, extendida entre el baile presuntamente inocente y el apoyo cívico decidido a la dictadura, y el caso particular de la niña prisionera, refuerza la potencia del título: familiar es no solo la recurrencia a las imágenes hogareñas para encarnar un período de la historia; familiar también es la naturalización del horror y la emergencia de su sombra en las dimensiones más banales de la vida.

En este sentido, el último plano afirma esta complejidad: la imagen penumbrosa de un cuerpo infantil, aparecido ya en el prólogo, inscribe la temporalidad de lo fantasmático y propone una materialización de la crianza espectral en el marco de la dictadura. Esa infancia es el contrapunto de la otra infancia, la arrasada por la violencia institucional. Pero quizás también constituya una formalización de la manera en la que la dictadura se imprimió sobre los cuerpos infantiles, sobre las primeras experiencias, aun aquellas en apariencia alejadas de cualquier vínculo con la política. Esa penumbra de la memoria que opaca el cuerpo infantil está atravesada por el silencio y lo inaudible, por lo oculto e invisible.



Fig. 2. Fotograma de *Arribo* (2014), de Paz Encina.

Arribo

En *Arribo*, Encina retoma el interrogatorio al que fue sometido el líder opositor Benigno Perrotta, uno de los fundadores del Partido Revolucionario Febrerista, en su regreso a Paraguay en 1988, tras 27 años de exilio en Argentina. Encina monta el audio del interrogatorio al que fue sometido Perrotta por parte del jefe de la Brigada del aeropuerto y una serie de fotografías pertenecientes también al Archivo del Terror. En este caso, la realizadora lleva adelante una inversión de lo propuesto en *Familiar*. Si en este, el audio de la delación se tensaba con la foto de identidad de la resistente, en *Arribo* la escucha de la voz de Perrotta se tensa con la negación de su rostro. En ambos casos, la duración de los cortometrajes está pautada principalmente por la duración del audio: la delación y el interrogatorio respectivamente.¹¹

En este sentido, resulta posible recuperar algunas categorías propuestas por Jean-Louis Comolli en “Lo oral y el oráculo” y “Tomar la palabra” para pensar el funcionamiento de la dimensión oral del archivo. Si bien en estos ensayos no se articula una teoría unificada del archivo sonoro, sí se pone en circulación un análisis lúcido y abierto de esta problemática. La primera preocupación, relevante para los cortometrajes de Encina, reside en revisar la separación de la voz y el cuerpo. Para Comolli, la voz es la parte del cuerpo que se proyecta hacia los otros y, por lo tanto, conlleva un resto de sombra. Si la voz filmada constituye ineludiblemente un umbral entre lo visible y lo invisible, en *Arribo* y *Familiar* se redobra este carácter liminal dado que no se actualizan en imagen los cuerpos de los que proceden las palabras. La voz aislada de la corporalidad se concibe siempre como la voz de un cuerpo fantasmático. En *Arribo* esto se radicaliza debido a que Benigno Perrotta falleció en 2011. Sin embargo, su palabra resulta presentificada a través del registro sonoro. Un resto de su propio cuerpo se materializa a través de esa captación de su palabra. Así, se explora no solo la posibilidad de gestar un archivo sonoro, sino de gestar un archivo sonoro que cobije la voz de los ausentes y proceda, mediante el registro, a conservar su huella material.

En esta dirección, una segunda preocupación radica en la necesidad de indagar los restos del cuerpo presentes en la voz. Para Jean-Louis Comolli, siempre hay “rastros de los cuerpos en la voz, pero esos rastros están del lado de lo no-visible” (2017: 235). Por eso es posible interrogar qué se inscribe en la materialidad de las voces, en sus acentos, tonalidades, texturas, alientos, respiraciones. Los parámetros fisiológicos que rigen la emisión de la voz son signos del cuerpo. Por este motivo, el análisis de la voz y la conformación de

11. Se trataba, en ambos casos, de audios que no habían sido explorados y que no habían sido digitalizados por falta de presupuesto.

un archivo sonoro no pueden desprenderse de la imbricación cuerpo-espacio-palabra-historia. Así, es posible interrogar el tono dubitativo de las respuestas de Perrotta, sus vacilaciones, sus errores. Allí se encarna la distribución del poder, el retorno del exilio y su vinculación con la desposesión territorial, la confrontación de los relatos sobre la historia y, a su vez, la construcción de un relato en función del porvenir, de cómo se quiere ser percibido en el futuro. El archivo sonoro conserva estas basculaciones de la voz, su oscilación entre el presente, el pasado y el futuro, su linde entre las marcas materiales y las experiencias sensibles.

Si la estructura de *Arribo* deriva del intercambio desigual entre el Brigadier y el político exiliado, sobresale la resolución de negar el rostro del resistente. Dos operaciones se destinan a desviar la mirada: la fragmentación de las fotografías y el *fou* sobre las imágenes. De esta manera, no solo se acentúa la tensión entre el audio y la imagen, sino que se incluye la posibilidad de pensar el discurso oral como una materialización particular de una práctica general: los interrogatorios a los exiliados que volvían, transitoria o definitivamente, a Paraguay. La tensión entre la imagen y el audio instaura una tensión entre lo particular y lo general, entre el caso y la práctica estandarizada.

A su vez, dado que el retorno de Perrotta se produjo poco antes de la caída de la dictadura stronista, resulta comprensible la necesidad del Brigadier de resguardar su propio cumplimiento de las órdenes recibidas. En este sentido, la grabación del interrogatorio no se orienta solo al registro de la información consignada, sino también a explicitar el trato dado y las pautas de convivencia impuestas. Sus destinatarios no eran solo los perseguidores de Perrotta sino también los superiores del interrogador. Se trata de imágenes y palabras que se encadenan en un sistema político policial y que encuentran allí la clave de su carácter performativo. Su propia emergencia resulta condicionada por la función represiva que deben cumplir tanto el audio del interrogatorio como las fotografías incluidas.

Por este motivo, y debido a que somos espectadores no previstos, podemos inquirir cómo se determina el fuera de campo de la violencia, el contracampo del que proceden las imágenes y los audios. ¿Cómo se inscribe en la materia sonora y visual la maquinaria destructiva de la que surgen?

Si entre el tiempo y el espacio de la violencia y el presente desde el que se monta el cortometraje se inscribe un hiato témporo-espacial, entonces es imprescindible interrogar cómo se construye la legibilidad de estas temporalidades estalladas y de estos espacios vacíos. ¿Cómo se registra en el audio y en la imagen la relación de poder? ¿Cómo se inscribe la violencia? Encina se involucra con estas preocupaciones y las aborda nuevamente a partir

del montaje. Por una parte, en el plano de las imágenes fotográficas, recurre a una fragmentación de los cuerpos y objetos que privilegia la aparición de los números que constan en los registros y fichas policiales. Cada imagen aparece organizada numéricamente. En algunos casos son números presentes en lo pro-fotográfico; en otros se trata de números impresos sobre las fotografías. En ambas modalidades, la numeración se concibe como una materialización del poder clasificatorio, de la eficacia de una maquinaria de distribución y ordenamiento de los cuerpos. Por otra parte, frente a esta operatoria de un régimen escópico del control, Encina apela a la obstaculización de la mirada. En tanto la operatoria del poder consiste en la valoración de la transparencia y en la imposición de un régimen de la visibilidad absoluta, una estrategia posible de confrontación consiste en la sumatoria de mediaciones que dificulten el acceso irrestricto a los cuerpos de los resistentes.

En el cortometraje, Encina se detiene sobre una fotografía borrosa de un grupo humano que parece conformar una familia: dos cuerpos adultos y dos cuerpos infantiles que caminan por la pista de un aeropuerto saludando a un fuera de campo no especificado. A continuación irrumpe el detalle de una foto que muestra un grabador transportado por dos piernas masculinas. El resto del cuerpo queda, también, fuera de campo. Finalmente, en un tercer momento, se muestra la foto entera que evidencia que ambas imágenes pertenecen a una misma fotografía: la familia que llega y el oficial que los conduce y porta el grabador. El desglose y montaje de los tres tiempos construyen no solo un atisbo de narratividad, sino que confirman la potencia del montaje para articular y desarticular un documento histórico.

Distintas imágenes incluidas en ambos cortometrajes no pertenecen al Archivo del Terror, sino al archivo fotográfico y videográfico de la familia Encina. De esta manera, la realizadora suma un nuevo pliegue a su construcción archivística. La sumatoria de documentos de su propia biografía impone la voluntad de inventariar el mundo a partir de sí misma. Los planos capturados con una cámara Súper 8 entre 1975 y 1980 conforman un archivo personal. Así se inscribe su experiencia como niña durante la dictadura. Sin embargo, no hay nada en los cortometrajes que explicita el origen de este archivo familiar. La elección de no atribuir este material propicia una entrada oblicua en la historia y configura a quienes aparecen capturados por ese registro casero como sujetos políticos atravesados por la historia.

La inclusión de estas imágenes opera procesos de descontextualización y remontaje. Por un lado, este procedimiento remueve los archivos de los circuitos de visión previstos. Extrae los documentos del marco familiar y los introduce en un entorno que los desnaturaliza y los conforma, en esa travesía,

como documentos de una historia no solo doméstica. En *Le film de famille*, Roger Odin concibe al film familiar como aquel realizado por un miembro de una familia a propósito de personajes, acontecimientos u objetos ligados de alguna manera con la historia de esa familia y para el uso privilegiado de sus miembros. En este sentido, su definición no depende solo de su capacidad para documentar e historizar lo cotidiano, sino de este alcance limitado. Por este motivo, la ruptura de este cerco implica la puesta en tensión del límite establecido entre lo público y lo privado.

Por otro lado, como señala Steve Anderson en *Technologies of History*, las *home-movies* promueven estrategias de remontaje dado que encarnan la historia en el micronivel de lo familiar. Así, la historia aparece figurada en individuos y familias y experimentada en esa dimensión cotidiana. La intervención sobre estos archivos compone un gesto performático y constituye un acto de memoria. En esta dirección, Antonio Weinrichter afirma que la apelación a las *home movies* supone una “operación de restitución de imagen a los marginados por la Historia oficial, de la que aquí se ofrece el contraplano” (2005: 82).

Esta restitución se manifiesta con particular intensidad en los films documentales sobre las dictaduras latinoamericanas de los años setenta: *En memoria de los pájaros* (Gabriela Golder, 2000) y *M* (Nicolás Prividera, 2007) en Argentina, *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2008) y *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010) en Chile y *Por esos ojos* (Virginia Martínez y Gonzalo Arijón, 1997) en Uruguay. Beatriz Tadeo Fuica (2015) explora este film para indagar las múltiples maneras en las que es posible contraponer las imágenes de la cotidianidad familiar y el horror político que rodeaba su contexto de aparición. Los cortometrajes dirigidos por Encina pueden incluirse en esta tradición fílmica a través de esta tensión que se establece entre los archivos oficiales de la dictadura y las imágenes que registraron la experiencia de su propia familia.

En el epílogo de *Arribo*, una imagen abstracta en blanco y negro de una figura móvil inscribe el tiempo. En este vacío que sigue a la tensión audio-sonido se habilita el espacio de la reflexión. El sonido sucio de *Arribo* y la ficha ajada de *Familiar* refuerzan el hiato temporal que separa a los espectadores actuales del origen de ese material de archivo. La sumatoria de esta heterogeneidad temporal favorece el proceso de desmontaje y remontaje emprendido por Encina. El montaje se pone en juego para desligar estas imágenes y audios de su función inicial y propiciar su conversión en una redención de los resistentes ante la dictadura. Si bien en un caso se congela el tiempo sobre su rostro y en otro se apela a su voz, en ambos se trata de proponer retratos hetero-

doxos, fragmentarios, tensionados, arrancados de los prontuarios organizados por el poder institucional.

A su vez, en los dos se trata de pensar el trabajo sobre el archivo como un ritual que liga, como señala Georges Didi-Huberman (2015), la *imago* y la *dignitas*. El tributo rendido a la lucha llevada a cabo por los opositores a la dictadura stronista a través de la experiencia de Apolonia Flores y Benigno Perrotta recupera una certeza de Didi-Huberman: reescribir el archivo, operar sobre sus restos para repensar el presente supone, en un mismo gesto, cerrar los ojos de los muertos y mantener los ojos abiertos sobre los muertos.

Referencias bibliográficas

- Anderson, S. (2011). *Technologies of history. Visual media and the eccentricity of the past*. Hanover: Dartmouth College Press.
- Appadurai, A. (s.d.). *Archive and aspiration*. Disponible en <https://archivepublic.wordpress.com/texts/arjun-appadurai/>
- Comolli, J. L. (2017). *Cuerpo y cuadro*, vol. II. Buenos Aires: Prometeo.
- Comolli, J. L. (2016). *Cuerpo y cuadro*, vol. I. Buenos Aires: Prometeo.
- Depes Portas, D. (2011). *Lo que resta del tiempo: el archivo de Rosángela Rennó*. Disponible en: www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2011/10/mesa_12/depes_portas_mesa_12.pdf
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos.
- Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Alfonso el Magnanim.
- Foster, H. (2002). Archives of Modern Art. *October*, 99: 81-95. Nueva York.
- Giunta, A. (2010). *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago: Palinodia.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory. writing and visual culture after the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.
- Odin, R. (1995). *Le film de famille. Usage privé, usage public*. París: Méridiens Klincksieck.
- Sánchez Biosca, V. (2016). *Miradas criminales, ojos de víctimas. Imágenes de la aflicción en Camboya*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sekula, A. (2003). El cuerpo y el archivo. In G. Picazo & J. Ribalta (ed.), *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 137-187), Barcelona: Gustavo Gili.

Tadeo Fuica, B. (2015). Presencias y ausencias: Uruguay y los documentales sobre hijos (des)aparecidos. *Revista Cine Documental*, 12: 169-196.

Wees, W. (1993). *Recycled images. The art and politics of found footage films*. Nueva York: Anthology Film Archives.

Weinrichter, A. (2005). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B.

Filmografía

Arribo (2014), de Paz Encina.

Familiar (2014), de Paz Encina.

Hamaca paraguaya (2006), de Paz Encina.

Ventana sur (2011), de Paz Encina.

A fala no documentário *O fim e o princípio* (2005) de Eduardo Coutinho

Fernando Andacht & Débora Regina Opolski*

Resumo: No artigo serão analisadas duas cenas do documentário *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho, com o objetivo de estudar o aspecto performativo do material sonoro da fala, com o modelo semiótico triádico, colocando a ênfase nos aspectos icônicos-indiciais. Na narrativa, a fala estabelece cada indivíduo como pessoa singular através da expressividade que os aspectos sonoros únicos transmitem. Palavras-chave: documentário; Eduardo Coutinho; performance vocal; pessoa/personagem; semiótica.

Resumen: Este artículo analiza dos escenas del documental *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho, para estudiar el aspecto performativo del material sonoro del habla mediante el modelo semiótico triádico y poniendo el acento en sus elementos icónico-indiciales. En el relato, la palabra retrata a cada individuo como una persona única gracias a la expresividad que transmiten esos aspectos sonoros únicos. Palabras clave: documental; Eduardo Coutinho; desempeño oral; persona/personaje; semiótica triádica.

Abstract: This article analyses two scenes of Eduardo Coutinho's documentary *O fim e o princípio* (2005) to study the performative aspect of the sound component of speech, through the triadic semiotic model, with a focus on its iconic-indexical components. In the narrative, the speech depicts each individual as a unique person through the expressiveness that these distinctive sound aspects convey. Keywords: documentary; Eduardo Coutinho; speech performance; person/character; triadic semiotic.

Résumé : Cet article analyse deux scènes du documentaire *O fim e o princípio* (2005) d'Eduardo Coutinho pour y étudier l'aspect performatif de la composante sonore de la parole, avec le modèle sémiotique triadique, en mettant l'accent sur ses éléments iconique-indiciels. Dans le récit, la parole dépeint chaque individu comme une personne unique grâce à l'expressivité que ces aspects sonores distinctifs transmettent. Mots-clés : documentaire ; Eduardo Coutinho ; performance orale ; personne/ personnage ; sémiotique triadique.

* Fernando Andacht: Universidad de la República, Facultad de Información y Comunicación, Departamento de Teoría & Metodología. 11200, Montevideo, Uruguay. E-mail: fandacht@gmail.com
Débora Regina Opolski: Universidade Federal do Paraná, Setor Litoral, Licenciatura em Artes. 83260-000, Matinhos, Brasil. E-mail: deboraopolski@gmail.com

Submissão do artigo: 31 de maio de 2017. Notificação de aceitação: 17 de julho de 2017.

Introdução

Muitas produções cinematográficas, tanto filmes documentários quanto ficções, utilizam os aspectos sonoros da voz como características integrantes, ou muitas vezes, características estruturais da narrativa (Jaeckle, 2013; Kozloff, 2000).

Eduardo Coutinho (1933-2014), um dos grandes diretores brasileiros de documentário, sempre buscou a oralidade dos homens comuns, criando espaço nos documentários para a exposição da fala de cada pessoa que, conforme seu critério estético e ideológico, conseguia narrar algo de modo interessante. Esse algo é descrito como “a criação de um dispositivo” (Lins, 2004: 101), que o próprio Coutinho descreve assim: “as pessoas que viram personagens viram porque criam uma comunicação, uma conversação, uma interação que permite a elas virarem personagens (...)” (Bezerra, 2014: 74). Coutinho reforçou em outros momentos, como nesta entrevista realizada pouco depois da estréia do *Edifício Master* (Figuerôa *et al.*, 2003: 217), que “na interação que se dá no processo de filmagem é que nasce um grande personagem”. Coutinho buscava investigar e registrar com o máximo cuidado, e de um modo ético a palavra falada, os modos de expressão espontânea das pessoas, aquilo que pode ser descrito sem alusão a um ato artificial ou ensaiado como sua autêntica performance vocal, para assim capturar “a complexidade e as modulações da língua portuguesa de camadas diversas da população brasileira” (Lins, 2016: 41). A questão ética era indispensável para o diretor que afirmava o seguinte: “eu esqueço que aquela pessoa existe, salvo por questões éticas e morais que possam prejudicá-las” (Figuerôa *et al.*, 2003: 220). Um aspecto fundamental que explica e justifica essa atitude de grande cuidado do outro, afirmamos neste artigo, é o cuidado de uma pessoa e não de um personagem.

Durante a filmagem dos documentários, a relação singular entre Coutinho e as pessoas com as quais ele conseguia conversar proporcionava o registro da riqueza do som do cotidiano. Para capturar este instante, Coutinho favorecia o surgimento do acontecimento, criando para esse fim um ambiente propício para o desenvolvimento da fala espontânea; trata-se de uma fala que flui com facilidade, e que tende a ser marcada pela ausência da autoconsciência, do pudor e do sentimento de insegurança.

Seguindo a premissa do *encontro* (Bresson, 1977: 82), o diretor escutava com grande atenção as histórias de cada um dos interlocutores, porque compreendia a importância da palavra falada, e o efeito extraordinário dessa forma de escuta em seus interlocutores. Por isso prestava tanta atenção ao outro, em uma atitude que lembra a escuta psicanalítica, porque possui algo da “atenção

flutuante” recomendada por Freud para produzir a terapia da fala, sem uma finalidade terapêutica, claro.

O fim e o princípio (2005) é um documentário realizado no município de São João do Rio do Peixe, no sertão da Paraíba, que dá voz à comunidade de idosos sertanejos residentes no povoado. Neste filme, o diretor, que sempre optou por um diálogo com o mínimo de influências possíveis sobre as pessoas participantes, mudou de postura, dialogando com eles de forma mais próxima. É um filme que contém muitas manifestações vocais do próprio Coutinho, porque em várias ocasiões o diretor interage de modo visível com os entrevistados, estabelecendo um ambiente de conversação fluída pela troca de indagações. Para Mesquita & Lins (2014: 51), neste filme existe “uma proximidade física entre cineasta e personagens, uma recusa deles de se manterem na função de “entrevistados”, uma interação efetiva, uma conversa de fato, em que o cineasta é convocado a responder muitas vezes às mesmas questões que ele coloca”.

Esse artigo pretende refletir sobre a dimensão estética da materialidade sonora com uma abordagem semiótica, demonstrando que a sonoridade da fala é um meio de comunicação e de expressividade fundamental neste documentário, um eixo gerador da estrutura do filme. Para atingir esse objetivo, adotaremos a seguinte proposta.

Primeiro, refletiremos sobre a fala como um meio de comunicação expressivo, que estabelece uma pessoa como indivíduo dentro da comunidade e como centro narrativo distintivo. Esta afirmação resulta de nossa posição a favor de substituir o muito usado conceito de ‘personagem’ quando se trata do gênero documentário, pela noção de ‘pessoa’, por considerar que a fala produzida nos encontros é justamente um dos elementos que demarca a singularidade de uma pessoa real no mundo, mesmo quando essa pessoa é filmada em um documentário como acontece em *O fim e o princípio*.

Em segundo lugar, vamos discorrer sobre Eduardo Coutinho e sua forma de fazer cinema, que adota a premissa do “encontro” (Bresson, 1977), para procurar e filmar o “ato da palavra” (Figuerôa *et al.*, 2003: 217). Essa busca de Coutinho está marcada por uma forte influência do teórico e realizador francês do *cinéma vérité*, Jean-Louis Comolli. Comolli (1995: 66) possuía interesse em pessoas que “não apenas trazem (ao filme) aquilo que tinha me interessado neles, mas também aquilo que eu ainda não conheço, isso que eu vou descobrir enquanto eu estou filmando eles e que é também, de seu jeito, o modo deles de pensar no filme”.

Por fim, vamos mostrar como estes dois pontos estão conectados no documentário *O fim e o princípio*, a partir de dois encontros que resultaram em

performances vocais sonoras texturais, que comunicam a mensagem através da expressividade sonora da performance vocal. Este terceiro item trará o aporte da teoria da semiótica, através da consideração dos signos icônicos (tom, melodia, etc.), indiciais (tudo o que tem a ver com a existência dessa pessoa, compreendendo a situação geográfica, a cultural, a tradição local, etc.), e simbólicos (o significado da fala). Na experiência humana, e isso inclui assistir a filmes como este, os três componentes semióticos funcionam de modo simultâneo, porém na nossa análise vamos nos concentrar na dimensão icônico-indicial do processo de significação ou semiose. O motivo dessa escolha metodológica é por considerarmos que nesses componentes da significação estética do documentário analisado encontra-se essa quimera, não de ouro mas de som, que Coutinho tanto procurava na sua criação fílmica, como um garimpeiro apaixonado pela fala incomum das pessoas comuns.

A pessoa comum no documentário de Eduardo Coutinho

Para iniciar a discussão sobre a singularidade da performance vocal é fundamental explicar em detalhe o motivo pelo qual escolhemos chamar os interlocutores de Coutinho ‘pessoas’ e não ‘personagens’. Sabemos que no campo dos estudos de cinema é uma ideia hegemônica a utilização do conceito ficcional de ‘personagem’ em documentários. No entanto, existe a possibilidade de defender a noção de ‘pessoa comum’. Coutinho, assim como a maioria dos realizadores, estudiosos e críticos cinematográficos (Baltar, 2007; Hamburger, 2017; Lins, 2016; Ramos, 2012; Xavier, 2004) utilizam o conceito de ‘personagem’. Não obstante, no decorrer do texto, poderemos verificar que não apenas o filme mas as próprias declarações do diretor e desses autores citados contradizem o conceito de ‘personagem ficcional’ no gênero documentário.

Coutinho procurava uma troca genuína através do diálogo. O diretor esperava que a interação humana do momento pudesse alavancar um diálogo. Para ele “da conversação é que surge a personagem; ela sozinha não vai falar nem um terço. (...) na conversa entre os dois, é que surge a grande personagem. Mas ele surge porque você foi lá. Ele surge porque você filmou” (Bezerra, 2014: 74-76). Ele tinha aversão à falta de espontaneidade do interlocutor e por isso, não gostava de pessoas que se preparavam para a entrevista, de pessoas que estudavam histórias e que interpretavam essas histórias pré concebidas para ele. A reação de Coutinho perante as narrativas não envolvia julgamento algum, essa era sua contrapartida dialógica: uma dedicação e atenção absolutas ao outro, desde que a interação fosse espontânea. No documentário *Ultimas Conversas* (2015), houve inclusive uma frustração muito grande por parte do diretor ao se deparar com uma forma de interação dos adolescentes e jovens a

qual ele interpretou como uma completa falta de espontaneidade. Essa declaração pode ser conferida na cena inicial, aos 2'40" do filme. Reforçamos que esta foi uma interpretação de Coutinho que parece estar muito mais relacionada com o estado de ânimo do diretor no momento da realização desse filme do que com os resultados da fala dos jovens que integram o documentário, que são em muitos momentos extraordinários.

Também podemos mencionar algo que Coutinho explicou várias vezes sobre seu modo de produção de documentário. O diretor não se encontrava com a pessoa antes do momento da filmagem, justamente para evitar que fosse necessário fingir ou simular para a câmera um suposto primeiro encontro. Teria se perdido assim todo o vigor (ou o frescor) desse momento inaugural, algo que o semiótico Peirce descreve de forma quase poética como “o choque externo” (“*the outward clash*”, CP 8.41)¹, justamente para caracterizar o impacto do mundo na experiência no processo de significação; essa justaposição cria uma resistência ou força contrária, da qual resultam os signos indiciais como efeito semiótico. Os contatos prévios e necessários com as pessoas que participariam do filme eram feitos sempre pela equipe de produção. Depois, Coutinho escolhia as pessoas a partir de gravações realizadas pela equipe, e só as encontrava no momento da filmagem. Em *O fim e o princípio*, no entanto, não houve nenhum tipo de encontro prévio. Os encontros registrados aconteceram uma única vez, em uma situação em que todos, a equipe, Coutinho e as pessoas participantes, lidavam com o desconhecido. Isso explica em boa medida nossa escolha deste documentário: há uma experiência forte do encontro que afeta a todos e não apenas ao diretor. Mesquita & Lins (2014: 51) inclusive relatam que essa condição do acaso vivenciada pela equipe e pelo diretor, que iniciaram um filme apenas com a ideia de uma localidade, encontrou um ambiente em que “os personagens não são informantes sobre esta ou aquela temática – são pessoas singulares que não representam, tipificam ou exemplificam nada”. A afirmação das autoras corrobora a ideia de que não estamos falando de ‘personagens’, porque estes sim representariam ou seriam exemplos típicos de algo. Essas pessoas são singulares, reagem de modo não previsível, como aconteceu, por exemplo em outra obra de Coutinho, no filme *Edifício Master*. Coutinho relata que durante a realização deste filme, ele foi surpreendido por atitudes que não tinham surgido no momento prévio, quando a equipe filmou um pré-encontro.

Mesquita & Lins (2014) também refletem sobre o efeito estético da existência de uma proximidade física entre Coutinho e os participantes. Essa vi-

1. A obra de Peirce está referenciada do modo convencional: (CP, x.xxx), para se referir ao volume e ao parágrafo da edição da obra *The Collected Papers of C. S. Peirce* (1931-1958).

zinhança material que parece ser também empática, pode ser usada como uma evidência forte de uma situação de conversa entre duas pessoas, e não entre um criador e seus personagens. Coutinho tem interesse na fala dos sertanejos, porque esse ato verbal mas também gestual, que revela uma existência em poucos minutos, consegue retratar de modo único o ambiente em que eles vivem dentro e fora do documentário. As perguntas que Coutinho faz objetivam sanar a curiosidade do diretor (e provavelmente do espectador do filme) com relação àquela comunidade perdida no sertão e no tempo. Da mesma forma, quando as pessoas questionam Coutinho, elas querem saber o que aquele senhor desconhecido e curioso, que está dentro da casa delas, conversando com elas, pensa a respeito daquele assunto que ele trouxe. Coutinho fez uma declaração a respeito dessa interação afirmando que o que acontece é “uma conversação, uma interação que permite a elas (= as pessoas) virarem personagens, e a mim também, porque, na verdade, às vezes, elas é que me perguntam coisas.” (Bezerra, 2014: 74, grifo nosso)

Analisar este documentário a partir da perspectiva da performance vocal corrobora a ideia de ‘pessoa’, porque a fala, a ‘performance’, deve seu interesse e riqueza fundamentalmente ao carácter indicial (e, conforme o modelo triádico, também icônico, pelas qualidades manifestadas nessa performance, que é humana antes de ser artística) do ato de fala perante a câmera. Portanto, para concretizar os objetivos deste artigo, que se ocupa especificamente da produção natural de sentido, daquilo que caracteriza o ser humano como sendo humano, que é o seu modo de falar – e de pensar e sentir nisso que ele ou ela fala –, o tom, a escolha de certas palavras, o estilo que acompanha como uma sombra o que é dito, as pausas, etc., é necessário considerar a discussão sobre essa oposição entre o personagem, que é um ser ficcional, e a pessoa, que integra momentaneamente a não ficção, sendo parte contínua nesse contexto real da vida, mesmo que esse contexto real seja filmado em um documentário.

A palavra como ato expressivo e elemento cênico nos documentários de Coutinho

A voz é um dos centros de interesse dos estudos do cinema (Chion, 1994; Chion, 1999; Jaeckle, 2013; Smith, 2008). No entanto, muitas vezes os estudos concentram o interesse nos aspectos verbais da fala, desconsiderando os aspectos sonoros. Um ponto de início para esta discussão é compreender a fala como um elemento fundamental da trilha sonora, destacando não apenas o aspecto verbal, mas também o aspecto aural (Kozloff, 2000), ou em outras palavras, ressaltando as características sonoras da fala e as questões da pronúncia.

cia, que são as características que materializam a fala como elemento estético no âmbito da trilha sonora e que caracterizam a pessoa como um ser singular, portador de determinados signos indiciais e, neste caso, vocais da personalidade.

De forma que estamos falando sobre aspectos vocais que são relacionados à região geográfica dos participantes, porque o filme foi iniciado a partir de uma única ideia, que foi a da localidade, parece relevante começar falando sobre a especificidade geográfica da região. Como já foi mencionado, este documentário foi feito no nordeste do Brasil, no estado da Paraíba, na comunidade de São João do Rio do Peixe. A Paraíba é um estado relativamente pequeno quando comparado aos outros estados brasileiros, que contém belas praias no litoral e regiões extremamente secas a uma distância de aproximadamente duzentos quilômetros do mar. O sítio do Araçás, em São João do Rio do Peixe, está situado na região seca denominada ‘sertão’, que é uma região desértica e pobre que sofre com vários tipos de escassez, não apenas com a escassez de água. Por outro lado, as relações humanas criadas pela oralidade da comunidade produzem um terreno fértil para o estudo da fala.

A fala é constituída de sonoridade e essa sonoridade cria uma gama de significados. No campo de estudos do *design* sonoro, existe um efeito sonoro denominado *walla* que é um efeito vocal criado pela sonoridade da voz. O *walla* é a combinação de algumas palavras, frases ou expressões vocais que não possuem significado verbal imprescindível para a compreensão da narrativa. O *walla* é um efeito que cria texturas vocais em vez de comunicar uma mensagem específica. Para Hurbis-Cherrier (2007: 422), o *walla* faz parte dos sons ambientes porque “envolve a conversa geral, ininteligível de um grupo de pessoas”. Nessa categoria de elementos da trilha sonora, os aspectos sonoros ficam em evidência, porque a inteligibilidade da mensagem não é o principal objetivo. Quando acontece o contrário, ou seja, quando a inteligibilidade é almejada, a percepção desses mesmos aspectos perde a prevalência. No entanto, é importante ressaltar que eles são importantes para o diálogo inclusive quando o objetivo é a inteligibilidade, porque os elementos sonoros desempenham funções como a criação da diegese e a ancoragem dos personagens (Kozloff, 2000), através da forma de falar e das marcas vocais utilizadas durante a pronúncia.

A fala pode ser analisada semioticamente também como um signo icônico porque é composta por material sonoro. Nöth (1995: 131) afirma que “na medida em que um signo lingüístico ou padrão sintático é motivado cognitivamente pela estrutura da experiência corpórea, ele é um signo icônico”. A afirmação de Nöth corrobora o pensamento de Zumthor (2007) de que a voz

não se dissocia do corpo, pois só é plena quando emana da presença física do corpo. Bühler (*apud.* Shapiro, 1983: 77), chama os signos indiciais da fala de “fisionômicos”, pois eles revelam a identidade do falante. Shapiro (1983: 77), por sua vez, considera que “eles não são literalmente parte da linguagem, sendo tratados como produtos da realização física da fala”, portanto são signos individuais de um falante que se manifestam na fala.

A voz contém informações biológicas e psicológicas do emissor da fala. Essas características não possuem relação com o sentido textual das palavras ou frases, mas sim com as questões fonéticas de pronúncia, ou dialetos, que são compartilhados por determinados grupos. Este aspecto da comunicação verbal e oral, aponta para o aspecto semiótico indicial, que sugere que a emissão vocal não poderia, em princípio, não informar sobre as circunstâncias vitais de um indivíduo. Podemos lembrar do filme *A dama de ferro* (2011), e da busca de Margaret Thatcher pela mudança da qualidade da fala para uma melhor adequação ao novo status social. Os aspectos da entonação podem afetar a comunicação da mensagem em vários níveis, criando situações dúbias, como aquelas em que nos questionamos se alguém está perguntado ou afirmando alguma coisa, ou situações extremas, nas quais ocorre uma modificação completa na mensagem textual, que pode ser exemplificada na criação da ironia. Outro exemplo é encontrado no filme *Minha bela dama* (1964), quando o fonoaudiólogo, o professor Henry Higgins, que é um renomado especialista em fonética, trabalha com a mudança da forma da fala da personagem com o objetivo de adequação à classe social e de mudança radical da identidade social e cultural da jovem mulher ‘cockney’, que é o oposto exato do refinado professor Higgins.

As características da voz personificam um falante. Conforme Zumthor (1997: 13), a voz é “aquilo que designa o sujeito a partir da linguagem”. Sendo assim, tanto em performances cotidianas como em performances audiovisuais, a fala é um elemento que demarca a singularidade de uma pessoa. Os falantes usam palavras e interjeições favoritas, criando a fala a partir de impressões digitais acústicas, ou índices de pertencimento, como denominados por Peirce (W, 5:379), que resultam em performances singulares. Esses índices, que se manifestam no momento do diálogo entre Coutinho e os interlocutores, são os elementos semióticos daquela interação que despertam no diretor o grande interesse pela escuta, porque além de serem índices únicos de existência de cada pessoa, acontecem motivados pelo encontro.

Cada uma das interações resulta em uma fala que contém a manifestação da *hecceidade*, que é definida por Peirce como “um elemento de existência que é distinto de todo o resto não apenas pela semelhança entre suas diferentes

aparições, mas por uma força de identidade interior, se manifestando na continuidade de aparição ao longo do tempo e no espaço” (CP 3.460). A *hecceidade* da voz é o laço que une determinada materialidade sonora a apenas um corpo físico, assim como vincula a fala a um determinado tempo e espaço de acontecimento. O conceito extraído da lógica medieval por Peirce está relacionado com a essência de algo que se afirma pela “identidade contínua e pela força, mas não por qualquer caráter distintivo” (CP 3.434). Portanto, a *hecceidade* da fala identifica uma pessoa como distinta de outras, caracterizando-a como única, podendo ser, portanto, um índice fundamental para a caracterização da personalidade.

Lins (2016: 45) escreve que “Coutinho acreditava profundamente que é através da linguagem que nós nos constituímos como sujeitos”. Esta é uma das reflexões do diretor que afirma o contrário do que ele argumentava nas várias entrevistas, quando falava da importância dos “personagens” na sua produção fílmica. Se acreditarmos que nossa auto-constituição como sujeitos através do uso da fala é algo real e existencial, uma mistura do biológico e do sociocultural, então também é possível inferir que nos documentários de Eduardo Coutinho contemplamos pessoas falando como uma única pessoa, em papéis diversos (mãe, amante, filha, rebelde, cético, etc.), mas sobretudo, naquela hora, no papel de interlocutor de um homem desconhecido - para a grande maioria deles, ao menos - e dotado de uma inesgotável curiosidade e genuíno interesse por tudo o que essa pessoa tem a dizer para produzir esse componente fundamental de sua poética fílmica. Coutinho declarou em uma entrevista (Figuerôa *et al.*, 2003: 217) que “fazer um documentário é provocar a fala. O ato de falar é extraordinário porque é, sobretudo, um ato da palavra”. Assim, Coutinho descreve a forma como ele provocava a fala das pessoas que interagiam com ele. Quando o diretor usa a expressão “ato da palavra”, ele não está se referindo à palavra como algo que é apenas verbal, mas a um fenômeno mais próximo ao objeto estudado pela filosofia da língua comum (“*ordinary language*”) de J. L. Austin (1962), qual seja, o ato mesmo de produção de um enunciado. É verdade que nessa perspectiva filosófica o fundamental é o efeito social do ato de fala (*speech act*), quer de tipo declarativo (o tipo de enunciado que pode ser verdadeiro ou falso), quer performativo (a classe de enunciado cuja validade depende dele ter as circunstâncias adequadas na sua produção ou não, mas que não é nem falso nem verdadeiro, por exemplo, declarar que duas pessoas são agora marido e mulher). Na mesma entrevista, o diretor paulistano acrescenta “há uma pessoa que me conta coisas extraordinárias, nem tanto pelo conteúdo, mas pela forma: uma digressão, um vocabulário, uma entonação que ela nunca produziu” (Figuerôa *et al.*, 2003: 217). Coutinho

não era pesquisador acadêmico, portanto não precisava ser consistente na descrição dos componentes de sua própria obra. Aqui ele mesmo usa a palavra ‘pessoa’ em vez de ‘personagem’. Não obstante, essas reflexões sobre sua criação fílmica repercutem no pensamento teórico hegemônico sobre a natureza das pessoas que participam em documentários semelhantes.

A palavra como forma de expressão sempre foi um elemento estrutural nas produções de Eduardo Coutinho, sendo “usada mais por sua sonoridade, ou seja, importa como significante, e não como significado” (Bezerra, 2009: 61). A palavra falada compreendida como expressividade é tão importante para a produção fílmica do diretor paulistano que no documentário intitulado *Últimas conversas* (2015), o qual não foi finalizado por ele,² uma conversa é utilizada como trilha sonora durante os créditos finais. Quando a conversa termina, nenhuma música é inserida. Pelo contrário, o silêncio prevalece até o final dos créditos.

Os documentários feitos por Coutinho procuravam ouvir e representar com extremo cuidado a voz falada gerada pela interação entre ele e os entrevistados. Coutinho ia em busca deste ato expressivo e portanto estético, e o conseguia graças a essa atenção minuciosa à palavra que acontece no momento do encontro, e que não poderia jamais ser reiterada, nem alterada com elementos visuais ou de montagem. Ainda na mesma entrevista encontramos o seguinte comentário de Coutinho: “Esqueci de pedir para ela mostrar a foto no momento da gravação e achei que não valia a pena inserir a imagem depois, como *insert*, e pelo mesmo motivo: para não escapar desse presente do depoimento, do encontro” (Figuerôa *et al.*, 2003: 219). Essa afirmação resume bem a preocupação do realizador com o momento irrecuperável, com o caráter irrepetível do momento da conversação, com a captura do presente, uma ocasião preciosa que não poderia ser jamais reconstruída, alterada e muito menos ainda ensaiada, sem perder sua autenticidade, o fim procurado por ele. A frustração é reveladora, porque teria sido fácil inserir essa imagem de modo digital depois daquela conversa, durante a montagem, mas é um modo de Coutinho dizer que nada pode ser alterado após o registro desses signos indiciais. O encontro é um momento em que o ato da palavra ocorre de uma forma específica e única devido à interação entre o entrevistado e o entrevistador e o ato da escuta. Pode-se pensar em um momento quase litúrgico no cinema de Coutinho: a arqueologia de alguns instantes verdadeiros e por esse mesmo motivo preciosos na vida dessas pessoas.

2. O filme *Últimas conversas* foi finalizado pela montadora Jordana Berg e pelo também realizador de documentários João Moreira Sales, após a morte de Eduardo Coutinho. Sendo assim, Jordana e João Moreira, como responsáveis pelas decisões criativas da pós produção, são co-autores desse filme póstumo.

Para Bezerra (2009: 116), “quando o diretor passa a fazer um cinema estruturado na palavra gerada, exclusivamente, em um “acontecimento fílmico”, a atuação das pessoas diante das câmeras torna-se o elemento essencial para a existência do próprio filme”. A partir dessa citação do autor, é importante ressaltar que o uso da palavra “atuação” não vincula necessariamente a ação de quem fala com o diretor a um ‘personagem’. Ao menos não no sentido ficcional ou imaginário desse termo, que é um de seus significados tradicionais e relevantes. De um modo aparentemente paradoxal, o modelo dramaturgico da (micro)sociologia de Goffman (1959) justifica nossa abordagem. Nesse texto clássico que analisa a interação humana, Goffman (1959) propõe o modelo teórico dramaturgico, que consiste em postular uma cena ou uma encenação cotidiana que aconteceria em todo lugar e em toda a ocasião, na sociedade. Justamente é dessa cena, se tudo der certo, que pode surgir um si mesmo (*self*), que é a identidade legítima da pessoa perante os outros. Nesse momento e lugar, essas formas de interação são atuações corriqueiras que fazem parte do comportamento normal das pessoas. Elas acontecem continuamente, no âmbito que Goffman (1983) chamou de “ordem da interação” (*interaction order*), qual seja, o espaço social no qual acontece o face a face interativo, quer num elevador, quer numa conversa de boteco. Nesse modelo dramaturgico goffmaniano, todos adotamos papéis que devemos colocar e desempenhar na cena social de modo mais ou menos persuasivo. Como esse processo é universal, é possível deduzir que a atuação microssocial não acontece para ou através da câmera do documentário exclusiva ou primordialmente, mas em todo momento e em todo lugar, durante as interações cotidianas, no mundo da vida. Sendo assim, tanto em performances sociais corriqueiras, automatizadas, como em performances audiovisuais solicitadas para produzir um documentário, e portanto completamente infrequentes, a fala é um elemento que constrói, desenvolve e identifica o papel que a pessoa está desempenhando naquele momento, e que outro pode reconhecer e aceitar (ou não), na terra como na tela.

Esses filmes de Coutinho colocam a palavra em uma espécie de pódio de honra, fornecendo algo que está em decadência hoje: a escuta atenta ao outro. A escuta atenta compete hoje em desvantagem com o frenético *multitasking* ocasionado pela presença ubíqua dos aparelhos eletrônicos de comunicação. O resgate dessa forma de escuta que coloca a palavra em evidência e em contemplação estética pode ser percebido pela forma como a diegese é constituída, por planos com câmera fixa que evidenciam o corpo, o rosto e os gestos dos personagens. Nesses documentários “o corpo fala por si, é o foco de todas as atenções, ao mesmo tempo uma imagem de revelação e credibilidade, e não raro se expande para ocupar todo o espaço da tela em primeiro plano, tornando-

se uma paisagem a ser observada e analisada” (Bezerra, 2009: 32) Os documentários de Coutinho utilizam a imagem e a trilha sonora como meios para favorecer ao máximo a proeminência da performance vocal, utilizando essa forma de expressão do indivíduo como elemento essencial da narrativa. Em tal sentido, podemos contrastar seu estilo ou abordagem do gênero documentário com aquele que faz uma pesquisa de tipo jornalístico, e que procura obter a verdade através da acumulação de evidência; um caso célebre deste subgênero é o documentário de Andrew Jarecki, *The Jinx: A vida e as mortes de Robert Durst* (2015), que foi usado pela justiça americana como evidência para condenar a pessoa cuja história de vida é precisamente o tema do filme.

A forma utilizada por Coutinho para a criação da diegese fílmica coloca o corpo da pessoa em evidência, fazendo com que esse corpo seja percebido como um elemento cênico. Ao mesmo tempo, também favorece a compreensão da palavra como um elemento narrativo, porque a cena é estruturada fundamentalmente pela expressão vocal da pessoa que narra as histórias de forma expressiva para Coutinho. Chion (1994: 06) afirma que devido a uma espécie de magnetismo que a voz exerce sobre as pessoas, no cinema, a “voz guia os olhos do espectador”. O ato de colocar o corpo e a fala em evidência é, de certa forma, a repetição amplificada de uma postura cotidiana que utiliza essas expressões vocais, que contêm um magnetismo, porque elas são expressões únicas e singulares de cada indivíduo, para estabelecer relações com o outro e com o mundo. Ao aplicar a evidência cotidiana do corpo e da fala no cinema documental, além de aproximar ainda mais o seu cinema das experiências diárias, Coutinho reforça a importância da característica cênica da palavra comum, não ensaiada, que é um elemento destacado na narrativa fílmica. Portanto, a ênfase no corpo falante, a ação da escuta e a provocação do ato da palavra do outro criam um documentário estruturado fundamentalmente nas narrativas orais de pessoas comuns e em todas as nuances de individualidades que esse ato invariavelmente contém. A importância dessa escolha estética é a base de nossa posição sobre a presença de pessoas e não de personagens no documentário.

Sobre o documentário *O fim e o princípio*

Bezerra (2009) divide a produção de Eduardo Coutinho em três grandes fases. *O fim e o princípio* é o último documentário da segunda fase, na qual o espaço físico também é um elemento cênico na produção. Este filme marca o final de uma série de produções que procuravam registrar visualmente um pertencimento ao espaço físico porque é o último que o diretor filmou utilizando o espaço como uma obrigatoriedade para dar voz à uma comunidade. Realiz-

zando esse tipo de documentário, talvez ele tenha compreendido que a forma de falar de cada pessoa contém o ambiente em que ela vive e que, portanto, o pertencimento ao espaço poderia ser retratado sonoramente. Nos filmes de Coutinho existe um “corpo falante”, maleável e moldável através da palavra em ato expressivo” (Bezerra, 2009: 32).

Questões sobre a vida, morte, Deus, céu e inferno são recorrentes em *O fim e o princípio*. É um filme que retrata o início e o final da vida, uma temática cara para os residentes idosos, bem como para o próprio Coutinho, o que contribuiu como mais um aspecto para gerar a proximidade entre os que dialogam. As pessoas são singulares, com performances vocais que poderiam ser analisadas por vários ângulos, inclusive pelo ângulo da reação motivada pela fala. Esse ângulo, se pensarmos em termos semióticos, é fundamental no contexto da filmagem, pois é o âmbito do signo indicial, do registro audiovisual da interação que, de fato, aconteceu perante a câmera, mesmo que depois o que foi filmado tenha passado pelo processo da montagem.

Na entrevista com Mariquinha, por exemplo, acontecem as primeiras ações que confrontam Coutinho. Em muitos momentos do filme, os entrevistados querem saber de Coutinho o que ele mesmo acha do assunto em questão. Mariquinha é a primeira a fazer uma pergunta para Coutinho, deixando o diretor desconcertado. Mariquinha fala, aos 15’30”, “porque reza não se vende! Vende?”, fazendo uma grande pausa entre essas duas sentenças. Coutinho responde essa pergunta com silêncio. Logo depois, aos 17’50”, quando Coutinho pergunta se ela tem medo da morte, Mariquinha responde: “eu tenho muito medo. O senhor não tem não?”. Pela primeira vez, Coutinho responde, rapidamente, como se a pergunta tivesse acontecido de forma tão inesperada que ela esteve a ponto de provocar uma reação sobressaltada, sem uma reflexão prévia. Parece que não houve tempo necessário para o diretor pensar se responderia ou não, ele apenas replica de forma reativa e espontânea, lhe dizendo: “claro que tenho.”

A temática desperta o sentimento da empatia, em situações em que diferentes visões de mundo são compartilhadas a partir de um ponto em comum. Mesquita e Lins (2014: 52) sugerem que essa proximidade possa ser devida a “uma igualdade de princípios, talvez em função da idade próxima à de Coutinho, que leva alguns dos personagens a tocar o corpo do cineasta, adentrando o espaço atrás da câmera, em busca de cumplicidade”. No entanto, outro aspecto que colabora para reforçar a empatia é a necessidade de repetir as palavras. Muitas vezes as palavras não são compreendidas, na primeira vez em que são pronunciadas. Algumas vezes, as repetições acontecem devido aos problemas de surdez, compartilhados em menor ou maior grau pelos participantes. Outras

vezes isso acontece, porque o vocabulário utilizado não é compartilhado entre os residentes e o diretor. Quando Mariquinha fala “o casamento foi rim” em 16’20”, Coutinho não entende o significado da palavra “rim”, em um primeiro momento. Mariquinha precisa repetir a palavra para que Coutinho consiga associar a palavra ao contexto, para então compreender a mensagem. Em um país tão grande quanto o Brasil, é possível imaginar a variedade de sotaques e dialetos existentes, que muitas vezes não são compartilhados e nem mesmo conhecidos por pessoas que moram em regiões diferentes. Nessas situações, a repetição acaba sendo uma obrigatoriedade para o estabelecimento do diálogo. Talvez a diferença de sotaque e da forma de expressão através das palavras pudesse criar uma distância entre eles. Mas parece que a empatia surge justamente pela disposição mútua de se fazer entender. A empatia surge, em parte, no ato da repetição das palavras, em uma situação de entrega que exige uma total dedicação de atenção para que o diálogo se estabeleça.

Existem várias abordagens possíveis para as questões vocais neste documentário. Vamos nos concentrar em duas cenas que destacam a importância da sonoridade, em situações em que a fala desempenha a sua função habitual de comunicar a mensagem, mas que para desempenhar essa função, utiliza de elementos que comunicam de modo não verbal, e que envolvem notáveis aspectos icônicos e indiciais. Nestas duas cenas, a fala dos entrevistados resulta em sonoridades muito próximas do efeito sonoro do *walla*, porque é uma fala quase ininteligível, mais próxima de uma textura vocal, que configura o seu sentido pela sonoridade em conjunto com a completude de ações não verbais da performance do corpo falante.

Zefinha

O primeiro encontro que vamos analisar acontece no primeiro contato entre a mulher chamada Rosa e a equipe de filmagem. Esse primeiro contato introduz Rosa, que é o ponto de conexão entre Coutinho e a comunidade. Apesar de estar próxima da equipe, Rosa é uma pessoa como os outros, que gosta de falar, de ajudar, de fazer com que Coutinho e a equipe se sintam confortáveis, falando espontaneamente sobre tudo, mesmo quando ela não compreende muito bem as circunstâncias ou o propósito da filmagem.

Quando Coutinho pergunta se ela sabe porquê eles estão lá, primeiro Rosa diz: “Eu não sei”. Mas logo depois, para agradar os visitantes, ela arrisca “ela disse mais ou menos que é pra fazê o que? Uma... uma apresentação no cinema... ou coisa assim, é? Fazendo uma pesquisa. Um tipo assim né?”. Quando Rosa compreende o motivo da visita, prontamente oferece ajuda, “ahhh, olha aqui se contasse a vida dela, ela ia dizê tudo, de quando

nasceu, do tempo em que se alimentou de casca de pau quando teve fome, passou uma seca... muito difícil. Madrinha avó, a senhora pode contar mais ou menos como foi a vida da senhora desde criança até hoje?”. Nesse momento, Rosa começa a mediar a entrevista com a madrinha avó, Zefinha. Num sentido bem literal do termo, podemos afirmar aqui que Rosa funciona como o interpretante do modelo semiótico peirceano³, pois o discurso dela desenvolve e faz com que seja inteligível aquilo que falam ou mesmo o que não falam essas pessoas, que para Rosa são bem conhecidas, mas para Coutinho e sua equipe não são.

Essa conversa, com dois minutos de duração, de 4’45” até 6’44”, é o nosso primeiro foco de análise, porque é também o primeiro ato da palavra que apresenta uma configuração de diálogo que pode ser considerado um efeito sonoro.

A cena inicia com Rosa fazendo perguntas para a madrinha avó e termina com um ritual de benção. Durante a benção, a performance vocal como ato cênico é mais importante do que o significado das palavras. Pode-se pensar que o carácter ritual, sacro ou venerável da benção é transferido ao ato da fala, à produção oral de alguém que parece ter a idade de um dos patriarcas bíblicos, como se ela acumulasse no seu corpo todas as vivências dessa terra impossível para a vida. A avó está rezando, e nós compreendemos que ela reza por Rosa, que tem “oiádo”, que é uma espécie de energia negativa gerada por alguém que olha para outra pessoa com ciúme ou inveja. Nem a audiência, nem a equipe de filmagem, talvez nem mesmo a família seja capaz de compreender a totalidade das palavras pronunciadas pela avó. No entanto, essa característica de fala não inteligível não importa tanto, porque estamos diante de uma fala que é um efeito sonoro, uma performance vocal sonoramente cênica, que é criada pela entonação, pelas pausas, pelas ênfases e por todas essas propriedades icônicas e indiciais que constituem a forma da fala.

Se Rosa tentasse repetir em português convencional, moderno e inteligível essa fala, o efeito hipnótico se extinguiria. Peirce (CP 8.40) define o signo indicial “como um dedo apontado que exerce uma força fisiológica real sobre a atenção, como o poder de um hipnotizador, e direciona a atenção para um sentido em particular”. A fala de Zefinha emana esse aspecto indicial, pois é um efeito sonoro que direciona o foco da atenção do espectador para a cena e também para as características físicas, pessoais, enfim, a tudo aquilo que seria inseparável da existência nesse espaço e nesse momento dessa mesma mulher. Algumas palavras como “Deus, Jesus, protege, tira esse mal, etc.”, criam o contexto do ato da palavra e isso é suficiente para transmitir o sentido da ação

3. “Tal representação mediadora pode ser chamada de interpretante, porque desempenha o cargo de um intérprete, quem diz que um estrangeiro diz a mesma coisa que ele mesmo diz” (CP 1.553).

e reforçar a presença da palavra expressiva como um elemento cênico central no filme, qual seja, a produção nessa hora dessa expressividade. Essa atuação também reforça o fato de que estamos perante essa pessoa chamada Zefinha, que está transmitindo algo importante de sua história de vida para Coutinho e para nós, os espectadores.

Zequinha Amador

A cena de Zequinha Amador começa aos 47'. Não é realmente uma conversa que se desenvolve, porque Zequinha se apresenta como uma pessoa doente e sem condições de falar com a equipe. No entanto, é uma presença vocalmente interessante porque assim como Zefinha, essa performance vocal e sonora produz um efeito cênico icônica e indicialmente marcante.

Os movimentos do corpo falante somados a algumas palavras que podem ser extraídas da produção vocal, que formam uma espécie de textura sonora de difícil compreensão, informam que o personagem não pode conversar porque está adoentado. Sua negativa para a conversa exige que ele converse sobre isso, e assim ele é capturado e representado como um caso limite ou limítrofe das pessoas que participam no documentário. Neste caso específico, ele participa para dizer que não pode ou que prefere não participar. Ou talvez ele use essa explicação como um alibi, um pretexto para não falar ao diretor. De qualquer forma, mais uma vez, estamos perante um comportamento humano, natural, real e não da ação de um personagem.

As palavras de Rosa (a mediadora da conversa) criam o enquadre analítico⁴ e, de certa forma, explicam a fala de Zequinha para o público. Sem o enquadre de Rosa, aquilo seria uma espécie de violação da intimidade de Zequinha; em vez disso, a fala, a presença, o jeito escolhido por Rosa para apelar e convencer o homem transformam a situação, a legitimam e fazem com que ela seja menos invasiva. Logo depois da primeira fala de Zequinha, Rosa diz “Mas aí o senhor não pode, assim, conversar com a gente?” e a resposta para essa pergunta, que acontece em 48’10” é crucial para a compreensão desse homem, desse corpo que fala e gesticula. Primeiro ele fala a palavra “não”, depois continua pronunciando algumas palavras que não são facilmente compreensíveis, enquanto realiza um movimento longo com as mãos para frente. Logo depois de pronunciar essas outras palavras, dentre elas “polido”, ele fala claramente “não dá pra mim”. O significado da resposta dele pode ser deduzido pela soma dessas informações verbais e não verbais: ele não pode conversar

4. 'Enquadre analítico' é um termo da psicanálise que se refere a uma espécie de contrato pelo qual alguém aceita ser tratado pelo terapeuta considerando algumas condições como tempo, número de sessões, honorários, etc.

porque está adoentado. Zequinha também acha que precisaria ser mais polido para participar da conversa e, portanto, reforça a negativa. Toda essa delicadeza profundamente humana e compreensível corrobora a tese de estar perante uma pessoa e não de um personagem. A vontade, o desejo dessa pessoa que Coutinho não conhece se impõe no momento em que ele se nega a participar como as outras pessoas que topam fazer parte do filme. Depois de se posicionar sobre a impossibilidade de participar, ele estabelece um outro tipo de performance. A partir deste momento, a fala de Zequinha é clara e articuladamente compreensível. Começa então uma nova performance, que acontece depois que Zequinha se libera da obrigação da participar da conversa.

Zequinha apresenta uma performance vocal peculiar, porque a forma da interação, está relacionada com o papel que ele, como pessoa, quer desempenhar nesse momento e nessas circunstâncias nada comuns que ele está vivendo. Na primeira apresentação de Zequinha, ninguém duvidaria que ele não está passando pelo seu melhor momento, que sua vitalidade está diminuída, etc. O motivo pode ser que ele esteja fisicamente doente, ou deprimido. Mas pouco importa qual é o motivo verdadeiro, o fundamental na economia semiótica do documentário de Coutinho é que há uma série de signos indiciais que apontam para um mal-estar visível e audível dessa pessoa filmada.

Um dos signos que queremos destacar é a performance vocal, que é uma textura vocal, uma emissão tímida, quase um *walla* no sentido de que não é possível compreender as palavras pela associação simbólica do código verbal. Quer dizer, até ele não deixar claro que não poderia participar, temos uma performance sonora exclusivamente cênica, porque ele não pronuncia as palavras com clareza. Depois, a textura desaparece e as palavras são externadas, porque ele já não sente mais obrigação de participar de qualquer coisa. Enquanto o primeiro ato da palavra é realizado de forma contrariada, o segundo acontece de forma interessada e satisfeita. No entanto, é o primeiro ato da palavra que nos interessa, aquele que é realizado de forma visivelmente resistente, porque é essa fala adversativa que faz com que Zequinha seja lembrado por possuir uma performance vocal singular no filme.

Zequinha reaparece depois, aos 54', para recitar um poema de sua autoria, mas dessa vez ele intervém no filme de forma satisfeita, demonstrando grande prazer em falar o poema. Nessa presença, as mudanças da atitude do homem são, mais uma vez, evidências tangíveis da variabilidade humana, de um fenômeno profundamente pessoal, natural, que acontece no mundo e claro, também nos filmes que se ocupam dessa ações. Em um momento determinado, alguém não sente vontade de entrar naquele projeto, que é uma proposta estranha para quem mora fora do mundo moderno, ou nas fronteiras dele. Mas em outro mo-

mento, essa mesma pessoa, como acontece com todas as pessoas do mundo, pode mudar e de fato muda de ideia, de opinião, e quer entrar no filme para apresentar algo de sua vida.

Considerações finais

Para concluir, podemos dizer que neste documentário, a sonoridade da fala é uma forma de comunicação e de expressividade extraordinária, no sentido literal da palavra, porque as pessoas, no documentário de Coutinho, são representadas sobretudo como corpos falantes, presenças humanas físicas e emotivas que se comunicam através de aspectos sonoros de pertencimento, que, por sua vez, geram performances vocais singulares e, portanto, interessantes, dignas de serem contempladas. Esse é o ingrediente estético central da proposta documentária não apenas em *O fim e o princípio*, mas em vários dos filmes memoráveis do diretor paulistano.

Os índices vocais de pertencimento da comunidade, que são compreendidos como expressividade na comunicação, foram fundamentais para estabelecer a fala como o elemento propulsor do filme, porque *O fim e o Princípio* é um filme que possui como centro da diegese o ato da palavra, através da ênfase no corpo falante que emite uma performance vocal expressivamente cênica. As pessoas entrevistadas utilizam uma forma de falar que os unifica como pertencentes àquela comunidade. Para além disso, cada um deles também utiliza marcas vocais individuais que os distingue.

A espontaneidade que permeia essas falas também é almejada em ficções, mas sob a forma de uma mimese realista, de uma simulação que pode chegar a ser verossímil, se ela for bem feita. Muitas produções ficcionais tentam agregar atores com alguma espécie de relação existencial com o espaço da narrativa, para utilizar a forma de falar do ator como um estilo que localiza os personagens como pertencentes a um determinado grupo social (Andacht & Opolski, 2017). O resultado do pertencimento seria a verossimilhança ou uma aparência forte e persuasiva de fala espontânea, mesmo sendo roteirizada. Além de buscar atores pertencentes ao local, o improvisado parece ser permitido, e, muitas vezes, desejado também com o objetivo de agregar verossimilhança e credibilidade à história. As ficções buscam reproduzir convenções fonéticas e gramaticais de determinados grupos e pessoas para criar histórias interessantes e verossímeis, que prendam a atenção e mantenham a expectativa do público. O filme documentário de Coutinho possui no elemento da performance vocal justamente o recurso pessoal e intransferível que é a espontaneidade da emissão vocal, que define o interesse do interlocutor e do público naquela história de vida que está sendo narrada.

Na cena de Zefinha, a performance vocal da madrinha avó contém um forte aspecto indicial que desperta o interesse de Coutinho e do público na cena. É possível observar a câmera fixa, que evidencia o corpo, o rosto e os gestos de Zefinha. A saliência do corpo falante na cena, que fala com palavras, sons e gestos, reforçando a palavra expressiva como elemento sonoramente cênico. Na outra cena, a produção vocal textural de Zequinha é ancorada pela expressividade indicial do falante, sua presença fornece toda essa evidência. Durante a fase de negação da fala, Zequinha desenvolve uma produção vocal de alguém que não quer ser compreendido ou que quer manifestar seu incômodo, nessa hora. Ele demonstra fraqueza, debilidade e um certo receio pela forma da fala que utiliza para se comunicar. Em ambas as cenas, a mediadora, Rosa, acaba sendo a pessoa que de certa forma traduz o sentido daquela performance icônica-indicial para Coutinho e para os espectadores. Nesse momento, é o signo simbólico o que predomina, que ganha saliência na tela e na história.

As duas cenas analisadas reforçam a importância da sonoridade na comunicação, porque apresentam performances vocais sonoras que comunicam cenicamente a partir do som da fala de cada pessoa. As falas de Zefinha e Zequinha são quase por completo texturais. A sonoridade provocada por cada uma das interações compreende determinadas interjeições, sotaques e dialetos que são signos icônico-indiciais que sustentam as histórias daquelas pessoas idosas residentes na comunidade do interior da Paraíba. Coutinho, denominado por Lins (2016) “lingüista selvagem”, encontrou na comunidade de São João do Rio do Peixe a riqueza da oralidade que ele procurava, a partir de todo um conjunto de manifestações vocais icônico-indiciais espontâneas. Embora elas sejam provocadas por Coutinho no filme, sua função é a de um xamã semiótico, que consegue que as pessoas com as quais ele interage mostrem e revelem o mais autêntico delas.

Referências bibliográficas

- Andacht, F. & Opolski, D. (2017). A representação audiovisual do real a partir de uma abordagem das falas dos personagens. *Comunicação e Inovação*, 18 (36): 7-22. São Caetano do Sul.
- Austin, J. (1962). *How to do things with words*. Londres: Oxford University Press.
- Baltar, M. (2007). *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Niterói: Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense.

- Bezerra, C. (2009). *Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho*. Campinas: Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas.
- Bezerra, C. (2014). *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Papyrus.
- Bresson, R. (1977). *Notes on cinematography*. New York: Urizen.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision*. New York: Columbia University Press.
- Chion, M. (1999). *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press.
- Comolli, J. (1995). Les questions au cinéma de Jean-Louis Comolli. Entrevista de René Prédal *et al. CinémAction*, (76): 48-79.
- Figuerôa, A. *et al.* (2003). O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. *Galáxia*, (6): 213-229.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday.
- Goffman, E. (1983). The interaction order: American Sociological Association, Presidential Address. *American Sociological Review*, 48 (1): 1-17.
- Hambúrguer, E. (2017). Fronteiras entre meios e formas em Cabra marcado para morrer. *Galáxia*, (34): 73-84.
- Hurbis-Cherrier, M. (2007). *Voice & Vision: a creative approach to narrative filme and DV production*. Reino Unido: Focal Press Elsevier.
- Jaeckle, J. (2013). *Film dialogue*. New York: Columbia University Press.
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing film dialogue*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- Lins, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho, televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lins, C. (2016). Eduardo Coutinho, linguísta selvagem do documentário brasileiro. *Galáxia*, (31): 41-53. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016123816>
- Mesquita, C. & Lins, C. (2014). O fim e o princípio: entre o mundo e a cena. *Novos estudos – CEBRAP*, (99). Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002014000200049
- Nöth, W. (1995). *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume.
- Peirce, C. S. (1993). *Writings of Charles S. Peirce – a chronological edition*, vol. 5. In Fisch *et al.* (eds.) Bloomington: Indiana University.

- Peirce, C. S. (1931-58). *The collected papers of C. S. Peirce*, vol. 1-8. In Hartshorne, Weiss & Burks (eds.), Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Ramos, F. (2012). *A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles*. *Rebeca*, 1 (1): 16-53. Disponível em: www.socine.org.br/rebeca/dossie.asp?C%F3digo=84
- Shapiro, M. (1983). *The sense of grammar: language as semeiotic*. Bloomington: Indiana University Press.
- Smith, J. (2008). *Vocal tracks performance and sound media*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- Xavier, I. (2004). Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Comunicação e Informação*, 7 (2). Disponível em: www.revistas.ufg.br/ci/article/viewFile/24304/14101
- Zumthor, P. (2007). *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify.
- Zumthor, P. (1997). *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec.

Filmografia

- A dama de ferro* (2011), de Phylipa Lloyd.
- Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho.
- Minha bela dama* (1964), de George Cukor.
- O fim e o principio* (2005), de Eduardo Coutinho.
- The Jinx: A vida e as mortes de Robert Durst* (2015), de Andrew Jarecki.
- Últimas histórias* (2011), de Eduardo Coutinho.

Puras palabras. Sobre algunos de los usos de los testimonios en los documentales argentinos que evocan el pasado reciente

Gustavo Aprea*

Resumo: O artigo examina as diferentes formas de utilização e apresentação das palavras nos depoimentos em documentários argentinos que lembram o passado recente. Com esse objetivo analisa as origens dos documentários de memória na Argentina, descreve os modos dominantes e levanta as características gerais que definem os testemunhos do documentário. Finalmente propõe-se a analisar dois filmes contemporâneos que marcam rupturas com relação às formas usuais de trabalhar com os testemunhos: *Palabras*, de Ana Mohaded e *Contas de alma: confissões de uma guerrilheira*, de Mario Bomheker.

Palavras-chave: testemunho; documentário de memória; memória social; documentário contemporâneo.

Resumen: El artículo estudia diferentes formas de uso y presentación de las palabras en los testimonios en los documentales argentinos que recuerdan el pasado reciente. Con este objetivo repasa los orígenes de los documentales de memoria en Argentina, describe las modalidades dominantes y plantea las características generales que definen a los testimonios de los documentales. Finalmente se propone analizar dos films contemporáneos que establecen rupturas con respecto a las formas habituales de trabajar con los testimonios: *Palabras*, de Ana Mohaded y *Cuentas del alma: confesiones de una guerrillera*, de Mario Bomheker.

Palabras clave: testimonio; documental de memoria; memoria social; documental contemporáneo.

Abstract: The article studies different forms of use and presentation of words in testimonies in Argentine documentaries that recall the recent past. With this objective he reviews the origins of memory documentaries in Argentina, describes the dominant modalities and raises the general characteristics that define the testimonies of documentaries. Finally it proposes to analyse two contemporary films that establish ruptures with the habitual forms of working with testimonies: *Words*, by Ana Mohaded and *Accounts of the soul: confessions of a guerrilla*, by Mario Bomheker.

Keywords: Testimony; documentary of memory; social memory; contemporary documentary.

* Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes Audiovisuales. C1184ABC, Rocamora 4141, Buenos Aires. Argentina. E-mail: graprea@gmail.com

Sumisión del artículo: 1 de junio de 2017. Notificación de aceptación: 31 de julio de 2017.

Résumé: L'article examine les différentes formes d'utilisation et de présentation des mots dans les témoignages de documentaires argentins qui rappellent le passé récent. Avec cet objectif, il passe en revue les origines de la mémoire documentaire en Argentine, en décrit les modes dominants et soulève les caractéristiques générales qui définissent les témoignages des documentaires. Enfin, on propose d'analyser deux films contemporains qui établissent des ruptures par rapport aux moyens habituels de travail avec les témoignages : *Mots*, de Ana Mohaded et *Comptes d'âme : confessions d'une guérilla*, de Mario Bomheker.

Mots-clés : témoignage ; mémoire documentaire ; mémoire sociale ; documentaire contemporaine.

Introducción

La producción documental Argentina que reconstruye acontecimientos de la historia reciente del país es numerosa y variada. Su lugar resulta fundamental para la construcción de las memorias sociales y el debate permanente que la sociedad realiza sobre acontecimientos históricos que la mayor parte de las veces se viven como traumáticos. En diversas oportunidades ha sido señalada la apelación a las palabras de testigos como recurso central dentro del campo de los discursos audiovisuales que evocan el pasado.¹ Este componente de la banda sonora de los documentales se convierte en uno de los ejes (en muchas oportunidades el principal) alrededor de los que se articulan las narraciones que interpretan eventos fundamentales para la construcción de identidades colectivas.

La importancia del registro de las palabras de los testigos puede relacionarse con distintos factores. En primer lugar, existe de una cuestión práctica común a la mayor parte de los films latinoamericanos que abordan temáticas conectadas con las luchas revolucionarias de las décadas de 1960 - 1970 y la feroz represión de las dictaduras que acabaron con ellas. Los testimonios brindan información sobre hechos alrededor de los que no hay otra posibilidad de acceso, ya sea porque se refieren a acciones realizadas en el marco de una actividad clandestina revolucionaria o porque tienen como objeto la denuncia de la represión estatal basada en una estrategia de ocultamiento. En el caso argentino es necesario señalar, además, que existe una gran deficiencia

1. En este sentido se pueden señalar entre otros los trabajos de Lorena Verzero (2009), Lorena Moriconi (2012), Pablo Piedras (2014), Gustavo Aprea (2015), Pablo Lanza (2016).

en la conservación del material de archivo fílmico por lo que el recurso a los testimonios tiende a adquirir un peso extra.²

Desde el punto de vista de la puesta en cámara y el montaje de los documentales el registro de las declaraciones de los testigos aparece como un elemento clave para el sostenimiento de la verosimilitud de los sucesos narrados. Todos los testimonios ponen en escena el acto de la evocación: hay al menos un testigo frente a la cámara y se dirige al espectador. Si los otros componentes de la puesta no lo contradicen, a partir de esta interpelación al público se construye el relato que permite organizar la explicación de los hechos históricos que se recuerdan. De esta manera, los documentales que trabajan con testimonios validan su lectura de la historia sobre una doble narrativa: la que cuenta cómo se recuerda desde el presente y la que se refiere a los acontecimientos del pasado. La existencia de los dos relatos (el de la evocación y el evocado) permite que la interpretación del documental se sostenga más allá de la falta de imágenes que actúen como documentos probatorios, las posibles contradicciones entre los declarantes y las subjetividades diferentes involucradas en las miradas sobre el pasado (Aprea, 2015).

La manera en que se hacen visibles las diferencias y tensiones entre los recuerdos personales y las diferentes versiones de las memorias colectivas le otorgan un interés especial al uso de los testimonios en los documentales de memoria. En Argentina desde la vuelta a la democracia en 1983 se mantienen la actualización y el debate sobre un pasado que deja huellas permanentes tanto entre los que lo vivieron como entre los que sufren sus consecuencias. Un análisis de los testimonios, sus modos de construcción y usos se presenta como una forma de abordaje pertinente para la comprensión de las diferentes formas en que la sociedad va procesando un pasado cada vez más distante pero siempre presente. Precisamente ésta es la reflexión que completa el resto del artículo.

Algunos antecedentes de testimonios y documentales

En la tradición documental Argentina la presencia de los testimonios no ha sido tan fuerte en los momentos previos al desarrollo de los documentales de memoria. Recién a mediados de la década de 1990 comienzan a perfilarse dos procesos paralelos que potencian el lugar de los testimonios audiovisuales y los documentales que buscan interpretar el pasado reciente argentino basándose en ellos. Por un lado, se abre una nueva etapa en la construcción de las memorias

2. Hay una descripción minuciosa de los problemas de los archivos audiovisuales en Argentina en el informe coordinado por Silvia Romano y Gonzalo Aguilar (2010) para la asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual.

sociales en la que los que recuerdan el pasado dictatorial dejan de presentarse como víctimas y comienzan a presentarse como militantes políticos revolucionarios objeto de la persecución dictatorial. Con la llegada del kirchnerismo a la presidencia, esta postura fue la sostenida por el gobierno y se convirtió en la dominante, al menos dentro del terreno cinematográfico. (Feld, 2010; Aprea, 2011) Al mismo tiempo, el campo del documentalismo argentino comienza un proceso de especialización, primero y profesionalización después (Margulis, 2014). Por esta vía, la producción documental argentina comienza a crecer de manera exponencial. Los documentales de memoria sobre el pasado reciente constituyen una de las bases sobre las que se sustenta este proceso de institucionalización. A partir de dicho proceso se genera una cuantiosa producción dedicada al tema que rápidamente construye algunas convenciones que validan las formas de interpretación del pasado. Entre ella se encuentra la utilización de testimonios, no solo por el valor probatorio que éstos pueden llegar a tener sino por la capacidad de transmitir los aspectos subjetivos de las experiencias del pasado (mayormente traumáticas) que se evocan. De esta manera se consolida una tradición que prioriza el uso de los testimonios para organizar las narraciones que interpretan la historia reciente. Puede afirmarse que el sostén del hilo narrativo a través de testimonios que se combinan con imágenes de archivo tiende a reemplazar a la tradicional “*voice of god*” (de pretendida objetividad) que caracteriza a muchos documentales de montaje o simplemente expositivos. (Nichols, 2001).

¿Cómo funcionan los testimonios en los documentales de memoria?

El proceso de institucionalización del campo documental facilita la conformación de estándares que de alguna manera regularizan y le otorgan una especificidad a los testimonios. Se puede pensar al testimonio como un dispositivo de tipo dialógico (un intercambio entre dos o más personas) que se utiliza en diversas esferas de la vida social (la justicia, las ciencias sociales, el periodismo) y se presenta en múltiples soportes (oral, escrito, audiovisual). En todas estas variantes se repiten tres figuras que pueden estar presentes de manera explícita o implícita: un testigo cuyas palabras son valoradas en función de una experiencia vivida y recordada; un solicitante que realiza la primera escucha de las palabras del testigo; un destinatario que puede asociarse a un público concreto como los presentes en una sala judicial o presentarse como un concepto como la Historia. Además de estas características comunes a toda actividad testimonial, las palabras de los testigos en los documentales tienen rasgos distintivos. Quedan registradas y pueden ser manipuladas. Aunque suelen configurarse como relatos, se incluyen necesariamente dentro de una

narración mayor, la que organiza el documental. Involucran no solo lo que se dice, sino cómo se dice, de tal modo que pueden resultar tan significativos como lo dicho, los elementos gestuales y paralingüísticos. (Aprea, 2015) Además de por estos elementos, la credibilidad de las palabras de los testimonios queda condicionada por lo que en términos de Pessoa Ramos (2012) conforma la *mis en scene* de todo documental. En principio encuadres y la iluminación, lugares y movimientos escogidos, los carteles de presentación, la sonorización y otros recursos audiovisuales permiten validar la credibilidad de los testigos y la empatía con respecto a sus declaraciones. Por sobre esto, las palabras de los testigos se enmarcan en series (visuales, sonoras, otros testimonios) que termina por sostener o destruir su credibilidad.

En el marco de los documentales de memoria argentinos que evocan el pasado reciente el trabajo con los testimonios apela mayoritariamente a la pluralidad de voces individuales que reconstruyen los acontecimientos evocados. A través de ellas se sigue el hilo de la narración y se articula una interpretación de la historia. Los otros componentes del documental como el material de archivo, los carteles y la musicalización se presentan como materiales complementarios que potencian la centralidad de la palabra de los testigos y ocupan un tiempo generalmente escaso dentro de los filmes.

Los estudios que plantean una mirada abarcadora sobre la producción de documentales de memoria en Argentina describen algunas estrategias comunes para el uso de los testimonios en los documentales que re-construyen el pasado reciente (Russo, 2009; Piedras, 2014; Aprea, 2015; Lanza, 2016).

En algunos casos como *Cazadores de utopías* (Blaustein, 1995) la sumatoria de testigos construye una voz colectiva que trae al presente una lectura (en este caso la de la generación militante) del pasado. En ella el material de archivo noticioso ilustra las declaraciones que organizan un relato lineal. Un autor como Nicolás Prividera en *M* (2007) contrasta las declaraciones de los compañeros y amigos de sus padres para investigar la desaparición de su madre y las relaciona con imágenes del archivo íntimo de la familia. Aun en un caso como *Los rubios* de Albertina Carri (2003) que critica los componentes básicos habituales de los documentales de memoria (testimonios y materiales de archivo), la linealidad narrativa y las conclusiones cerradas, las palabras de los testigos tienen una presencia importante. Se desconfía de ellos pero aparecen como parte de una *mis en scene* en la que se prioriza el acto de evocación por sobre la reconstrucción del pasado.

Sobre estas apreciaciones se suelen delimitar en los trabajos académicos dos grandes tipos de lectura y narración del pasado reciente (Aguilar, 2006; Piedras, 2014; Aprea, 2015). Por un lado, los documentales que a través de la

acumulación de múltiples testimonios construyen una mirada que se presenta como colectiva y desarrollan un relato que, en clave heroica, evoca un pasado compartido que de alguna manera puede ser transmitido al conjunto de la sociedad. Este tipo de uso de los testimonios no excluye ni el material de archivo ni las dramatizaciones, de ser necesarias. Se suele señalar el comienzo de esta modalidad en el film Andrés Di Tella *Montoneros, una historia* (1994), pero se prolonga hasta nuestros días en biografías de revolucionarios como Carlos Olmedo en *Última carta sobre la revolución* (Pablo Spatola, 2016). Abarca tanto recorridos de trayectorias militantes como la del ERP en *Gaviotas blindadas* (Mascaró Cine Americano, 2006- 2008) reconstrucciones de sucesos como la masacre narrada en *Trelew* (Mariana Arruti, 2003).

Por contraposición a esta propuesta mayoritaria, aparecen las narrativas en primera persona, identificadas con la clasificación de documental performativo (Nichols, 2001) que se caracterizan por la presencia activa de los realizadores en la reconstrucción de su pasado cercano del que toman distancia. La imposibilidad de transmitir la experiencia traumática de una revolución fracasada involucra tanto a los miembros de la generación militante como a los pocos realizadores que terminan negando tanto la posibilidad de un destino épico como de la construcción de una memoria que posibilite la acción política colectiva. Suele asociarse esta posición que enfatiza la subjetividad individual de la mirada sobre el pasado construida con la generación de los hijos de los militantes desaparecidos, tal como sucede en las ya citadas *Los rubios* y *M*.

Dos casos en los límites que adoptan una actitud reflexiva sobre el testimonio

Dentro de este contexto en que se estabilizan diferentes modalidades de uso de los testimonios en los documentales que evocan el pasado traumático puede destacarse un par de films que con estrategias diferentes (casi contrapuestas) fuerzan los límites de los usos habituales de la presencia y la palabra de los testigos: *Palabras* de Ana Mohaded (2009)³ y *Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera* de Mario Bomheker (2012).⁴

3. *Palabras* es un cortometraje de 21 minutos. Se presentó en el Teatro Libertador San Martín de Córdoba el 10 de diciembre de 2008. Luego circuló por festivales, instituciones académicas y organizaciones sociales tanto en Argentina como en el extranjero. Nace por la invitación del Equipo Acompañamiento a testigos y querellantes en el marco de los juicios contra el terrorismo de Estado. Fue apoyado por la Universidad Nacional de Córdoba y la productora Kipus Documenta, ligada a la Central de Trabajadores Argentinos. La producción y la dirección son de Ana Mohaded.

4. *Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera* es un largometraje de 72 minutos. Hizo su primera exhibición pública en el BAFICI de Buenos Aires en 2012 y se estrenó en salas en Córdoba el 9 de agosto de 2012. Luego se exhibió en salas comerciales de Buenos Aires.

Más allá de las diferencias de enfoque, estilísticas y temáticas tienen una serie de rasgos en común. Uno de ellos es su origen: la provincia de Córdoba. En un país en que, entre muchas otras cosas, la producción audiovisual se encuentra mayoritariamente concentrada en la ciudad de Buenos Aires, las películas realizadas fuera de ella se encuentran en un lugar marginal y tienen muchas más dificultades para circular en todo el territorio nacional. De un modo paradójico, en la construcción de las memorias sociales sobre el pasado reciente Córdoba ocupa un lugar central. En dicha provincia los movimientos revolucionarios setentistas alcanzaron la mayor difusión, radicalidad y variedad. Consecuentemente el accionar represivo en dicha zona fue de una ferocidad particular y sus consecuencias marcan con fuerza hasta la actualidad a la sociedad cordobesa.

Una segunda cuestión que une a los dos films es que sus directores pertenecen a la generación militante de los setenta y sufrieron en distinta medida la represión dictatorial. Mario Boehker se exilió durante la dictadura y Ana Mohaded estuvo “desaparecida” y luego presa política entre 1976 y 1982. Es decir que ambos reflexionan de diferentes maneras sobre experiencias que afectaron directamente sus vidas siendo adultos.

Más allá de estas coincidencias, tanto *Palabras* como *Cuentas del alma* tienen un rasgo en común que las acerca entre sí y al mismo tiempo las diferencia del grueso de los documentales de memoria argentinos: configuran un relato que busca evocar e interpretar acontecimientos del pasado a través de un único testimonio. No pretenden armar narrativas corales, ni contraponer puntos de vista sino desarrollar su lectura del pasado a partir de las palabras y la gestualidad de un solo personaje. Desde esta perspectiva, la elección de la modalidad de *mis en scene* de los testimonios aparece como un elemento clave comprender la lógica que ordena los relatos que interpretan el pasado evocado.

Cuentas del alma: la escucha de las palabras desautorizadas

En 2012 se estrena *Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera* un documental de Mario Boehker que se basa en un extenso testimonio de Miriam P., una ex militante del PRT-ERP.⁵ Este trabajo plantea una serie de rasgos que lo distancian del tipo de uso habitual de los recuerdos que evocan el pasado

Contó con financiamiento del INCAA y fue Distribuida por Cine Ojo. Sus guionistas son Mario Boehker, Susana Romano Sude y Carmen Guarini.

5. El Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército del Pueblo fue una de las mayores organizaciones revolucionarias que optaron por la lucha armada en Argentina durante los Setenta. Tenía especial arraigo en el interior del país y entre 1974 y 1976 emprendió un foco de guerrilla rural en la provincia de Tucumán. Allí fue a militar, resultó herida y cayó presa Miriam P. Una vez en poder de los militares aceptó declarar el arrepentimiento por sus acciones revolucionarias frente a la prensa. Sus declaraciones fueron presentadas en su ciudad natal,

dictatorial. Introduce novedades tanto en la estética del documental como en el modo de encarar una problemática que resulta muy cuestionada en este tipo de reconstrucciones del pasado: la traición a la causa revolucionaria.

La mayor parte del film está ocupada por el testimonio de la protagonista que fue registrado en una única jornada y un solo lugar: su casa en Israel. Trabajar con un solo testigo es poco habitual dentro de los documentales de memoria argentinos, aunque dentro del documentalismo internacional existen algunas obras que se organizan en torno a entrevistas a personajes.⁶ En estos casos, si bien las palabras de los entrevistados constituyen el eje vertebrador de dichos textos, suelen contener además otro tipo de material que ilustra sus dichos (materiales de archivo público o íntimo, musicalización) que funcionan como validación y refuerzo de lo expresado por los personajes que brindan su testimonio.⁷ En *Cuentas del alma*, no sucede esto. El documental no homenajea ni juzga abiertamente a su protagonista. La entrevista que realiza el director ocupa el centro del relato sin la inserción de ningún elemento externo ni en las imágenes ni en la banda sonora.

El film se abre con dos textos sobre un fondo oscuro que explican: qué fue el Ejército Revolucionario del Pueblo y cuál fue su trágico destino seguido por otro que da sentido a la expresión hebrea *Jeshbon Nefesh* (cuentas del alma) como un momento en que los miembros de la comunidad judía deben recordar y asumir la responsabilidad por los actos desarrollados durante el año que acaba de pasar. Sigue una brevísima presentación de los antecedentes del personaje narrados por la voz del director sobre la imagen de una nota de un diario de 1976. La acción se ubica en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. La introducción culmina con una secuencia que une varios *traveling* largos mediante los que la cámara narra el recorrido hacia la casa de Miram P. en el pueblo israelí Gav Yavne.

El testimonio arranca con un plano americano en el que aparecen juntos el director y la protagonista sentados en un sillón dentro de la casa. A partir del momento en que la voz de Bomheker termina de plantear su interés por la historia que se va a narrar, Miram P. aparece sola en la pantalla siempre

Córdoba, el mismo día del golpe militar del 24 de marzo de 1976. Por eso su figura es recordada y aparece como un epítome de la traición.

6. En el plano internacional existen antecedentes en este tipo de planteo. Por ejemplo: Otelo Saraiva Carbalho, uno de los dirigentes del golpe contra el régimen salazarista de Portugal, narra en *La noche del golpe de estado. Lisboa, 1974* (Ginette Lavigne, 2001) sus experiencias desde el mismo bunker en que comandó el centro de comunicaciones de los rebeldes o Traudl Junge, en *La secretaria de Hitler* (André Heller y Othmar Schmiederer, 2001) narra los últimos tiempos del dictador y su círculo íntimo.

7. Dentro de los documentales que recuperan trayectorias militantes basados en homenaje a quienes presentan testimonios pueden citarse *Juan Germán y otras cuestiones* (Jorge Dente, 2005), *La escuela* (Eduardo Yedra, 2006) sobre Miriam Lewis y *Horas de vida* (Lucy Reyes, 2006) sobre Susana Reyes.

encuadrada en planos medios o primeros planos que rescatan su gestualidad relajada. El monólogo⁸ testimonial se extiende por los siguientes 65 minutos. Solo después de los títulos finales reaparece el director junto con Miriam P. frente a una mesa con fotos que hacen referencia a la vida que se acaba de contar. Reafirmando lo que sostiene en su testimonio la protagonista lee sus “confesiones” de 1976 y acuerda con el texto de la nota periodística que inició el documental.

De esta manera Miriam P. se constituye en la articuladora de la narración de su vida transformando sus palabras en el hilo del relato que constituye el foco de atención. A diferencia de otras estrategias que buscan resaltar la figura de los testigos despegándolos del fondo, la protagonista cuenta su historia en su ambiente cotidiano. El rodaje transcurre en su casa incluyendo dentro de la escena testimonial, situaciones no previstas como la vuelta del marido a la casa durante la entrevista. El ambiente en el que se desarrolla el testimonio es hogareño y luminoso. La iluminación tiene pocos contrastes, la figura de Miriam aparece recortada y nítida. El énfasis del encuadre se pone en el rescate de gestos y actitudes cotidianas. Como fondo aparece una ventana que da un jardín con plantas. Se genera así una distancia entre el ambiente de la evocación y el sentido trágico de los acontecimientos evocados. A esta característica se suma el tono exento de dramatismo con que la testigo narra los episodios trágicos de su experiencia. El distanciamiento con los sucesos que evoca incluso puede llegar a la ironía. Su biografía incluye múltiples elementos dramáticos que exceden su declaración de arrepentimiento público en una conferencia de prensa. Todos estos hechos son presentados sin intervenciones airadas o violentas. Cierta sonrisa nerviosa que se repite, los silencios y el modo presentarse ante la cámara son los componentes que expresan la subjetividad de la narradora. Podría decirse que actúan como lapsus que permiten intuir el desgarramiento interno que sufre o sufrió Miriam P. a través de una experiencia sin dudas traumática.⁹

Durante el desarrollo del testimonio Bomheker solo participa con algunas intervenciones en *off*, acotando detalles o aclarando asuntos con la protagonista en hebreo. Su trabajo se orienta hacia que la testigo se sienta lo más cómoda posible para desarrollar su historia y explicar sus posiciones. Si bien

8. Puede afirmarse que se construye un monólogo ya que se trata de una escena en la que un personaje se dirige a la cámara y narra su historia. La mediación del director a través de preguntas que quedan fuera del montaje queda minimizada y sus acotaciones no hacen otra cosa que dar fuerza a la palabra de la monologuista. (Pavis, 1998: 297-299)

9. Tal como relata en su testimonio, Miriam P. quedó huérfana siendo muy joven, perdió la relación con su pareja al caer prisionera, sufrió vejaciones por parte de los militares, el desprecio de sus ex compañeros, vivió un exilio en Paraguay con nombre falso, hasta que finalmente logró establecerse en Israel e iniciar una nueva vida.

los recortes de fragmentos en la edición final no son ocultados (hay fundidos a negro, saltos de *raccord*), el relato de una vida plena en episodios impactantes tiene una continuidad lineal evidente y resulta fluido¹⁰. La escena general que se construye es la de una confesión en la que la testigo expresa abiertamente todo lo que piensa y siente que tiene que decir.

Por su parte, la testigo asume su rol a través de una actitud calmada. Relata las diversas circunstancias conflictivas que tuvo que padecer de un modo que se aleja del dramatismo. Su narración se distancia permanentemente de los hechos evocados. Mantiene un tono sosegado que no expresa indignación ni enfatiza el sufrimiento. Plantea un balance de su trayectoria desde una perspectiva que apela a la racionalidad en la que se entrelazan sucesos excepcionales y asuntos cotidianos. Más allá del acto de abandono de una postura política y el pacto con sus enemigos, la confesión de 1976 implica también una ruptura violenta con el grupo que había suplantado a su familia e incluía a su propia pareja y en torno al cual había construido su identidad hasta el momento.

La relación que se establece en el transcurso del encuentro entre Miriam P. y Mario Bomheker permite, por un lado, que la testigo exprese lo que quiere o puede decir y, por otro, que se logre escuchar lo que hasta el momento aparecía como inaudible. Si bien el centro de la narración son las palabras de Miriam P., la presencia en *off* del realizador hace que el contacto entre la testigo y el entrevistador le confiera un aspecto confesional a las declaraciones. La testigo no le habla a la cámara sino a otra persona. El tipo de escucha construida se distingue de las formas del documental expositivo clásico en el que los dichos de los testigos parecen dirigirse directamente al espectador o la posteridad. Pero también se diferencia del tipo de utilización de los testimonios característicos de los documentales en primera persona. En ellos, los realizadores disputan el protagonismo con testigos y en muchos casos no dudan en generar situaciones tensas y conflictivas que pueden llegar a desvalorizar las declaraciones de los entrevistados. La escena construida en *Cuentas del alma* establece un juego de distancias que permite escuchar una lectura del pasado que quiebra lo aceptado hasta el momento en relación con la militancia revolucionaria. Por un lado, genera una sensación de proximidad a través del modo en que se construye y exhibe la relación entre el realizador y la testigo. Por otro, en la introducción donde el realizador presenta el caso se apela a una exposición distanciada de los acontecimientos que choca con el acercamiento que se produce en la escena final en la que Mario y Miriam revisan fotos del pasado. Las distancias entre el entrevistador y la testigo visibles en las mira-

10. Evidentemente las declaraciones no siguieron un orden cronológico lineal, pero la edición organizó la trama de los acontecimientos siguiendo la linealidad de la historia.

das que el realizador realiza a la protagonista durante la secuencia final. Pese a ello, se ha avanzado en la comprensión de una lectura del pasado que hasta el momento estaba reducida al espacio de lo aberrante: la de los “quebrados”, los traidores. Las palabras de la testigo en *Cuentas del alma* no se usan para justificar o atacar esta posición polémica, sino que se las presenta como una vía para la interpretación de una postura difícil de escuchar: la aceptación de la traición y la falta de arrepentimiento por dicha acción.

La elección del personaje que testimonia implica un cambio significativo con respecto a las opciones habituales. Miriam P. no fue una militante de peso dentro de su organización, ni una víctima que narra los sufrimientos de los procesos de desaparición. Es famosa porque se la considera una traidora. Ni bien producido el golpe militar da una conferencia de prensa que aparece por televisión, diarios y revistas de la época¹¹ como parte de la campaña a través de la cual los medios de comunicación buscan congraciarse con el nuevo gobierno. En el transcurso de sus declaraciones Miriam P. expresa su convicción de que se debe transformar el mundo sin el uso de la violencia y critica a la conducción política del ERP que la abandonó a su suerte. Al ser considerada una traidora, se dificulta la audibilidad¹² de sus palabras como sobreviviente de la represión dictatorial de sus palabras. No encuadra ni en el modelo de la víctima inocente que se estableció durante los primeros años de la recuperación democrática, ni en el de militantes heroicos que con sus diversas variantes se difunde desde mediados de la década de 1990. Las conclusiones sobre el origen sus convicciones revolucionarias y su críticas a la actuación del ERP resultan casi opuestas a las de los sobrevivientes de los campos de concentración.¹³ Por todas estas cuestiones, aunque la experiencia de de Miriam P. fue también traumática, su testimonio aparece como la figura de aquél que pactó con el Mal. Esto plantea serias dificultades para acercarse al personaje que ha ido construyendo a través de toda su vida de sobreviviente.

En este sentido el testimonio de Miriam P. introduce varias novedades dentro las reconstrucciones audiovisuales del pasado traumático. En primer lugar, pese a la gravedad de los acontecimientos recordados quiebra la lectura trágica sobre la historia reciente que parece caracterizar a las realizaciones contemporáneas. Luego, aborda el problema de la identidad de una manera que complejiza ciertas posiciones esquemáticas. Miriam P. debe reconstruir la suya a

11. El título con que el diario *La voz del interior* (Miriam P. y Mario Bomheker son cordobeses) fue “Confesiones de una guerrillera”, segunda parte del nombre del documental.

12. Se utiliza el término audibilidad en el sentido que le da Ana Longoni (2007) como la dificultad – que puede llegar a la imposibilidad – que tiene la sociedad para absorber las palabras de los sobrevivientes de los procesos de desaparición que va variando a través de los años.

13. También difiere de aquellos que, una vez caídos prisioneros, se convirtieron en colaboradores activos de la represión y, en general, carecen de palabra pública.

través de pertenencias que sostienen diversas memorias colectivas: como judía que pasa de un grupo sionista a una guerrilla marxista cuya derrota la convierte en una paria que termina viviendo en Israel; como argentina que debe vivir diferentes exilios; como sobreviviente debe construir una versión que no comparte la mirada canónica sobre el pasado de la lucha armada. Finalmente, el documental construye una mirada política que analiza el pasado y el modo en que se lo reconstruye. No aparece lo que “se debe decir” sobre una historia varias veces contada. Se hace un esfuerzo por escuchar una lectura difícil de aceptar al mismo tiempo que a través del modo en que se organiza y escenifica la recordación se reflexiona en torno a las tensiones que existen entre los recuerdos personales y las memorias colectivas. De esta manera, *Cuentas del alma* no solo escenifica un acto de evocación del pasado, sino que además construye una escena en la que se construye el ambiente para escuchar una voz que resulta disonante dentro del conjunto de las memorias sociales.

Palabras: nos queda la palabra

El corto de Ana Mohaded se encuadra dentro de los documentales de ensayo que adoptan una forma libre y, a la vez, recupera elementos de un género de tradición campo del videoarte: el autorretrato. A partir de estas bases complejas *Palabras* se presenta como un soliloquio¹⁴ en el que la protagonista / directora evoca su pasado como víctima de la represión y reflexiona sobre su rol frente a su próxima participación como testigo en un juicio por crímenes de lesa humanidad realizado en la ciudad de Córdoba. El grueso del documental se organiza alrededor de un plano medio de Ana Mohaded mirando a cámara que se edita por sobreimpresión o corte con distintos tipos de imágenes: la propia Ana encuadrada desde un punto de vista diferente que pone el foco en detalles como sus manos en el teclado de la computadora o sus gestos de perfil; algunas tomas de archivo sobre la represión dictatorial y homenajes a desaparecidos; esquemas dibujados a mano sobre los centros clandestinos de detención; textos escritos que aparecen en la computadora o se proyectan sobre un fondo; imágenes abstractas productos de juegos de luces y colores.

La voz que sostiene las evocaciones y reflexiones de la testigo aparece sola, aislada de todo sonido externo que no sea el de las teclas de una computadora. Sus palabras se presentan en un ambiente deliberadamente artificial que se fortalece con otros elementos de la puesta en escena: la contraposición entre la blusa blanca del personaje y el fondo negro sobre el que aparece, la iluminación contrastada que intensifica el dramatismo frente a un rostro que

14. *Palabras* puede ser asociado a la forma dramática soliloquio ya que se trata de reflexiones en voz alta de un personaje que expresa sus pensamientos íntimos. (Pavis, 1998: 430)

no tiene una gesticulación exagerada. Parece que la sombra de un barroto le cruza el rostro pero habla como en una charla cotidiana. La entonación de las declaraciones y recuerdos de Ana Mohaded quiebran deliberadamente la sensación de estar viendo un testimonio espontáneo. Por momentos se acentúa el hecho de que las palabras expresadas son producto de la escritura. No se trata de una improvisación. Cuenta su vida pero pensó lo que está diciendo. Sin embargo, esta actitud que rompe con una pretendida naturalidad se distancia de la utilización de un vocabulario que apela a lo familiar e íntimo con el uso de diminutivos, apodosos o expresiones coloquiales¹⁵. Tiene un acento localista que no oculta. La gestualidad medida y el tono confesional con que habla la protagonista generan un efecto de sinceridad. Ana no finge. Su modo de hablar expresa su biografía. Es una profesora universitaria que mezcla citas a escritores o políticos, una militante que dice las cosas por su nombre y una provinciana que puede apelar a las formas de habla populares. La exposición de su persona genera un acercamiento a las palabras que se opone al marco teatral en que están dichas. Dentro de este clima de intimidad el espectador es interpelado. En un plano medio Ana lo mira casi frontalmente a través de la cámara. Varias veces se dirige a él y dice: "sabés", "ves".

Toda esta expresión de los pensamientos íntimos en un marco de distanciamiento choca con la estética de la coda final del film. Cuando Ana Mohaded termina de hablar irrumpe en la pantalla una voz masculina (el Secretario del Juzgado) que lee el veredicto final del juicio al que debía presentarse en la que se condena a los culpables en medio de ovaciones aplausos. El cierre culmina en la canción de Paco Ibáñez "Nos queda la palabra"¹⁶, basada en un poema de Blas de Otero titulado "En el principio". En este final apoteótico acompañan a la banda de sonido imágenes de movilizaciones por los Derechos Humanos que festejan los fallos judiciales y recuerdan a los desaparecidos. Entre el fin del testimonio de la directora / testigo y la última secuencia no solo se produce una elipsis temporal evidente (del momento previo al testimonio en el juzgado a la resolución del juicio), sino que se pasa de un universo íntimo y reflexivo a otro que manifiesta una explosión colectiva.

Siguiendo la estética de los autorretratos audiovisuales la presentación de los hechos evocados es fragmentaria y no sigue una linealidad de orden cronológico¹⁷. Las ideas de Ana Mohaded pasan del pasado (recuerdos de la mili-

15. Expresiones como «la gran flauta» o «bañadita y cambiadita como dicen en mi pueblo».

16. Las canciones musicalizadas y cantadas por el cantante español exiliado Paco Ibáñez sobre versos de poetas sociales fueron sumamente populares entre los militantes políticos de la década de los Setenta.

17. Tal como plantea Raquel Schefer refiriéndose al video arte "El autorretrato como retrato/imagen ('dibujo') del sí mismo como otro trastocan el concepto de 'mimesis' y rompen parodímicamente con las normas y convenciones literarias y artísticas establecidas." (Schefer,

tancia y la tortura) al presente (preparativos para la declaración en el juzgado) y se proyectan hacia un futuro incierto (¿cómo funcionará la declaración?, ¿los represores serán declarados culpables?). Pese a que estos pensamientos son presentados en forma discontinua terminan construyendo una reflexión sobre el acto de recordar y las formas de transmitir una experiencia. En este caso lo que se evoca y cuenta varias veces tiene una dimensión traumática que la protagonista no expresa abiertamente pero se desprende por la yuxtaposición de recuerdos traumáticos y su contraste con las circunstancias de su vida privada como el entierro de su madre. Sería bueno olvidar pero no se puede. Por eso las primeras palabras del testimonio hablan de una recuperación de la capacidad sanadora del olvido.

A través de esta opción estética *Palabras* construye un relato en primera persona que, como en todos los testimonios, hace visible el proceso de recordación. Solo que en este caso las figuras de testigo, protagonista de un soliloquio y realizadora coinciden en una sola persona. En este punto debe considerarse una relación entre *Palabras* y los documentales performativos que se produjeron sobre una temática similar. La presencia activa del realizador en la acción narrada y las referencias autobiográficas resultan evidentes. Más allá de estos rasgos comunes, en el corto de Mohaded se constituye un tipo de reflexividad particular. Su estrategia de puesta en escena permite que se testimonie el testimonio. Es decir que se da cuenta del acto de recordar como un dispositivo construido y visibilizado para transmitir una vivencia personal que termina relacionándose con una experiencia colectiva. El soliloquio comienza con dos preguntas: en la pantalla se lee "¿PARA QUIÉN ES EL JUICIO?" y Ana Mohaded se pregunta "El olvido sirve para protegerse. ¿Y la memoria para qué sirve?". A partir de esta doble interrogación el documental desarrolla su reflexión sobre la acción de testimoniar. No solo registra y preserva las declaraciones del testigo sino que a través de la *mis en scene* las expresa y analiza en un mismo movimiento (Renov, 1993) el acto de recordación. En este sentido puede hablarse de un caso de enunciación audiovisual enunciada tal como describen Christian Metz (1991) e Ismail Xavier (2008).

La actitud reflexiva que plantea la forma de presentación del testimonio permite que la mirada del documental se extienda sobre cuestiones que por lo general no son consideradas. Testimoniar tiene costos y genera consecuencias. La repetición de los recuerdos¹⁸ traumáticos (tortura, violencia, compañeros

2011: 212). En este género se pueden combinar libremente fuentes diversas unidas por la imagen o la voz del realizador/retratista que puede presentar historias del plano íntimo de un modo fragmentado que no implica necesariamente una narración lineal.

18. Ana Mohaded como muchos de los desaparecidos tuvo que relatar en múltiples ocasiones sus experiencias traumáticas: ante diversas comisiones ligadas a la defensa de los Derechos Humanos, ante la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, en los juicios aborta-

asesinados) causa un dolor que no se quiere o no se puede manifestar abiertamente. Además hace que las imágenes del pasado se vayan modificando e integrando con otras banales ("Me sentí una boluda. Yo con mi blusa para ir al juicio y los compañeros que no están") o chocar con otras siniestras ("Se acordará Menéndez [el jefe de la banda asesina] de la belleza de Elena embarazada"). Pero además recordar tiene consecuencias que exceden la simple transmisión de una experiencia personal. Se enmarca en la recuperación de una perspectiva ideológica "igualitaria, ética y libertaria" y culmina con la condena a los responsables los campos de exterminio que se presenta al final del documental. De esta manera, el film construye un mundo en el que las palabras tienen valor y se convierten en acciones que traen el pasado al presente, transmiten los recuerdos en declaraciones públicas y logran una condena jurídica. Por esta vía se articulan la "subjetividad" de los trabajos de memoria con la capacidad probatoria que sostiene la "objetividad" de los dictámenes judiciales.

Más allá de estas cuestiones, las palabras se presentan a través de una sola voz, (otra de las originalidades del film): la de la testigo. A diferencia de los procedimientos estandarizados el testimonio de Ana Mohaded aparece como el espacio combina procesos complejos. Es mucho más que una testigo que evoca hechos históricos. Se la conoce como hija, madre, militante, ex desaparecida, compañera de los que no pueden declarar y amiga de los que la acompañan. Al mismo tiempo, su discurso condensa una polifonía en la que aparecen múltiples voces: las de los que no están, las de los que la acompañan o las de los propios torturadores. Puede asumir directamente las palabras de una policía torturadora "¡Uy! ¡Se me hace tarde! Me voy que tengo que darle la teta al bebe" o citar literalmente a un prócer nacional "San Martín dice que no es soplar y hacer botellas". Pero también su figura puede aparecer a través de las palabras de otros expresadas indirectamente por ella: "cuando el Ñato y el Claudio me dijeron que estaba propuesta como testigo en el juicio a Menéndez y su patota, me dieron ganas de llorar". Tal como la propia Ana afirma, en su memoria "hay mucha gente". Todos condicionan sus recuerdos. Pero también, cuando testimonia no habla solo de su experiencia personal, asume la palabra por los que no pueden tenerla, por otros que la tienen y no la usan y también reconoce que sus recuerdos están cruzados por las voces y las acciones de aquellos que la torturaron. De esta manera, al mismo tiempo que narra vivencias personales, puede reconstruir una experiencia colectiva. Por esta vía la acción de testimoniar y las palabras tienen un efecto curativo. Se

dos de la década de 1980 y en los que se generaron a partir de la derogación de los indultos a los genocidas en 2006.

pueden narrar sucesos traumáticos que generan una gran incertidumbre ante el futuro (no existen garantías plenas de que no se repitan), pero el hecho mismo de transmitirlos permite conjurar los miedos que un pasado opresivo genera.

Conclusiones

Tanto *Palabras* como *Cuentas del alma: confesiones de una guerrillera* son dos documentales que se recortan de las tendencias dominantes en la producción documental sobre la memoria en Argentina. Si bien se las puede considerar como el resultado de una tradición que trabaja con testimonios para reconstruir el pasado traumático, establecen quiebres con respecto a las modalidades de presentación de dicho pasado. Tal como planteamos anteriormente se pueden distinguir dos grandes maneras de utilizar los testimonios para interpretar acontecimientos de la historia reciente. Por un lado se encuentran los films que acumulan testimonios que pueden organizarse en forma coral o por contrastes, pero que, finalmente se constituyen en las bases de una narrativa épica sobre el pasado. Por otro, en los documentales que trabajan con una modalidad performativa, los testigos terminan subordinándose a la figura omnipresente del realizador que exhibe su manipulación de los testimonios, muchas veces fuerza las respuestas y enjuicia a los testigos en función de los objetivos del relato crítico con respecto al pasado que construyen.

Palabras y *Cuentas del alma* rompen esta disyuntiva de dos formas diferentes. El corto de Ana Mohaded lleva a un extremo la reflexión crítica sobre el acto de testimoniar, pero, a diferencia de la mayor parte de los documentales performativos, el testimonio puesto en cuestión es el de la propia realizadora. La película de Bomheker adopta una estética minimalista en relación con el testimonio. Solo presenta un testigo que plantea una lectura discordante del pasado y no la pone en cuestión, solo la escucha. De esta manera ambos trabajos rompen con los verosímiles sostenidos hasta el momento para validar las interpretaciones de la historia en los documentales de memoria. Excluyen la repetición interna de las figuras que testimonian y se abren a nuevos tópicos en base a los que se interpreta un pasado muchas veces evocado. Cada uno de los documentales que analizamos desarrolla la creación de un nuevo tipo de verosimilitud siguiendo su propia estrategia. En este punto resulta pertinente acudir a un clásico texto de Christian Metz (1968) en el que señala dos posibilidades de quiebre del verosímil, generación de un efecto de realidad y ampliación del campo de lo decible en el cine. Por una parte, siempre según Metz, se puede producir la ruptura exagerando y poniendo en evidencia las convenciones que sostienen el verosímil existente, tal como hace Ana Mohaded en *Palabras*. Por otra, se puede expandir el campo de lo decible introduciendo nuevas formas de

presentar personajes o situaciones cristalizados por verosímil, tal como hace Mario Bomheker en *Cuentas del alma*.

Las dos vías de innovación en la presentación de la forma de los contenidos, a su vez condicionan, dos maneras de construcción de la figura del autor y un planteo de relación con los posibles espectadores. Es decir, sostienen modalidades enunciativas diferentes. En este sentido vale la pena retomar las categorías desarrolladas por Christian Metz (1991) e Ismail Xavier (2008) que proponen dos tendencias en la forma de construcción de la enunciación cinematográfica: la que tiende a la opacidad y la que tiende a la transparencia. La primera, presente en la obra de Mohaded implica la existencia de marcas visibles en el texto del film que exponen su condición de *constructo*. La representación que realiza el documental se valida justamente porque el propio film da cuenta de la manipulación a la que somete al material con que trabaja. De esta manera, se abre la posibilidad, cumplida en *Palabras*, de construir una distancia crítica y reflexiva frente a las imágenes visuales y sonoras presentadas. La enunciación transparente, propia de la narrativa cinematográfica clásica, no exhibe (o exhibe lo menos posible) las marcas que dan cuenta del proceso de producción del film. Las imágenes parecen presentarse solas frente al espectador, tal como sucede en *Cuentas del alma*. Si bien esta distinción entre formas enunciativas se originó como modo de diferenciación de las estéticas cinematográficas clásica y moderna, dentro del cine contemporáneo se hibridan, coexisten y pueden o no fomentar una lectura distanciada de lo que se observa. Esta mirada crítica caracteriza a *Palabras* y *Cuentas del alma*. Planteando puntos de vista diferentes, ambos documentales cuestionan el modo en que se utilizan habitualmente los testimonios en los documentales de memoria argentinos.

Tal como plantea Javier Campo (2012) el documental (esto se hace cada vez visible en el contemporáneo) no puede encasillarse ni en una postura estética objetivista en la cual resulta indeseable la manipulación para presentar representaciones válidas del “mundo real” ni en una que niega la posibilidad de una correlación efectiva entre ese “mundo real” y las representaciones cinematográficas. Ni pura transparencia apenas mediada por la tecnología, ni pura convención, los documentales de Mohaded y Bomheker, abordan elementos que van más allá de la subjetividad de los realizadores y construyen una mirada que busca interpretar este “mundo real”. En el caso de los films que analizamos el punto de partida que abre y organiza la lectura de un pasado que sin dudas existió, son las palabras de los testimonios. No solo resultan un vehículo fundamental para traer el pasado al presente y se convierten en el sostén

de las narraciones sino que, además, a través la *mis en scene* de los testimonios delinear el punto de vista que interpreta los sucesos evocados.

Las rupturas de verosímil impulsadas por los documentales que analizamos dan cuenta de dos cuestiones que hasta el momento no habían sido demasiado abordadas por los documentales pero que en los estudios sobre los trabajos de memoria son consideradas importantes. *Palabras* hace visible el modo en que las diversas versiones de los recuerdos se van superponiendo y construyendo nuevas capas de memoria que se acumulan y modifican más allá de las voluntades personales. *Cuentas del alma* muestra la necesidad de una actitud de escucha para que las lecturas del pasado marginadas puedan ser transmitidas. Los dos documentales introducen novedades que actualizan las maneras en que se presentan las memorias sociales en los lenguajes audiovisuales. Sin embargo, quizás la principal de las contribuciones de ambos films sea que dejen claro que las interpretaciones del pasado que presentan no son las únicas posibles ni se presentan como definitivas. Esto no les resta importancia sino que aparecen como mojones significativos en el flujo y reflujo permanente de las memorias sociales que se sostienen nada más y nada menos que con recuerdos contruidos con palabras.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos, un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aprea, G. (ed.). (2011). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Calveiro, P. (1999). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Campo, J. (2012). *Documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Cowie, E. (2011). *Recording reality, desiring the real*. Minneapolis – Londres: University of Minnesota Press.
- Feld, C. (2010). Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. *Aletheia*, vol. 1. La Plata: Maestría en Historia y Memoria de la FAHCE de la UNLP.

- Ferreira, M. E. (2017). *El pasado y sus lecturas. Representación de la memoria en el cine documental cordobés*. Tesis para el Doctorado en Estudios Sociales de América Latina del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Lanza, P. (2016). Héroes y traidores: sobre los documentales de la militancia revolucionaria argentina. *Imagofagia*, (16). Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Disponible en: www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1137.
- Longoni, A. (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Norma.
- Lvovich, D. & Bisquert, J. (2008). *La cambiante memoria de la dictadura*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional – Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Margulis, P. (2014). *De la formación a la institución. El documental audiovisual en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Metz, C. (1975 [1968]). El decir y lo dicho: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?. In AA. VV. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Metz, C. (1991). *L'enonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Meridiens Klincksieck.
- Moriconi, L. (2012). Voces filmadas: cine documental, testimonio y dictadura (Argentina, 1983-2002). *Revista cine documental*, (6). Buenos Aires. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/6/teoria.html>
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck.
- Odin, R. (1984). Film documentaire, lecture documentarizante. In J. C. Lyant & R. Odin (comps.), *Cinéma et réalités. Travaux*, (51): 263-267. Saint Etienne: Universidad de Saint-Étienne – CIEREC.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pessoa Ramos, F. (2011). A *mis en scene* do documentario. *Revista cine documental*, (4). Buenos Aires. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoria.html>
- Piedras, P. (2014). *El documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Plantinga, C. (2010 [1997]). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Renov, M. (1993). Toward a poetics of documentary. In M. Renov (ed.), *Theorizing documentary* (pp. 12-36). New York: American Film Institute/Routledge.
- Romano, S. & Aguilar, G. (coords) (2010). *¿Qué he hecho yo para merecer esto?: guía para el investigador de medios audiovisuales en la Argentina*. Buenos Aires: ASAECA.
- Russo, E. (2009). Al filo de lo real. Líneas y bordes en el documental contemporáneo argentino. In J. Pena (ed.), *Historias extraordinarias. Nuevo Cine argentino (1999-2008)*. Madrid: T&B Editores.
- Schefer, R. (2011). Vi-deo Memoria. Autobiografía, autorretrato, autoreferencialidad. In *La fuga. Otoño de 2011*. Santiago de Chile. Disponible en: www.lafuga.cl/videomemoria/451
- Verzero, L. (2009). Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil. In C. Feld & J. Stites Mor, *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 181-217). Buenos Aires: Paidós.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

Filmografía

- Cazadores de utopías* (1995), de David Blaustein.
- Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera* (2012), de Mario Bomheker.
- Gaviotas blindadas* (2006- 2008), de Mascaró Cine Americano.
- Horas de vida* (2006), Lucy Reyes.
- Juan Germán y otras cuestiones* (2005), de Jorge Dente.
- La escuela* (2006), de Eduardo Yedra.
- La noche del golpe de estado. Lisboa, 1974* (2001), de Ginette Lavigne.
- La secretaria de Hitler* (2001), de André Heller y Othmar Schmiderer.
- Los rubios* (2003), de Albertina Carri.
- M* (2007), de Nicolás Prividera.
- Montoneros, una historia* (1994), de Andrés Di Tella.
- Palabras* (2009), de Ana Mohaded.
- Trelew* (2003), de Mariana Arruti.
- Última carta sobre la revolución* (2016), de Pablo Spatola.

Música e som em três documentários brasileiros curta-metragem de 1959: nacionalismos, tradição, modernismos e identidade brasileira

Luíza Beatriz A. M. Alvim*

Resumo: Analisamos características sonoras comuns a três documentários curtas-metragens brasileiros de 1959 (*O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo*, de Joaquim Pedro de Andrade e *Arraial do Cabo*, de Paulo Cezar Saraceni e Mário Carneiro): O uso de música preexistente ao longo de todo ou quase todo o filme, em especial, peças de Villa-Lobos e Bach, voz *over* e pouco ou nenhum ruído. Após mapeamento de cada trecho de música, consideramos evocações de nacionalismos, modernismos, tradição e identidade brasileira trazidas tanto pelas associações dos sons com as imagens quanto por aspectos da música em si.

Palavras-chave: música; som; documentário; nacionalismo; modernismo; identidade.

Resumen: Analizamos características sonoras comunes a três cortometrajes documentales brasileños de 1959 (*O mestre de Apipucos* y *O poeta do Castelo*, de Joaquim Pedro de Andrade, y *Arraial do Cabo*, de Paulo Cezar Saraceni y Mário Carneiro): el uso de música preexistente a lo largo de toda o casi toda la película, en especial, piezas de Villa-Lobos y Bach, voz *over* y poco o ningún ruido. Después de cartografiar cada fragmento de música, consideramos las evocaciones de nacionalismos, modernismos, tradición e identidad brasileña proporcionadas tanto por la asociación de los sonidos con las imágenes como por aspectos de la propia música.

Palabras clave: música; sonido; documental; nacionalismo; modernismo; identidad.

Abstract: Here I analyse sound aspects common to three Brazilian short documentaries of 1959 (*O mestre de Apipucos* and *O poeta do Castelo*, by Joaquim Pedro de Andrade, and *Arraial do Cabo*, by Paulo Cezar Saraceni and Mário Carneiro): the use of preexistent music through all or almost all the duration of the film, specially, with pieces by Villa-Lobos and Bach, voiceover and few or no sounds. After mapping each musical extract, we consider the evocations of nationalisms, modernisms, tradition and Brazilian identity proportioned by the association of sound and image, as well by aspects of the music piece itself.

Keywords: music; sound; documentary; nationalism; modernism; identity.

Résumé: Nous analysons les caractéristiques sonores communes à trois court-métrages documentaires brésiliens de 1959 (*O mestre de Apipucos* et *O poeta do Castelo*,

* Pós-doutoranda. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música. 20021-290, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

de Joaquim Pedro de Andrade, et *Arraial do Cabo*, de Paulo Cezar Saraceni et Mário Carneiro) : en l'occurrence, l'utilisation de musique préexistante au long de tout ou presque tout le film, et, particulièrement, de pièces de Villa-Lobos et Bach, *voice over* et peu ou aucun bruit. Après une cartographie de chaque extrait de musique, nous considérons les évocations de nationalismes, de modernismes, de la tradition et de l'identité brésilienne en correspondance avec l'association du son et de l'image, ainsi qu'avec les aspects de la musique elle-même.

Mots-clés : musique ; son ; documentaire ; nationalisme ; modernisme ; identité.

Em três curtas-metragens brasileiros do ano de 1959 – *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Arraial do Cabo*, de Paulo Cezar Saraceni e Mário Carneiro – considerados precursores do Cinema Novo, observamos um traço comum: o uso de música preexistente, em especial, peças do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e do compositor barroco alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Villa-Lobos foi o único compositor a ter participado da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, marco do Modernismo brasileiro, e, nos curtas-metragens em questão, estão presentes outros personagens do Modernismo: o poeta Manuel Bandeira (em *O poeta do Castelo*) e o sociólogo Gilberto Freyre, autor do famoso livro *Casa Grande e Senzala*, a respeito da formação da população brasileira e a questão da escravidão (em *O mestre de Apipucos*). Além disso, há uma discussão sobre modos de vida tradicional em meio à industrialização na localidade de Arraial do Cabo do documentário homônimo.

A banda sonora como um todo desses filmes de 1959 mostra características comuns com os primeiros curtas-metragens de cineastas franceses nos anos 50: feitos com orçamento pequeno, sonorizados principalmente na pós-produção com comentário over e compilações de músicas preexistentes. Foi assim com *Opération concreto* (*Opération beton*, 1954), documentário e primeiro curta-metragem de Jean-Luc Godard, com música de Handel e Bach, e a ficção *Bérénice* (1954), de Éric Rohmer, com música de Beethoven.

No caso dos curtas-documentários brasileiros, o emprego frequente (e quase total no caso de *Arraial do Cabo*) de peças de Villa-Lobos aponta justamente para a grande presença da música do compositor nos filmes dos anos 60 do Cinema Novo, em que funcionava, tal qual observado por Irineu Guerrini Júnior (2009), como uma “alegoria da pátria”, em especial, no longa-metragem de Glauber Rocha de 1964, *Deus e o Diabo na terra do sol*.

Em vida, Villa-Lobos foi responsável pela trilha musical do filme de Humberto Mauro de 1937, *O descobrimento do Brasil*, mas o Cinema Novo leva a uma “redescoberta” do compositor e do próprio Brasil, já iniciada nos curtas-

metragens a serem aqui analisados. Por outro lado, em relação à presença de peças de Bach, tão importante nesses curtas quanto as de Villa-Lobos, é preciso observar que o compositor alemão foi evocado pelo brasileiro como uma das fontes de sua série *Bachianas Brasileiras*, numa conjugação de nacionalismo e universalismo.

A partir da análise dos elementos sonoros desses curtas-metragens em conjugação com as imagens, vamos neles considerar as relações entre nacionalismos e modernismos, importantes para questionamentos sobre a identidade brasileira. Levamos em conta também aspectos relacionados com o contexto original das músicas em si, considerando que traços desses significados ressalvem em sua apropriação pelo cinema. Observamos ainda a relação do uso desses elementos sonoros em comparação ao que acontece no cinema moderno e ao que era característico do cinema clássico.

1. Villa-Lobos, o nacional e o universal

O Nacionalismo na obra de Villa-Lobos é, muitas vezes, atribuído como resultado das temporadas do compositor em Paris (a primeira, com início em 1923), quando, longe do país natal, ele se distancia do estilo impressionista e próximo a Debussy de sua obra anterior (Guérios, 2003a) e se apropria mais de elementos nacionalistas, “tornando-se brasileiro em Paris” (Guérios, 2003a: não paginado). Antes disso, na Semana de Arte Moderna de 1922, Villa-Lobos foi o único compositor presente, tendo sido convidado não por ser um músico nacionalista, mas sim, de “vanguarda”.

Para efeito de classificação, Ricardo Tacuchian (1988) propôs quatro fases na obra de Villa-Lobos: uma primeira fase de formação até 1919; a segunda, na década de 20: a da vanguarda modernista dos *Choros*; a terceira (1930-1945), a da criação das *Bachianas Brasileiras*, corresponde a uma tentativa de síntese do nacional com o universal; e a quarta fase, a partir de 1945, correspondente ao “universalismo” na obra do compositor.

Tacuchian (1988) faz a ressalva de que essas fases não são compartimentos estanques. Assis (2005) também observa que, numa primeira fase do modernismo musical brasileiro, nos anos 10-20, houve grande influência das principais tendências vanguardistas da Europa, sendo que algumas delas eram conjugadas com ideias nacionalistas, pois “ser nacional significava ser moderno e nesta fase inaugural, praticamente todo modernista foi nacionalista e todo nacionalista, modernista” (Assis, 2005: 29).

A série *Bachianas Brasileiras* traz em seu nome uma homenagem e inspiração no compositor barroco alemão Johann Sebastian Bach, já presente nos *12 Estudos* para violão de Villa-Lobos (evocando os famosos estudos de Cho-

pin para piano, que, por sua vez, evocam os 24 prelúdios e fugas do *Cravo Bem Temperado* de Bach) da década de 20, assim como nos *5 Prelúdios* de 1940, também para violão, que estão presentes nos filmes analisados nesse trabalho.

Há, nessa homenagem, uma relação antropofágica com questões nacionais que apareciam já na apropriação feita pelo Romantismo alemão do compositor barroco. Cem anos após sua morte, Bach estava esquecido no cenário musical e foi um compositor romântico, Felix Mendelssohn, que passou a reger e a popularizar a *Paixão de São Mateus* a partir de 1829. Desta forma, Bach foi transformado numa figura central da autoconsciência nacional e da identidade alemã, bem ao gosto nacionalista da época (Rueb, 2001). Por outro lado, na virada para o século XX, o compositor passou a significar “progresso” (Rueb, 2001:41).

Contando a história à sua maneira, Villa-Lobos aventou uma suposta afinidade de Bach com a música nacional brasileira, evocando uma “universalidade” de sua música. Segundo o compositor, as *Bachianas Brasileiras* foram “inspiradas no ambiente musical de Bach, fonte folclórica universal, rica e profunda, com todos os movimentos populares de todos os países, intermediária de todos os povos” (Guérios, 2003b: 168).

Em relação à conjugação de nacional e universal, Mário de Andrade (1972) observou que a suíte (peça característica do período barroco, constituída por uma série de danças, tal como é a sua tradução nas *Bachianas Brasileiras*), está também presente na música interior do Brasil. Por esse motivo, como constatou Arcanjo (2008), ele a considerou como um instrumento adequado para um compositor brasileiro fazer música “universalisante”.

A conformidade com certo “projeto de nação” presente na obra de Villa-Lobos foi uma das principais razões elencadas por Guerrini Júnior (2009) para a apropriação de suas peças musicais pelo Cinema Novo, que apostava na busca de uma identidade nacional como proposta de superação do subdesenvolvimento. Outra razão, segundo o autor, foi o acesso facilitado às gravações existentes no mercado pela viúva de Villa-Lobos. Tal apropriação já aconteceu desde os três curtas precursores do movimento, como veremos aqui.

2. O díptico de Joaquim Pedro de Andrade: tradição, modernismos e nacionalismos

Joaquim Pedro de Andrade foi uma figura essencial do Cinema Novo brasileiro. Em 1957, fundou a produtora Saga Filmes, junto com Sérgio Montana e Gerson Tavares. Com a Saga Filmes e financiamento do Instituto Nacional do Livro, filmou, em 1959, os curtas-metragens documentários *O poeta do Castelo* e *O mestre de Apipucos*. Na verdade, como observa Luciana Araújo

(2013), os dois foram concebidos e realizados como um só curta, mas logo houve um desmembramento em partes separadas e foi a esse formato que tivemos acesso para a nossa análise.

É preciso dizer que já havia uma conexão de base de Joaquim Pedro de Andrade com o modernismo e a cultura brasileira, representados por esses personagens dos seus primeiros curtas. O diretor era filho de Rodrigo Mello Franco de Andrade, “guardião do tesouro modernista” (Bentes, 1996: 3), fundador, junto com Mário de Andrade e Gustavo Capanema, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). A casa da família era frequentada por figuras importantes do modernismo brasileiro, como Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Vinícius de Moraes, além do próprio Manuel Bandeira, que era padrinho de crisma de Joaquim Pedro (Bentes, 1996). Gilberto Freyre também fazia parte do círculo de amigos de seu pai, estando o nome de Rodrigo M. F. de Andrade num agradecimento, no final do prefácio da primeira edição de *Casa Grande & Senzala* (Araújo, 2013).

Embora não fosse exclusividade de Joaquim Pedro de Andrade, dentro do grupo do Cinema Novo, a ligação com a literatura brasileira e com o modernismo dos anos 1920 (Paschoa, 2004), ele e, em especial, seus dois curtas-metragens de estreia representam, por excelência, a relação com essa tradição.

Quanto à forma geral dos documentários em si, observamos que os personagens são captados em atividades de seu cotidiano. Diferentemente da voz *over* onisciente, bastante comum em documentários até então – considerados por Bill Nichols (2005) como característicos de um “modo expositivo” –, são as vozes dos próprios documentados que narram um texto produzido por eles, tal como foram solicitados pelo diretor: no caso de Gilberto Freyre, um texto narrando o seu cotidiano e, no de Manuel Bandeira, constituído inteiramente por poemas do escritor.

Tal procedimento de Joaquim Pedro de dar voz aos retratados tem semelhanças com o que acontecia no chamado cinema-verdade do cineasta francês Jean Rouch, que começava a se desenvolver no final dos anos 50, como em *Eu, um negro* (*Moi, un noir*, 1958), em que os documentados criaram o texto em voz *over* enquanto assistiam às imagens captadas. O cinema-verdade de Rouch também lançava mão de procedimentos de encenação durante a filmagem.

Embora o trabalho de Rouch já fosse conhecido, Joaquim Pedro de Andrade não teve um contato mais profundo com ele na época dos seus primeiros curtas-metragens, pois só foi à França em 1961, com uma bolsa para estudar no IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques). Foi com um estágio seguinte, em Nova York, que o diretor conheceu outros documentaristas importantes da época, os irmãos Maysles, e o assim chamado “cinema direto”.

Característico do “modo observativo” de Nichols (2005), no cinema direto não há entrevistas, mas sim a captação de uma situação em seu todo de imagem e som. Para isso, foi muito importante o surgimento do gravador Nagra 3, que permitiu a captação do som direto.

O poeta do castelo e *O mestre de Apipucos*, porém, foram feitos antes da chegada do Nagra 3 ao Brasil¹ e seus elementos sonoros (em que se destacam a música e a voz *over*) foram colocados na pós-produção, numa “aceitação do limite tecnológico” (Resende, 2007: 35) da época. Mesmo assim, há uma preocupação de Joaquim Pedro em sonorizar *O poeta do Castelo* com ruídos do cotidiano.

Em relação à música, tanto *O poeta do Castelo* quanto *O mestre dos Apipucos* tiveram sua trilha musical escolhida por Zito Batista e Carlos Sussekind. Ambos os filmes contam com uma peça de Villa-Lobos e uma de Bach, assim como os créditos dos dois estão ao som de parte da *Introdução da Suíte n.1, O Descobrimento do Brasil*, de Villa-Lobos (estamos, como mencionado, levando em conta o formato separado em dois curtas-metragens).

Essas características já nos revelam aspectos importantes. Os créditos, por exemplo, tornam clara a filiação reivindicada mais tarde pelo Cinema Novo à figura de Humberto Mauro, além de associar os dois personagens capitais da cultura nacional retratados pelos documentários (Manuel Bandeira e Gilberto Freyre) a um terceiro, Villa-Lobos. O próprio caráter gráfico dos créditos remetem a uma “estética modernista” e Araújo (2013) observa que o estilo era semelhante ao do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. A relação com o Modernismo também estará nos créditos de *Arraial do Cabo*, sobre gravuras de Oswaldo Goeldi.

Além disso, o fato de contarem tanto com uma peça de Villa-Lobos (*Prelúdio/Modinha das Bachianas Brasileiras n.1* no início do *Poeta do Castelo* e o *Prelúdio n.2 para violão* em *O mestre de Apipucos*) quanto com uma de Bach (o *Quinto Concerto de Brandenburgo BWV 1050*, em *O poeta do Castelo*, e o *Concerto para violino e oboé em dó menor BWV 1060*, em *O mestre de Apicucos*) também aponta para a relação já mostrada no item anterior entre Villa-Lobos e o compositor barroco alemão.

Vamos investigar com mais detalhes as sequências desses filmes. Além de Villa-Lobos e Bach, há peças de outros compositores do repertório preexistente, seja brasileiro, como Alberto Nepomuceno, ou internacional, como Gabriel Fauré e Paul Bowles.

1. Um marco para isso foi o curso realizado pelo sueco Arno Sucksdorff no Rio de Janeiro, em 1962-1963.

2.1. O mestre de Apipucos

A banda sonora de *O mestre de Apipucos* é constituída inteiramente pela voz *over* de Gilberto Freyre e peças musicais (tabela 1), uma se seguindo à outra, na totalidade do filme (o início de cada uma é geralmente indicado por olhares do protagonista ou *raccords* de movimento), sem sonorização com ruídos.

Tabela 1. Peças musicais em O mestre de Apipucos.

Tempo	Peça musical	Imagem e voz <i>over</i>
0'46" - 1'52"	Suíte n.1 <i>Descobrimento do Brasil</i> de Villa-Lobos Introdução	Créditos iniciais
1'53" - 2'22"	Música de coro misto não identificada ²	Casarão. Passeio matinal no jardim.
2'22" - 3'22"	Música orquestral não identificada	Passeio matinal no jardim
3'22" - 4'32"	<i>Adagio do Concerto para violino e oboé em dó menor BWV 1060</i> , de Bach.	Na biblioteca
4'33" - 5'43"	Música orquestral não identificada	Toma café com a mulher.
5'48" - 6'43"	<i>Sonata para violino n.1 em sol menor, Sicilliana</i> de BACH- Segovia.	Vai para a porta da cozinha e olha para fora. Plano seguinte: o mar e Gilberto Freyre na praia.
6'43" - 8'13"	<i>Prelúdio n.2</i> para violão de Villa-Lobos	Ele na cozinha observando o trabalho da empregada ao fogão. Ele próprio prepara uma bebida.
8'17" - 9'01"	<i>Sesta na rede</i> (terceira parte da <i>Série Brasileira</i>), de Alberto Nepomuceno	Deitado na rede, com o gato.

A segunda incursão musical começa com o primeiro plano do filme, o casarão de Apipucos.³ É uma peça de coro misto, que traz um significado religioso e, desta maneira, relaciona-se com a fala *over* de Gilberto Freyre sobre o trecho musical seguinte, que menciona “os meus vizinhos, os maristas, acordam cantando”. Porém, ao mesmo tempo em que se configura uma função referencial da música, bastante comum no cinema clássico (Gorbman, 1987), assim

2. Entramos em contato com a família de Joaquim Pedro de Andrade, mas, infelizmente, não há material de produção em que essas peças estejam identificadas. Também não foi possível com a nossa escuta, nem com a utilização de diferentes programas de computador.

3. Apipucos é o bairro de Recife onde ficava a casa de Gilberto Freyre.

como uma tentativa de simular uma música diegética, justificada no mundo narrativo, por outro lado, o fato de ser o coro “misto” não condiz com o que se esperaria de uma congregação de irmãos, em que tenderíamos a ouvir canto gregoriano em uníssono de vozes masculinas.

A emenda da música coral com a música orquestral seguinte se faz de maneira fluida tanto no som quanto na imagem (com *raccord* de movimento, quando Gilberto Freyre abaixa uma folha em plano-detelhe com a bengala). Não identificamos também essa música, mas ela apresenta semelhanças com peças escritas para cinema em sequências passadas no campo, com uso de instrumentos como o oboé. Mais uma vez, a música funciona de maneira referencial ao local: o jardim.

Já a peça seguinte, o *Adagio* do *Concerto para violino e oboé em dó menor BWV 1060* de Bach, ajuda a corroborar o que tanto as imagens do filme quanto a narração de Gilberto Freyre denotam: o sociólogo como um grande intelectual, possuidor de imenso tesouro cultural (pensamos, aqui, na associação da música de Bach com uma suposta tradição cultural universal⁴) em suas estantes (ele diz: “Os livros, espalhados por várias salas, chegam a 20 mil”). Além disso, a presença de Bach aponta para a associação deste compositor a Villa-Lobos, cujo *Prelúdio n.2* será ouvido mais adiante.

Ouvimos, a seguir, uma música orquestral (também não identificada) de andamento rápido e com um caráter alegre, que combina com a felicidade do momento de convívio familiar cotidiano, quando Gilberto Freyre toma café com sua mulher.⁵

No momento em que Freyre, à porta da cozinha, olha para fora, começa a *Sicliana* da *Sonata para violino n.1* de Bach em transcrição para violão de Andrès Segóvia, havendo uma elipse, pois, no plano seguinte, vemos o mar e o escritor na praia da Boa Viagem.

Embora a tonalidade principal da sonata de Bach seja sol menor, seu terceiro movimento, a *Siciliana*, está na tonalidade relativa maior, Si bemol maior. Para Joel Lester (1999), a tonalidade maior é um dos motivos de sua leveza, além de enfatizar o seu caráter de dança. No entanto, Lester também observa que alguns importantes violinistas a interpretam destacando a mesmidade presente nos outros movimentos da peça. Tal é a nossa impressão quanto

4. Consideramos, em algumas partes do texto, clichês gerais a que são associadas peças musicais preexistentes desde sua utilização como acompanhamento no cinema silencioso, quando se consolidaram vários códigos culturais (Gorbman, 1987) no uso com a imagem. Peças conhecidas do repertório “clássico universal”, como a citada música de Bach, trazem à tona uma associação com a tradição cultural do passado ocidental.

5. Essa sequência, em que aparece Manuel, o empregado, de *libré*, foi um dos motivos por que Gilberto Freyre e sua mulher Magdalena não gostaram do filme, pois estariam sendo apresentados como esnobes. Magdalena observou que a sequência foi completamente encenada e irreal em relação aos verdadeiros hábitos da família (Araújo, 2013).

ao arranjo para violão de Segóvia e à interpretação que ouvimos no filme: certa lentidão e gravidade, e, talvez por isso, uma melancolia (presente já nos primeiros quatro compassos, mesmo antes dos compassos 5 e 6, em que a música vai para sol menor⁶) nas imagens de Gilberto Freyre na praia, sozinho.

Ainda ouvimos os últimos compassos do trecho da *Siciliana* quando vemos o escritor passando a mão na barriga: a “deixa” para a indicação da fome e a volta para o ambiente da cozinha da casa. Na imagem do peixe sendo frito, os últimos sons da *Siciliana* são emendados com os do *Prelúdio n.2* para violão de Villa-Lobos.

Levando-se em conta essas duas últimas peças, ambas para violão, é importante considerar a presença do instrumento em si. Na Espanha, o violão teve vários compositores e virtuosos no século XX, como Andrés Segovia, autor da transcrição. No caso do Brasil, o instrumento era execrado no meio erudito do início do século XX por ser associado à marginalidade. Acabou se tornando um símbolo de brasilidade e teve em Villa-Lobos um de seus maiores difusores e reabilitadores. De fato, no final do século XIX, o violão havia sido adotado pelos nascentes conjuntos de choro no Rio de Janeiro, sendo construída, com isso, uma associação do instrumento como “manifestação musical própria dos setores marginais da sociedade” (Taborda, 2004: .61). Villa-Lobos foi fascinado desde cedo pelos chorões e estudou violão escondido da família, mas o seu pioneirismo foi o de levar o violão, no Brasil, ao status de instrumento de concerto, com peças escritas originalmente para ele, como os estudos e prelúdios (Amorim, 2007).

O *Prelúdio para violão n.2* de Villa-Lobos tem como título “Homenagem ao homem capadócio” e contém justamente uma série de elementos que remetem ao choro, como o caráter brejeiro (Amorim, 2007). No filme, a sua primeira parte, em que esses elementos estão mais presentes, é ouvida duas vezes: primeiramente, sobre as imagens de Gilberto Freyre observando a cozinha no preparo do peixe; depois, quando ele mesmo prepara “uma batida de pitanga, maracujá e hortelã”, culinária e bebida típicas locais (uma evocação de elementos próprios de uma identidade local e, por que não, brasileira).

A última peça musical do filme, *Sesta na rede*, da *Suíte Brasileira* (1887-1897) de Alberto Nepomuceno (um dos primeiros compositores brasileiros a escreverem obras numa estética considerada nacionalista) aponta também para esse caráter nacional brasileiro, além de que seu título se remete com função

6. Lester (1999) divide a *Siciliana*, de maneira geral, em três partes, cada uma delas começando com o motivo principal da tríade ascendente: do compasso 1 ao 4, na tonalidade principal de Si bemol maior; do 4 ao 9, em sol menor; do 9 ao 19, com uma coda nos compassos 19-20.

referencial⁷ ao que acontece na imagem: o escritor se balança numa rede após o almoço, na companhia de seu gato. O balançar da rede é evocado, na música, pelo naipe de cordas, com os graus conjuntos ascendentes em legato da viola, seguido do acorde de V grau arpejado e *stacatto* dos violinos, além do balanço entre o V e o I grau. Tal “balanço” é comumente evocado como um elemento de brasilidade na peça.

O último plano mostra a capa do livro que Gilberto Freyre está lendo: *Poesias*, de Manuel Bandeira. Era o gancho para o começo da parte sobre o poeta, antes do desmembramento dos dois curtas-metragens.

2.2. O poeta do Castelo

Na tabela 2, vemos o esquema dos trechos musicais em *O poeta do Castelo*.

Tabela 2. peças musicais em O poeta do Castelo

Tempo	Peça musical	Imagem e voz over
0'40" - 1'17"	Suíte n.1 “Descobrimiento do Brasil” de Villa-Lobos, Introdução	Créditos iniciais
1'18" - 3'00"	<i>Prelúdio/Modinha</i> (II) das <i>Bachianas Brasileiras n.1</i> de Villa-Lobos.	Bandeira no beco do Castelo. Prédios. Poema “Belo Belo”.
4'55" - 6'22"	<i>Pavane para orquestra e flauta op. 50</i> , de Gabriel Fauré	Bandeira à janela, depois na biblioteca.
6'23" - 8'	<i>Affetuoso</i> (II), do <i>Quinto Concerto de Brandenburgo</i> BWV 1050 de Bach.	Bandeira no quarto.
8'00" - 8'52"	<i>Allegro</i> (III), do <i>Quinto Concerto de Brandenburgo</i> BWV 1050 de Bach	Bandeira levanta da cama e começa a recitar “Passárgada”.
8'52" até fim	<i>Music for a Farce</i> , Allegro (IV), de Paul Bowles	Bandeira na rua. Continua a recitar “Passárgada”

Embora os créditos de *O poeta do Castelo* tenham como trilha musical a mesma peça de Villa-Lobos (e o mesmos grafismos) presente em *O mestre de Apipucos*, é interessante que, aqui, a transição para o *Prelúdio (Modinha)* das *Bachianas n.1*, também de Villa-Lobos, mal se faça notar, dando uma maior continuidade ao que se segue. Em parte, tal sensação de continuidade pode

7. Outro elemento curioso é a menção de Freyre, em seu comentário *over*, que ele se deita numa “rede do Ceará”, tendo sido o compositor também cearense.

ser explicada por ser uma peça do mesmo compositor, mas, além disso, há características semelhantes de textura (cordas, na *Suíte n.1*, com parte da melodia desenvolvida pelos violoncelos, instrumentos para os quais foi escrita a *Bachianas n.1*), rítmicas, melódicas e de andamento (*Andante*, em ambas as peças).

Assim, depois dos créditos iniciais, enquanto ouvimos a progressão cromática ascendente a partir da nota fá sustenido do compasso 11 do *Prelúdio (Modinha)*, vemos Manuel Bandeira caminhar da esquerda para a direita por um beco do Castelo⁸ até uma mercearia, onde entrega uma garrafa vazia. O tema pungente e lírico em tom menor, a partir do compasso 14, começa no plano próximo de Bandeira, logo após a sua tosse (cujo som não ouvimos) e corrobora o sentimento de melancolia perante a finitude, indicada pela tosse e pela idade avançada do poeta. O plano seguinte, o chão cheio de papéis e lixo, também se relaciona com uma sensação de decrepitude. Depois disso, vários planos dos prédios vazios, destacando a sua arquitetura, imagens que reforçam ainda mais a melancolia e a solidão.

Esses sentimentos são propiciados mais ainda porque a música é o único elemento sonoro em todo esse início do filme. É somente depois, no plano de Bandeira na mercearia recebendo a garrafa com leite, quando o poeta olha para o céu como que buscando inspiração, que ouvimos os primeiros versos do poema *Belo Belo*: “Belo belo minha bela/ Tenho tudo que não quero/ Não tenho nada que quero”. A beleza mencionada no verso inicial de Bandeira contrasta com as imagens de lixo até aí e as seguintes, em que vemos o poeta caminhando por entre os prédios num beco, ao passo em que o sentimento de frustração dos outros versos também está em sinergia com essas imagens.

Como observa Airton Paschoa (2004), todo esse trecho inicial do filme faz referência a outra obra de Bandeira, o *Poema do Beco*, de 1933, em que o poeta descrevia a visão que tinha da janela de seu quarto, num beco da região da Lapa (e não do Castelo, como nas imagens do filme), onde morava na época. Isso evidencia a conexão do material fílmico com a própria obra literária de seu retratado para além dos poemas recitados no curta-metragem.

O corte do trecho do *Prelúdio/Modinha* de Villa-Lobos coincide com o término dessa sequência inicial e o começo da seguinte, em que vemos Bandeira em seu apartamento. Diferentemente de *O mestre de Apipucos*, temos, então, quase dois minutos sem música, só com os sons e as imagens do cotidiano de Bandeira, caracterizado pela simplicidade e pela solidão, além de sua voz *over* recitando seu poema *Testamento*. O caráter cotidiano dessa sequência é mar-

8. O Castelo é uma localidade no centro da cidade do Rio de Janeiro, onde, antes da reforma dirigida por Pereira Passos, no início do século XX, havia o Morro do Castelo, que foi derrubado.

cado por uma série de ações prosaicas sonorizadas: Bandeira, de roupão, pega uma panela, derrama o leite, acende um fósforo, sopra a boca do fogão para aumentar o fogo, coloca ali a panela, pega duas fatias de pão no armário e as põe na torradeira, o leite ferve, as torradas ficam prontas, o poeta coloca o leite numa xícara, põe sua refeição sobre a mesa e abre a janela. Como observa Flores (2015), essa exposição do cotidiano está em consonância com a proposta do Cinema Novo de focar seus personagens na vida comum do dia-a-dia. Embora essa proposta esteja evidente também no curta anterior, em *O poeta do Castelo* há uma aproximação maior com o Neo-realismo italiano, como observa Araújo (2013), por conta do olhar afetuoso e demorado sobre ações banais.

Flores (2015: 17, tradução nossa do espanhol) considera que essas duas primeiras sequências do filme denotam a presença “do novo e do velho que caracterizariam a arte modernista representada por Bandeira: a visita ao leiteiro (e não a um grande mercado), assim como o seu sopro para avivar o fogo se contrapõem com o uso de aparelhos modernos como a torradeira”. Essa união do tradicional e do novo está também em muitas das músicas escolhidas para o filme. É o caso da já citada peça de Villa-Lobos, compositor que, a grosso modo, faz uma releitura da tradição europeia representada por Bach (este, por sua vez, com duas obras no filme), conferindo cores locais, assim como da peça que estará na sequência seguinte, a *Pavana para orquestra e flauta op.50* de Fauré.

A pavana é uma dança europeia do período renascentista, com origem italiana ou espanhola (de acordo com as fontes), tendo sobrevivido como forma musical no Barroco e sido comum na França do século XVII. No final do século XIX, Gabriel Fauré a retomou, tal como fizeram outros compositores franceses da época, Ravel e Debussy. Além de uma volta à tradição musical do passado, a *Pavana op.50* de Fauré representou, como observa Ricon (2014: 387), uma reação a um cenário musical francês de final de século XIX dominado por compositores germânicos, com um retorno àquilo “considerado plenamente nacional” (no caso, nacional francês).

No filme de Joaquim Pedro, a *Pavana* de Fauré começa ainda no plano de Bandeira à janela de sua cozinha. Uma panorâmica para a esquerda, efetuada num tempo bastante condizente com o andamento lento da música, vai nos revelar outra janela da casa do poeta, a de sua biblioteca, que ele abre a seguir. Vemos, então, Bandeira pegando um livro de uma estante sobre a qual está seu próprio busto. A câmera faz várias panorâmicas da biblioteca, destacando grandes estantes e armários plenos de livros e obras de arte. A *Pavana* de Fauré também corrobora o peso da tradição das imagens do acervo cultural (universal, diríamos, embora não possamos ler os títulos) encarnado nos livros

da biblioteca de Bandeira, numa sequência que, em significado, aproxima-se da presente no curta sobre Gilberto Freyre.

A panorâmica que inicia a passagem da janela da cozinha à biblioteca, junto com a música de Fauré, marca o momento de uma reconsideração por parte do espectador sobre a figura de Manuel Bandeira, assim como aponta para a reencenação da própria trajetória de vida do poeta efetuada pelo curta-metragem. Ao chegarmos à biblioteca, deixamos de ver um homem humilde e solitário, como o poeta da Lapa dos anos 30: não é mais o poeta do beco, mas sim o artista reconhecido de 1959, é o Poeta do Castelo. Assim, nesse momento do filme “nos damos conta de que o curta operou um largo recuo temporal” (Paschoa, 2004: 152) até o poeta humilde do beco, recuo no tempo que a panorâmica e a música de Fauré vão desfazer.

A sequência seguinte se passa no quarto de Bandeira (com um rápido plano de sua varanda) e tem como trilha musical dois movimentos, *Affettuoso* (II) e *Allegro* (III), do famoso *Quinto Concerto de Brandenburgo* BWV 1050 de Bach. Também aqui a tradição cultural representada tanto pela música de Bach como por Bandeira é destacada: vemos, inicialmente, o poeta do Castelo trabalhando em sua cama, ao lado de uma estante com livros, ao som do *Affettuoso* de Bach, de andamento lento e melodia pungente.

Enquanto Bandeira está em sua cama com a máquina de datilografar no colo e ao som do *Affettuoso*, outro som é ouvido, destacando um elemento da modernidade do século XX: o telefone. O poeta atende e dá uma risada, que não ouvimos. Joaquim Pedro de Andrade (1966) conta ter sido a risada do poeta, tão ouvida quando ele frequentava a sua casa, a motivadora dessa sequência. O diretor também explicita o caráter encenado dela e atribui a não sincronização perfeita da campainha do telefone com a imagem a seu montador:

Às quartas-feiras, ele [Bandeira] vinha jantar com meu pai [...]. Vinha então aquela risada alegre que eu quis pôr no filme e acabou resultando na única cena que o ator Manuel Bandeira teve dificuldade de fazer.[...]
Fizemos um ensaio. Manuel riu sem vontade. No segundo e terceiro ensaios o ator se irritava cada vez mais, quando ria. Experimentamos então o estímulo real. Manuel telefonou a um amigo, Dante Milano, se não me engano, para pedir que ele lhe telefonasse de volta. Mas o Dante não estava. Quando começamos a procurar outro amigo, no caderninho de telefones do poeta, ele perdeu a paciência. Mandou rodar a câmera, atendeu o telefone que não tinha tocado, perguntou quem estava falando e ao ouvir a risada imaginária deu a risada, mais alegre e espontânea do que nunca. Guardo mágoa, até hoje, porque a campainha do telefone continuou tocando, no filme, mesmo depois do poeta ter tirado o fone do gancho. A culpa foi do montador Baldacconi, que num momento de mau humor resolveu me hostilizar dessa maneira insólita (Andrade, 1966: não paginado).

Pouco depois que Bandeira desliga o telefone, assim que desiste de continuar trabalhando (ele afasta a tábua com máquina de datilografar) e se levanta para trocar de roupa, começa o *Allegro* de Bach. O andamento mais rápido da música combina com a série de ações de Bandeira arrumando-se para sair de casa. O poeta confirma que “irá embora” ao recitar os primeiros versos de seu famoso poema *Passárgada*: “Vou-me embora pra Pasárgada/ Lá sou amigo do rei/ Lá tenho a mulher que eu quero/ Na cama que escolherei/ Vou-me embora pra Pasárgada// Vou-me embora pra Pasárgada/ Aqui eu não sou feliz”.

Joaquim Pedro de Andrade (1966) conta que a alegria da risada era o elemento que, segundo o roteiro, impulsionava o poeta para a ascensão a Pasárgada no fim do filme. Mais do que ela, não sendo ouvido o som da risada, Airton Paschoa (2004: 153) observa que o ruído do telefone, “insistente, reproduz o chamado do mundo, Passárgada e sua promessa de felicidade terrestre”.

A felicidade no filme é bem simples: o prazer de comprar um jornal, de encontrar um amigo na rua e de andar pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, próximas ao apartamento dele. Sua voz *over* continua recitando o poema *Passárgada*. É, porém, importante lembrarmos, como salientamos anteriormente, que Bandeira já aparece para o espectador como um poeta reconhecido e não é à toa que o vemos passando em frente à Academia Brasileira de Letras, de que já fazia parte há quase 20 anos.

A peça musical que acompanha tudo isso desde a primeira imagem da sequência (os jornais e revistas da banca) é o quarto movimento, *Allegro*, de *Music for a Farce*, peça de 1938 de Paul Bowles para clarineta, trompete, piano e percussão. O andamento rápido, o caráter brejeiro dado em parte pelo ritmo e pelos timbres da clarineta e do trompete e os traços jazzísticos são características comuns e costumeiramente associadas, no uso de música no cinema, a um ambiente urbano.

Paul Bowles foi um escritor e compositor americano que estudou com Aaron Copland, fez parte do círculo de Gertrud Stein em Paris e passou a viver definitivamente no Marrocos a partir de 1947, tendo sido sua casa um ponto de encontro da geração *beat*⁹. Bowles fez parte, portanto, dos modernismos literários e musicais do século XX, que, de certa maneira, infiltram-se na última sequência do filme de Joaquim Pedro.

9. Foi no Marrocos que ambientou seu livro mais conhecido, *O céu que nos protege*, adaptado para o cinema por Bernardo Bertolucci.

3. Arraial do Cabo: o violão de Villa-Lobos como símbolo de brasilidade e modos de vida tradicionais

Arraial do Cabo foi dirigido por Paulo Cezar Saraceni, produzido por Joaquim Pedro de Andrade e sua montagem ficou a cargo de Mário Carneiro, o fotógrafo do filme. Foi Mário Carneiro quem colocou a trilha musical, feita quase que completamente com obras de violão de Villa-Lobos e, por conta desse grande papel no resultado final do filme, foi creditado também como diretor (Saraceni, 1993). Sobre a música, Saraceni conta:

Eu tinha pensado em colocar no filme as músicas que ouvíamos muito nos alto-falantes das ruas de Arraial. Eram músicas de Lindomar Castilho, Jackson do Pandeiro, como aquela do fim do filme, chamada “Aurora”¹⁰, no bar do Juca. Mas Mário me mostrou os exercícios para violão de Villa-Lobos, os choros de Villa-Lobos, e como eram lindos! (Saraceni, 1993: 55).

O filme trata das mudanças ocasionadas entre pescadores da cidadezinha de Arraial do Cabo, no Rio de Janeiro, pela instalação de uma fábrica de álcalis. Há um texto over, escrito por Claudio Mello e Souza e lido pelo ator Ítalo Rossi, admirado por Saraceni justamente porque “não tem voz de narrador, nem é impostada” (Saraceni, 1993: 55), como habitual nos documentários da época. O filme foi realizado sem som direto, embora se note uma fascinação de Saraceni pelos ruídos locais – o que lembra bastante o fascínio de Godard pelos ruídos da construção de uma barragem em seu primeiro curta, *Operação concreto* (sendo que Godard contou com a pesada aparelhagem de som direto da época) – e o diretor tenha lamentado muito a falta do Nagra (Saraceni, 1993).

Essa presença dos ruídos marca a anunciação da chegada do “progresso” com o caminhão (e seu som) percorrendo as ruas que antes eram atravessadas somente por um cavalo, além das imagens a seguir da fábrica de álcalis, seus ruídos e sons de bateria¹¹. Tudo isso é ouvido assim que a música da primeira sequência (o *Prelúdio n.1* de Villa-Lobos, tabela 3) se cala.

10. Parece se tratar da peça *Aurora* gravada por Nelson de Castro e Orquestra Tupã no disco *Esquentou o baile*, de 1959. Porém, não conseguimos o áudio dela para confirmar.

11. Em *Terra em transe* (1967), Glauber Rocha também utilizou sons de bateria para indicar agressividade (Alvim, 2015).

Tabela 3. peças musicais em *Arraial do Cabo*

Tempo	Peça musical	Imagem e voz over
0' - 1'03"	Não identificada	Créditos – imagens de Goeldi
1'03" - 2'52"	<i>Prelúdio n.1 em mi menor</i> para violão de Villa-Lobos	Homem tomam café. Mulheres carregam baldes de água. Barcos e os pescadores. Mulheres em suas atividades diárias.
3'43" - 4'08"	Estudo n.8 de Villa-Lobos, <i>Introdução</i>	(Depois da menção à fábrica no comentário) Os pescadores se afastam para praias mais distantes.
5'55" - 7'38"	<i>Prelúdio n.4 em mi menor</i> de Villa-Lobos	Atividades dos pescadores
7'38" - 8'48"	<i>Estudo n.1, Animé</i> , de Villa-Lobos, em <i>mi menor</i>	Atividades dos pescadores
8'48" - 11'17"	<i>Estudo n.11 em mi menor</i> , de Villa-Lobos, parte <i>Animato</i> e <i>Lento</i> final.	Atividades dos pescadores
11'17" - 12'23"	<i>Sonata para violino n.1 em sol menor, Sicilliana</i> de BACH-Segovia.	Atividades dos pescadores
12'23" - 13'43"	<i>Estudo n.5, Andantino</i> , em Dó Maior, de Villa-Lobos	Atividades dos pescadores
13'44" - 15'11"	<i>Estudo n.8 em dó # menor</i> de Villa-Lobos, parte depois da introdução	Atividades dos pescadores. Voz over.
15'19" até fim	<i>Aurora</i> , Nelson de Castro e Orquestra Tupã (?)	Após pescador ligar o rádio no bar. Homem discursa.

Na primeira sequência, portanto, vemos atividades cotidianas da comunidade de Arraial ao som da música de Villa-Lobos. O *Prelúdio 1* em mi menor tem o título de “Homenagem ao sertanejo brasileiro” e, no filme, vai funcionar como evocação saudosista daquele modo de vida “primitivo” (mesmo que sem deixar de expor suas mazelas) em vias de desaparecimento pela chegada do progresso. Ele tem uma forma tripartita ABA e, no filme, ouvimos um pedaço da primeira parte A e a parte B seguinte. Na parte A, Villa-Lobos explora a região grave do violão (Amorim, 2007) e a tonalidade menor dá um sentido melancólico às imagens, que revelam a penúria daqueles habitantes: o desjejum re-

sumido a uma xícara de café numa casa de parede esburacada e a necessidade de se buscar água num poço e carregá-la em latas na cabeça, os barcos em que os pescadores se lançam à batalha diária. Na parte B do prelúdio, há a evocação de um ponteio de viola (Amorim, 2007): a música adquire um caráter de dança e vemos principalmente as mulheres em sua atividade diária de passar e costurar assim como meninas dançando em roda.

Essa dualidade tradição (Villa-Lobos¹²) X progresso (ruídos) continua com a breve incursão da *Introdução do Estudo n.8* de Villa-Lobos sobre as imagens dos pescadores e de um barco. Essa introdução, assim como a parte A do Prelúdio 1 analisada anteriormente, está no registro grave do violão e é bastante modulante, apontando para a necessidade de mudança dos pescadores para lugares mais afastados, evocada pelo narrador. A seguir, voltamos a ouvir o som de bateria e a ver as imagens da fábrica. Tal som permanece ainda sobre imagens do barco e dos pescadores, como se indicasse uma batalha entre o antigo e o novo. Então, são ouvidos vários sons maquínicos, não necessariamente sincrônicos com as imagens.

Até que, depois de alguns sons de burburinho e vozes dos pescadores, começamos a ouvir o *Prelúdio n.4* de Villa-Lobos. Daí até quase o final do filme teremos vários estudos para violão de Villa-Lobos e a mesma *Siciliana* de Bach na transcrição de Segovia, já utilizada em *O mestre de Apipucos* (tabela 3). Como relata Amorim (2007), Villa-Lobos encontrou Segovia pela primeira vez em 1924 em Paris, dedicou a ele seus *Estudos* e esse contato fez com que rasgueios e outros elementos típicos do violão espanhol tenham se incorporado à escrita de alguns deles.

Além disso, observamos que, com a presença dessa peça, *Arraial do Cabo* também coloca em evidência a relação de Villa-Lobos com Bach (passando por Segovia), como nos dois curtas-metragens de Joaquim Pedro. Por outro lado, a predominância de peças de violão no documentário como um todo – especialmente os prelúdios e estudos de Villa-Lobos – em associação às atividades tradicionais dos habitantes de Arraial do Cabo evoca aspectos de brasilidade (embora, na verdade, o violão, originalmente, fosse associado a uma identidade mais urbana e carioca, à modernidade).

Analisamos, então, a grande sequência que começa com o *Prelúdio n.4* e vai até os 15 minutos de filme. Como os prelúdios 1 e 2 de Villa-Lobos, o *Prelúdio n.4* também tem uma “homenagem” em seu título, agora ao “índio

12. Chamamos a atenção de que, aqui, estamos considerando a música de Villa-Lobos, com seu resgate de elementos da identidade brasileira, como associada a modos de vida tradicionais brasileiros, de que faz parte a pesca com rede dos habitantes de Arraial do Cabo (e não como a tradição da “música clássica universal”, tal qual evocamos anteriormente quanto à música de Bach). É em oposição à pesca tradicional e à música de Villa-Lobos que o documentário apresenta os ruídos e a modernidade da fábrica de álcalis.

brasileiro”. É ouvido desde o seu início, lento, e, como as peças anteriores, também no registro grave do instrumento e em mi menor, sobre imagens do mar, dos pescadores preparando a rede e de um pescador fumando e observando a paisagem. Vem a sua parte B, *Animato*, com arpejos muito rápidos e as imagens mostram os pescadores com movimentos apenas um pouco mais rápidos que os das atividades anteriores, até que a parte A´ (A modificada, com altura mais aguda) volta a imagens e gestos mais contemplativos. Alterna-se novamente com arpejos rápidos, agora do *Estudo n.1* de Villa-Lobos, também em mi menor, sobre imagens também com um pouco mais de movimento (pescadores correndo, puxando seu barco, remando, mexendo nas redes e fazendo sinais da terra para os companheiros no mar). A transição para a parte *Animato* do *Estudo n.11* é bem fluida, até porque o trecho ouvido também é mi menor. É a volta dos pescadores do mar, finalizada no *Lento* do estudo.

Depois dessas alternâncias lento-rápido geralmente na tonalidade de mi menor, a emenda, exatamente na nota si bemol, é com a *Siciliana* de Bach-Segóvia, no caso, com sua segunda parte, que começa no compasso 4, com o motivo principal do arpejo ascendente, indo para o tom de sol menor, até o começo da volta para a tonalidade maior principal nos compassos 10 e 11. Aqui, diferentemente do que evoca o trecho em Si bemol Maior no filme de Joaquim Pedro de Andrade, mesmo com a tonalidade menor, a *Siciliana* ressalva uma leveza – característica observada por Lester (1999) –, uma sensação de tranquilidade condizente com a aparente “vitória” dos pescadores sobre a natureza, com imagens de muitos peixes nas redes, homens sorrindo e crianças participando desse final de dia.

Ouvimos, a seguir, o Estudo n.5 em Dó maior com as imagens de grandes peixes em planos detalhe. O Estudo n.5 é escrito a três vozes, sendo a sua voz central constituída por um ostinato (começando cada ciclo com a nota sol, como a tonalidade do trecho anterior da *Siciliana*), que dá um caráter de inexorabilidade à prática tradicional da pescaria e à agonia dos peixes morrendo. Quando a voz superior vai para um registro mais agudo para construir a melodia, passamos a ver uma alternância de planos médios e próximos de pescadores conversando entre si. Essa coincidência da música com a troca de ênfase das imagens mostra, mais uma vez, o grande cuidado que houve na montagem por parte de Mário Carneiro. Com o término da condução melódica no agudo, vemos mais imagens dos homens e crianças na praia ao fim do dia.

Junto com o *Estudo n.8*, que, diferente das outras transições, promove um grande contraste já a partir da tonalidade bem distante, temos a volta da voz *over*. Ela anuncia o processo de salga dos peixes retirados do mar, que vemos nas imagens seguintes do documentário, iniciando-se com dois planos de pei-

xes sendo puxados. A parte do *Estudo n.8* que ouvimos é a mais melódica, depois de sua introdução (presente no início do documentário).

Assim, a música de Villa-Lobos utilizada nessa sequência, além da já referida associação à brasilidade, por efeito do registro predominante do grave do instrumento e pela tonalidade de mi menor na fase da busca dos peixes, confere também um caráter épico a todas essas atividades cotidianas dos pescadores.

O final do filme tem uma música de banda (provavelmente a *Aurora* mencionada por Saraceni, do repertório da Orquestra Tupã), vinda do rádio do bar onde se reúnem os pescadores. Ela destaca o caráter provinciano de Arraial do Cabo e evoca os bailes comuns nas pequenas cidades brasileiras.

Considerações finais

Observamos, a partir da análise da música (tanto considerando a sua relação com as imagens do filme, quanto em associações simbólicas mais gerais das peças em si que resvalam nos filmes) e dos sons presentes nos curtas-documentários brasileiros *O poeta do Castelo*, *O mestre de Apipucos* e *Arraial do Cabo*, todos de 1959, evocações de elementos relacionados à identidade brasileira, de aspectos relacionados a nacionalismos (seja um nacionalismo brasileiro, como no caso de Villa-Lobos e Nepomuceno, ou, no caso de Bach e de Gabriel Fauré, de nacionalismos alemão e francês, respectivamente) e de questionamentos já presentes na época da Semana de Arte Moderna de 1922 (a relação do nacional com o universal e do moderno com a tradição).

Consideramos que a escolha de um determinado repertório é essencial para trazer esses questionamentos à tona. Por exemplo, a presença da música de Villa-Lobos nos três documentários, especialmente por conta de sua inspiração no compositor barroco alemão J. S. Bach – ele próprio elevado como símbolo da identidade germânica no século XIX, sendo que sua música foi, por vezes, aqui considerada como representante de uma tradição cultural, em sua associação com imagens de bibliotecas e livros –, expõe a relação, já considerada em análises da obra como um todo de Villa-Lobos (como em Tacuchian, 1988), do nacional com o universal.

A noção de modernismo também se faz complexa e é por isso que deixamos a palavra no plural no título. Tais documentários são precursores do Cinema Novo, um dos movimentos do cinema moderno brasileiro, e possuem várias características em comum com ele, como a presença da música de Villa-Lobos (na função de “alegoria da pátria”, como na análise de Guerrini Jr, 2009), a relação com o Modernismo de 1922 (sugerida, entre outras coisas, pela figura de Manuel Bandeira no curta-metragem de Joaquim Pedro de An-

drade e pela música de Villa-Lobos) e a ênfase no cotidiano dos desvalidos (em *Arraial do Cabo*).

Por outro lado, em *Arraial do Cabo*, as peças de Villa-Lobos utilizadas, todas elas para violão, associam-se às atividades cotidianas e tradicionais (como a pesca com rede) dos habitantes da vila de pescadores. Deste modo, embora não seja uma música ligada a uma tradição popular rural (apesar das fontes populares em que Villa-Lobos se inspirou em sua obra como um todo, o violão se insere nela por suas fontes urbanas: a música do chorões do Rio de Janeiro), em nossa análise, nós a consideramos como do lado da tradição e resvalando significados de brasilidade, mesmo que também contando com elementos característicos do violão espanhol. Em oposição a ela, estão os ruídos e as imagens das máquinas, símbolo de um progresso irreversível e deletério para aquelas pessoas, atadas a modos de vida tradicionais.

Ainda em relação à música e ao som nos três documentários, observamos que, de maneira semelhante a outros curtas-metragens do final dos anos 50 e indicando uma tendência comum no cinema moderno dos anos 60, há o uso de música preexistente como trilha musical. No entanto, tal característica aponta também para uma certa restrição de recursos (o pagamento e gravação de uma orquestra ou instrumentista implicaria em mais gastos) e limitações tecnológicas, também presentes no uso predominante do elemento sonoro da voz *over* em detrimento dos ruídos, colocados na pós-produção.

A presença da voz *over* assim como alguns modos de utilização da música (por exemplo, usos bastante referenciais, especialmente em *O mestre de Apipucos*) nos remetem ao cinema clássico narrativo. Porém, de modo mais próximo às produções do documentário moderno, a voz dos curtas-metragens de Joaquim Pedro de Andrade pertence aos próprios retratados e a voz do narrador de *Arraial do Cabo* se cala na maior parte do filme e não é impostada como a voz onisciente e onipresente nos documentários clássicos.

Referências bibliográficas

- Alvim, L. (2015). A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, (42)
- Amorim, H. (2007). *Heitor Villa-Lobos: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Andrade, J. P. (17 abril 1966). O poeta filmado. *Diário de Notícias* (Suplemento Literário). Disponível em: www.filmesdoserro.com.br/bio59_b.asp.

- Andrade, M. de (1972). *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Vila Rica.
- Araújo, L. C. de (2013). *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda.
- Arcanjo, L. (2008). *O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: E-papers.
- Assis, A. C. (2005). *Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Belo Horizonte: Tese de Doutorado em História, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Bentes, I. (1996). *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Flores, S. (2015). Escritos breves: testimonios audiovisuales de Brasil. *Revista Imagofagia*, (12).
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: narrative film music*. Londres: BFI.
- Guérios, P. R. (2003a). Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, 9 (1).
- Guérios, P. R. (2003b). *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Guerrini Jr, I. (2009). *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem.
- Lester, J. (1999). *Bach's works for solo violin: style, structure, performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Paschoa, A. (set/nov 2004). A estreia de Joaquim Pedro: gigante adormecido e Bandeira popular. *Revista USP*, (63): 144-156.
- Resende, L. A. (jan./jun. 2007). Ruptura e continuidade no documentário brasileiro: 1959-1962. *Alceu*, 7 (14).
- Ricon, L. (jul./dez. 2014). O menino e os sortilégios: apontamentos sobre a presença da Primeira Guerra na obra de Maurice Ravel (1914-1930). *História: Debates e Tendências*, 14 (2): 380-394
- Rueb, F. (2001). *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Compainha das Letras.
- Saraceni, P. C. (1993). *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Taborda, M. E. (2004). *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Tacuchian, R. (1988). Villa-Lobos e Stravinsky. *Revista do Brasil: edição especial Villa-Lobos*, 4 (1). Rio de Janeiro.

Filmografia

O descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro.

Bérénice (1954), de Éric Rohmer.

Operação concreto (*Opération béton*, 1954), de Jean-Luc Godard.

Eu, um negro (*Moi, un noir*, 1958), de Jean Rouch.

O mestre de Apipucos (1959), de Joaquim Pedro de Andrade.

O poeta do Castelo (1959), de Joaquim Pedro de Andrade.

Arraial do Cabo (1959), de Paulo Cezar Saraceni e Mário Carneiro.

Deus e o Diabo na terra do sol (1964), de Glauber Rocha.

Terra em transe (1967), de Glauber Rocha.

Met Dieric Bouts: investigaciones en torno al contrapunto cinematográfico

Santiago Rubín de Celis Pastor*

Resumo: Apresenta-se uma análise estrutural de *Met Dieric Bouts* (1975), de André Delvaux, centrada na sua concepção sonora, que segue um esquema de construção derivado das estruturas rítmicas utilizadas como contraponto das obras de Guillaume Dufay e Guillaume de Machault.

Palavras-chave: contraponto; estrutura musical; trilha sonora; André Delvaux; ensaio cinematográfico.

Resumen: Un análisis estructural del film *Met Dieric Bouts* (1975) de André Delvaux centrado en su concepción sonora, que sigue un esquema de construcción derivado de las estructuras rítmicas utilizadas en el contrapunto en las obras de Guillaume Dufay y Guillaume de Machault.

Palabras clave: contrapunto; estructura musical; banda de sonido; André Delvaux; ensayo cinematográfico.

Abstract: A structural analysis of André Delvaux's *Met Dieric Bouts* (1975) focused on his sonorous conception, which follows a construction scheme derived from the rhythmic structures used in the counterpoint in the works of Guillaume Dufay and Guillaume de Machault.

Keywords: counterpoint; musical structure; soundtrack; André Delvaux; cinematographic essay.

Résumé : Analyse structurale de *Met Dieric Bouts* d'André Delvaux (1975) portant sur sa conception sonore, qui suit un schéma de construction dérivé des structures rythmiques utilisées dans le contrepoint dans les travaux de Guillaume Dufay et Guillaume de Machault.

Mots-clés : contrepoint ; structure musicale ; bande-son ; André Delvaux ; essai cinématographique.

* Instituto Europeo de Design Madrid, Dep. Visual Communication. 28004, Madrid, España. E-mail: gatopirrakas@hotmail.com

Sumisión del artículo: 12 de enero de 2017. Notificación de aceptación: 22 de julio de 2017.

A lo largo del año 1975, Bélgica celebraba el quinto centenario de la muerte de Dirk Bouts,¹ pintor holandés nacido en Haarlem pero que – según documentó Karel van Mander² – ya a mediados del siglo XV se había instalado en Lovaina,³ lugar donde se casó, trabajó y donde murió. Para conmemorar este aniversario, la Belgische Radio en Televisie (BRT), la televisión pública belga, y el Ministerio de Cultura Flamenca (Ministère Flamande de la Culture) proyectaron producir un medimetro sobre el pintor y contactaron con el cineasta André Delvaux, seguramente el realizador más prestigioso internacionalmente del país, para realizarlo. Sería su primer trabajo en dos años, desde que estrenase *Belle* (Belle, 1973), coincidiendo con la XXVIª edición del festival de cine de Cannes, en la sección a concurso. Lo que no evitó que en un principio el director rechazara el encargo, pensando que el hecho de aceptar eso que Georges Franju denominó expresivamente “filmes culturales de propaganda”,⁴ le alejaría del mercado de producción de largometrajes de ficción. Albergaba también serias dudas, debido a lo limitado de su futura distribución (un producto audiovisual destinado exclusivamente a la televisión), de que la película le aportase demasiado prestigio dentro de la profesión. Sin embargo, tras sus cuatro primeros largometrajes, aplaudidos por la crítica especializada y galardonados en diversos festivales internacionales, que le habían granjeado la condición de figura señalada del cine belga de ficción, Delvaux empezaba a considerar algo que confesaría solo algunos años más tarde⁵: que las posibilidades expresivas, estructurales y temáticas de ese realismo mágico cinematográfico, que había desarrollado merced a títulos como *El hombre del cráneo rasurado* (De man die zijn haar kort liet knippen, 1965), *Una noche, un tren* (Un soir, un train, 1968) o *Cita en Bray* (Rendez-vous à Bray, 1970), estuviesen próximas a apurarse. “Serían las circunstancias las que me iban a permitir transgredir ese sistema [el realismo mágico], al aceptar un encargo en el que se unían la pintura, la literatura y el cine”.⁶ Así, con *Met Dieric Bouts* (1975) inauguraría un nuevo trayecto dentro de su filmografía, lo que

1. El nombre del pintor aparece a veces también escrito con las grafías Dieric, Dierick y Dirck.

2. Como atestigua su *Het Schilder-boeck* (“Libro de pintores” o “Libro de la pintura”), publicado por Passchier Wesbusch en Haarlem 1604, que describe la vida y obra de más de doscientos cincuenta pintores flamencos.

3. Fue documentado por primera vez en Lovaina hacia 1457 y se convirtió en pintor de la ciudad desde 1472 en adelante.

4. Brumagne, M-M. (1977), *Franju. Impressions et aveux*, Lausana: L’Age d’Homme, p. 24.

5. Ver Sojcher, F. (2005), *André Delvaux, le cinéma ou l’art des rencontres*, París: Seuil/Archimbaud, p. 56.

6. Delvaux, A. (2003), Un trayecto de cineasta. En LARA, F. (Ed.), *Doce miradas sobre el cine europeo (el autor y su obra)*, Valladolid: Junta de Castilla y León, p. 84.

los estudiosos Borgomano y Nysenholc⁷ han dado en denominar *filmes de investigación* (“films de recherche”). Este grupo de películas incluye, además del citado medimetro que nos ocupa, los largos *To Woody Allen from Europe with love* (1981) y *Babel Opera ou La répétition de Don Juan* (1985) y, a partir de un ejercicio que combina a menudo el cine-ensayo con dispositivos propios del cine de ficción, reflexiona sobre las condiciones de la creación cinematográfica y sus relaciones con otros lenguajes expresivos – como los de la pintura o la música – así como sobre el oficio del cineasta en tanto que praxis – con el espejo de un Woody Allen inmerso en el rodaje de *Recuerdos* (Stardust Memories, 1980) – a través de diversas problemáticas asociadas a labores de puesta en escena o de edición.

Con Dieric Bouts

Ya desde su mismo título, significativamente *Met Dieric Bouts*, Delvaux e Ivo Michiels, su co-guionista, despejan una incógnita. Después de la última gran guerra, cineastas como Henri Storck, Alain Resnais, Luciano Emmer o Pierre Kast llevaron a cabo una serie de investigaciones cinematográficas en torno al cine documental y la pintura. A propósito de ellas Bazin escribió su célebre ensayo “Pintura y cine”,⁸ en el que exponía cómo este paradigma dominante del “film de arte” – con un encuadre que no incluye la totalidad del cuadro, privado de su marco, esto es, de sus límites; descomponiendo la pintura a partir de un montaje fragmentario que le priva de su continuidad; creando una narrativa externa a la de la obra pintada; etc. – destruía por completo la unidad temporal y el espacio pictóricos. Una operación que “desnaturaliza radicalmente la manera de ser de la pintura”,⁹ haciéndola “soluble” (Bazin, 1990: 213) al aparato cinematográfico anteriormente expuesto de manera sinóptica. Estas películas documentales, partiendo de la biografía del artista – un período concreto dentro de su obra, la gestación de una de sus obras maestras, etc. –, desglosada en el comentario que las acompaña, elaboran un “repasso” visual gracias a los fragmentos de sus pinturas que nos muestran sus imágenes. El resultado – como en los célebres *Le monde de Paul Delvaux* (1946), *Van Gogh* (1948), *Il paraiso perduto* (1948) o *Les desastres de la guerre* (1951), por citar algunos ejemplos – es una mera ilustración divulgativa y fragmentaria de los cuadros de Delvaux, Van Gogh, Hyeronimus Bosch o Goya. Una ilustración que, según Aumont (1997: 80), se apoya fundamentalmente en tres operacio-

7. Ver Borgomano, L. & Nysenholc, A. (1988), *André Delvaux. Une œuvre, un film: L'Œuvre au noir*, Klincksieck: Éditions Labor-Méridiens, pp. 22-31.

8. Incluido en Bazin, A. (1990), *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, pp.211-216.

9. Bazin, A. (1990), *Op. cit.* p. 213.

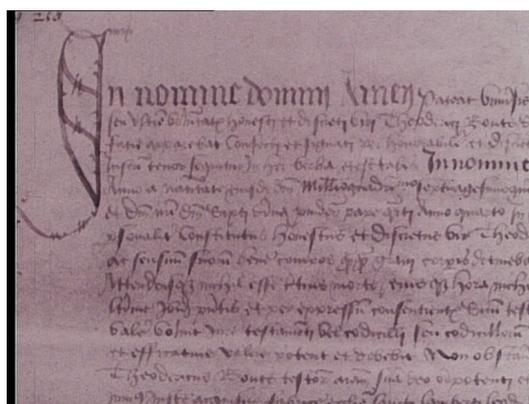
nes sistemáticas: a) una diegetización de la pintura, es decir, el hecho de que cada cuadro, un mundo ficcional completo, sea descompuesto en sucesivos planos/episodios destruyendo su unidad; b) una narratización que se sirve de esos fragmentos (a veces, incluso, de cuadros distintos), a través del montaje, creando una falsa continuidad pictórica, para crear un nuevo “relato visual” pictórico y c) una psicologización que, derivada de las dos anteriores, busca penetrar en la intencionalidad del pintor para explicar sus obras. Como consecuencia de las mismas, en dichas películas se evacua, se vacía, precisamente “lo que en ellas es pintura – el toque, la pasta, el color, la composición – para convertirlas en diégesis, en relato, en film”.¹⁰ Se trata de una cinematización de un lenguaje, el de la pintura, a través del lenguaje fílmico.

Al aceptar Delvaux el encargo de realizar la película sobre Bouts, la primera que hubo de abordar fue, precisamente, la cuestión de qué tipo de film quería concebir sobre el pintor. Lejos de este tipo de “cinematización de la pintura” propia del documental sobre arte dominante, el autor de *El hombre del cráneo rasurado* pretendía, sin recurrir a aspectos biográficos, indagar en la figura del pintor a través de algunas de sus huellas visibles (sus pinturas, los lugares en los que habitó, etc.). Indicios que les sirven a Delvaux y Michiels para, más allá de la pintura, realizar una meditación sobre las relaciones del pintor con la cultura flamenca e, incluso, con ellos mismos. Retomando ese *Met Dieric Bouts* del título, es decir, “Con Dieric Bouts”, éste nos indica el papel de guía que desempeñará el pintor, una huella a partir de la cual rastrear. “Hemos construido la película – admitía el propio Delvaux – diciéndonos que no la íbamos a hacer sobre Dieric Bouts, sino que la íbamos a hacer con Dieric Bouts”.¹¹ Una idea que se impone desde los propios títulos de crédito. En ellos, se superponen los contratos que legalizan la realización de dos encargos bien distintos pero entrelazados estrechamente: el panel central del *Retablo del Santo Sacramento*, pintado por Bouts en 1464 con destino a la iglesia de Sint-Pieterskerk (San Pedro de Lovaina), y «un film sonoro y en color dedicado a Dieric Bouts», por parte de Delvaux. En el centro del retablo (como escuchamos gracias a la lectura del contrato) deberá figurar «la última cena de Nuestro Señor Jesucristo en compañía de sus doce apóstoles». De manera análoga, toda la película se construye, poniendo en escena esa última cena de Bouts, a partir de la identificación de sus creadores, Delvaux y Michiels, con el pintor y sus obras. Una afinidad que, según el realizador, va aún más allá, dado que la película es también “una manera de reencontrar nuestras raíces flamenecas a través de la pintura y de nuestras respectivas vivencias... Ivo Michiels, la

10. Aumont, J. (1997), *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona: Paidós, p. 81.

11. Declaraciones del cineasta recogidas en el V.V.A.A. (2001), *André Delvaux*, Madrid: Filmoteca Española, p. 6.

muerte de su madre, yo, la de mis abuelos y mi padre, que fueron enterrados en Lovaina al igual que Bouts”¹². Lovaina es, evidentemente, el territorio de esa coincidencia, una suerte de país – unidad vivencial, lingüística, cultural – común que no es “sino un espacio interior, una región del alma”,¹³ basada en la experiencia más que en un lugar físico determinado.



Figs. 1 y 2. Los contratos para la realización de dos encargos, el panel central del *Retablo del Santo Sacramento*, pintado por Bouts, y «un film sonoro y en color dedicado a Dieric Bouts», por parte de Delvaux.

De la mano del pintor, siguiendo su rastro, los autores se lanzan en pos de una exploración, de una búsqueda. *Met Dieric Bouts* no es una película de arte,

12. Sojcher, F. (2005), *Op. cit.*, p. 56.

13. Delvaux, A. (2003), *Op. Cit.* en LARA, F. (Ed.), p. 84.

o sobre el arte. Al menos no es solo eso. El mediometraje, con la pintura como punto de partida pero más allá de ella, resulta una reflexión (comparada) sobre el oficio de cineasta y un reconocimiento del mismo en tanto que artista. Dos formas de expresión visuales, dos lenguajes – el de las pinturas de Bouts y el aparato cinematográfico ideado para representarlas – son confrontados. Casi sería mejor escribir que son doblemente confrontados: el lenguaje de la pintura en el del cine y el del cine en la pintura. Al poner en escena una de las obras más famosas de Bouts, precisamente esa «Última cena» central del *Retablo del Santo Sacramento*, formando con los actores un *tableau vivant* que busca su reproducción más exacta posible, el cineasta reflexiona sobre los problemas de la representación, de la puesta en imágenes. Delvaux escribe:

era posible, partiendo de Bouts, hacer una reflexión sobre las condiciones de nuestro propio oficio y acerca de la forma en que nosotros concebimos ejercerlo. Y nos dimos cuenta de que Bouts se había planteado, en cierta manera, los mismos problemas que nosotros: cómo poner en escena determinado tipo de acontecimientos; cómo situar en el espacio, por ejemplo, a los doce o catorce personajes de la Cena; cómo se debe manipular un espacio; cómo emplear los colores. (...) El paralelismo entre estas formas de trabajar ha sido nuestro punto de partida. (V.V.A.A., 2001: 6).

Así, la reconstrucción adquiere aquí un valor de modelo; toda escena se corresponde con una mirada y necesita, por lo tanto, la elección previa de un punto de vista. El de Bouts a través de la cámara de Delvaux y Michiels; el de Delvaux y Michiels reflejado en los ojos de Dirk Bouts. Los cineastas se sitúan en el mismo *Augenblick* (punto de vista) pictórico, sustituyéndolo, convirtiéndose en dobles mismos de Bouts. Una operación – la de la puesta en escena de la «Última cena» – que tiene algo de instante suspendido, de captura del “instante mejor, más significativo, más típico, más pregnante.”¹⁴ El resultado: “un pintor, un escritor y un cineasta unidos fraternalmente.”¹⁵

Un ejemplo de ensayo cinematográfico

La noción de cine-ensayo, o de ensayo cinematográfico, uno de los modos dentro del cine de no-ficción o documental, como ha señalado Weinrichter (2007), pese a su pujanza en las últimas décadas, es aún un concepto huidizo y al que falta todavía algo de precisión conceptual. En este sentido, Alain Bergala ha señalado que el cine-ensayo “no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución”,¹⁶ siendo un género libre

14. Aumont, J. (1997), *Op. Cit.*, p. 59.

15. Delvaux, A. (1977/78), *Ecriture, peinture, cinéma, Positif*, 200/202, Lyon, p. 39.

16. Bergala, A. (2000), *Qu'est-ce qu'un film-essai?* en Astric, S. (Ed.), *Le film-essai: identification d'un genre*, París: Bibliothèque du Centre Pompidou, p. 14.

que no se pliega a imperativos y condicionantes ni industriales ni expresivos. Un tipo de film que

debe inventar, cada vez, su propia forma, que solo le valdrá a ella. El documental, generalmente, tiene un tema, es una película “sobre”... Y este tema, por regla general, preexiste como tal en el imaginario colectivo de la época (...) El film-ensayo surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, de un tema. (Bergala, 2000: 14).

Éste es precisamente el caso de la película de Delvaux, que no solo inventa su misma forma, como veremos más tarde, sino también, a un tiempo, su propio tema. Y es precisamente ahí donde el film se desliga – tanto temática como formalmente – del documental sobre arte anteriormente expuesto. Si la principal búsqueda de *Met Dieric Bouts* es una reflexión, a través del pintor y sus obras, sobre el oficio de cineasta, ésta se consigue paradójicamente despegándose de la figura de Bouts. En contra de ese paradigma dominante del documental sobre pintura, desafiándolo, el guión de Delvaux y Michiels se libera del segundo nivel de la anécdota argumental, es decir, de cuestiones tales como quién es Bouts, de dónde viene, cuáles fueron sus vivencias, cuál es el contexto histórico de sus pinturas, cuándo fueron pintadas, etc. Se prescinde de lo biográfico en el sentido en que podría hacer uso de ello un historiador del arte, y se busca un nuevo campo de correspondencias y asociaciones entre él y los autores de la película. Una de ellas, como ya he comentado, es Lovaina, un lugar de encuentro más vivencial que físico. Otra, definitiva, es esa comparativa entre los oficios del pintor y del cineasta a partir de determinadas problemáticas comunes surgidas de sus respectivas praxis. Delvaux (y Michiels), sirviéndose de una insólita y compleja suerte de *mise en abyme* – procedimiento narrativo recurrente en la obra delvauxiana (Borgomano y Nysenholc, 1988) –, la reconstrucción de esa última cena tal y como fue concebida por el pintor, se ponen en su lugar. Mediante ese *tableau vivant* no solo se reconstruye una sesión de posado (los actores jugando sus roles), si no que ésta se alterna con planos del aparato cinematográfico (los técnicos del equipo, la cámara y su objetivo, el propio Delvaux poniéndola en escena y buscando el ángulo exacto del que se sirvió el pintor) y planos-detalle de la obra de Bouts. Como el «Johannes van Eyck fuit hic» de *El matrimonio Arnolfini*, la inclusión del propio cineasta, esa imagen *en abyme* se convierte en “el revés testimonial de la propia representación, haciendo de esta forma explícita la causa que genera la obra”.¹⁷ En la convivencia de esas tres imágenes – armonizadas por

17. Iglesias Santos, D. (2014), *La imagen-testigo. Una aproximación a la función narrativa del plano en abyme* (tesis doctoral), Barcelona, Tesis doctoral: Universidad Pompeu Fabra, p. 20. [https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/23003/TFM_DavidIglesias.pdf?sequence=1] Documento recuperado el 20/09/2016.

una banda de sonido en la que escuchamos en todo momento los sonidos de esa reconstrucción filmada –, esa imagen *en abyme* las aúna en una sola, haciendo explícita la meditación principal del film sobre su propia estructura.



Figs. 3, 4 y 5. La reconstrucción filmada, o un trayecto de la película a la pintura y no a la inversa.

Como el mismo Delvaux afirmó en el transcurso de una entrevista:

La técnica de la película consiste únicamente en la asociación de imágenes y sonidos, de las imágenes entre ellas, de los sonidos entre ellos, y de imágenes y sonidos entre ellos. Ya no hay lógica narrativa, ya no hay dependencia de ninguna ficción, de ningún orden, sino que la manipulación de todo este material conjunto construye la película, de la misma manera que la manipulación de colores, de formas y de líneas en el espacio constituía para Bouts la obra pictórica. (V.V.A.A., 2001: 6).

Y es que la dialéctica de los materiales (filmaciones originales, fragmentos de una especie de diario fílmico, filmaciones de cuadros y elementos pictóricos, puesta en imágenes de los mismos a través del *tableau vivant*), según Weinrichter la expresión más propia del principio básico ensayístico – lo que él mismo denomina un “montaje de proposiciones” (Weinrichter, 2007: 28) –, es el modo elegido por Delvaux y Michiels de cara a conseguir visualizar toda una serie de conceptos intelectuales a través de imágenes y sonidos. Un trabajo y una investigación en torno a las posibilidades representativas y expresivas del cine de no-ficción que continuará en películas-ensayo como *To Woody Allen from Europe with love* y *Babel Opera ou La répétition de Don Juan*.

A la búsqueda de un contrapunto cinematográfico

Lo cierto es que esa técnica resulta un poco más compleja de lo que el propio cineasta admite. Y en ella juega un papel decisivo, como en algunos de sus filmes de ficción, la noción musical de contrapunto.

Con cierta seguridad gracias a su amplia formación musical (Rubín de Celis, 2008: 39), marcado también de forma decisiva por sus experiencias acompañando musicalmente en vivo la proyección de películas mudas – “acompañé muchas veces al piano *Metrópolis*, obras de Murnau y de Sjöström (...) Así entré en el cine.”¹⁸ –, le permitió a Delvaux apreciar el firme contacto existente entre los lenguajes musical y cinematográfico. Incluso antes de iniciarse en su práctica. Los dos persiguen el dominio y un control del tiempo.¹⁹ Una afinidad que se dedicó a indagar a lo largo de una filmografía entendida siempre como una búsqueda, o una investigación, de los límites del lenguaje cinematográfico. El cine de Delvaux surge de una concepción no ya musical – como se ha escrito a menudo, incluyéndome a mí – sino *sonora*, que forma parte de un planteamiento experimental mayor, por expresarlo de algún modo, de la praxis cinematográfica: “Decir que el sonido es tan importante como la

18. Delvaux, A. (2003), El dominio del tiempo. En Lara, F. (Ed.) *Op. cit.*, p. 76.

19. Como afirma Michel Chion, “es al sonido sincrónico al que debemos el haber hecho del cine un arte del tiempo” (Chion, 1993: 22).

imagen es decir muy poco. En el mundo sonoro creo que hay infinitamente más cosas para hallar que en el de la imagen”.²⁰ Una concepción tan patente en sus primeras películas de ficción, como *Una noche, un tren* o *Belle*, surgidas musicalmente en su estructura, como en sus posteriores ensayos cinematográficos. En *Cita en Bray*, construida estructuralmente a partir de la forma del rondó (A, B, A, C, A...), basada en “un tema principal que reaparece y se alterna con diferentes temas intermedios”,²¹ que da paso a la construcción a partir de la irrupción del pasado (a través de numerosos *flash-backs*) en el presente. Y muy notablemente, desde luego, en el caso de *Met Dieric Bouts*, que sigue un esquema de construcción derivado de las estructuras rítmicas de las obras de Guillaume Dufay y Guillaume de Machault. En composiciones como *motetes*, *ballades*, *rondeaux* y *virelais*, de gran influencia en la música medieval posterior y que muestran con claridad las tendencias del *Ars nova*, ambos desarrollaron *formes fixes* en las que el texto y la música poseen unos patrones de repetición concretos, determinados por el género poético correspondiente. Así, Hoppin²² y Grout y Palisca²³ proponen las siguientes fórmulas musicales para *ballades* (aabC, donde C representa el estribillo), *rondeaux* (ABaAabAB) y *virelais* (Abba...A, donde A representa el estribillo; b, la primera parte de la estrofa, que se repite; y a, la última, que lleva la misma melodía del estribillo). Formas contrapuntadas que sirven de inspiración estructural para el texto y las imágenes de Michiels y Delvaux. “Decidí organizar – escribe este último – una estructura rítmica, como hacen muchos músicos, y completarla después con imágenes que iría seleccionando”.²⁴

Dentro de la concepción sonora por parte del cineasta flamenco de la praxis del cine, no solo los diálogos y la música resultan categóricos. Todos los sonidos comparten su importancia. Es absolutamente necesario que “los ruidos lleguen a ser música”²⁵ – según refleja la nota bressoniana – y que esta “música”, conformada por todos los elementos de la banda de sonido (incluido el uso del silencio o la supresión de la misma), jamás entendida como acompañamiento, como sostén o refuerzo, sino como un principio compositivo más, se equipare a la primacía de las imágenes, acabando con su hegemonía. El uso combinado de imágenes y sonidos, más allá de su valor añadido (Chion, 1993: 13) o de

20. Aprà A., Comolli, J-L., y Narboni, J. (1971), Conversación con André Delvaux, *Film Ideal*: 222-223, Madrid, p. 244.

21. Grabner, H. (2001), *Teoría general de la música*, Madrid: Akal, pp. 197-198.

22. Hoppin, R. H. (1991), “El *Ars Nova* en Francia” y “Guillaume de Machaut” en *La música medieval*, Madrid: Akal, pp. 369-446.

23. Grout, D. & Palisca, C. (2001), “La música francesa e italiana del siglo XIV” en *Historia de la música occidental, Vol. I* Madrid: Alianza Música, pp. 145-157.

24. Delvaux, A. (2003), El dominio del tiempo. En Lara, F. (Ed.) *Op. cit.*, p. 79.

25. Bresson, R. (1979), *Notas sobre el cinematógrafo*, México DF: Ediciones Era, p. 25.

lo puramente descriptivo, aproxima a Delvaux a la sensibilidad, los principios e ideales del Simbolismo, “alerta a posibilidades de efectos sinestésicos, a simetrías inquietantes, correspondencias intrincadas, a ritmos y rimas”.²⁶ Con anterioridad a su actividad cinematográfica, el autor de *El hombre del cráneo rasurado* cursó, como complemento a sus estudios avanzados de composición y de piano, las materias de contrapunto y fuga con el maestro Francis de Bourguignon en el Conservatorio Real de Bruselas. Ambas técnicas compositivas tratan por igual de la relación existente entre dos o más voces independientes – polifonía – con la finalidad de obtener un determinado equilibrio armónico. Dado que Delvaux concibió siempre la música como un arte capaz de proporcionar formas y estructuras a las otras artes (notablemente al cine), resulta bastante lógico que, en sus películas, experimentase con las posibilidades estructurales derivadas de formas musicales como la alternada del rondó – para la construcción quebrada a partir de *flash-backs* en *Una noche, un tren* y la ya citada de *Cita en Bray* – o la superposición de voces/líneas instrumentales de la fuga – muy notablemente en la película que nos ocupa –. En ambos casos, se trata de desarrollar una estructura con una lógica, una construcción y un desarrollo propios, basada en un sistema de repetición-variación.

Al no existir en *Met Dieric Bouts* ese hilo de ficción, ese segundo nivel argumental anteriormente mencionado, que imponga unas exigencias narrativas determinadas así como una temporalidad asociada a éstas, la banda de sonido se erige en la principal herramienta de construcción (y de cohesión) del conjunto del film. Todas sus imágenes diversas, reales o pintadas, se funden entre sí merced no tanto al montaje, que las amalgama, sí, como a la edición de la banda de sonido que crea insospechadas rimas, correspondencias y uniones, analogías y contraseñas que reaparecen de cuando en cuando en los diálogos, en las voces, en los sonidos que se escuchan. Diálogos que se dirían rimados, pautados, como si consistieran en la letra de la melodía a la que acompañan, con esos *leit motiv* repetidos incesantemente: «Nuestro Ayuntamiento», «nuestros mercados», «nuestros muertos», «nuestros...». Ahí es donde el contrapunto hace su trabajo, recubriendo con su ropaje melodioso un catálogo dispar de elementos audiovisuales a los que aporta un equilibrio armónico tan personal como novedoso. En un momento determinado, ante la visión de una campiña en Lovaina, una música – cuya partitura vemos representada gráficamente en la imagen – suena asociada con los diálogos y los ruidos provenientes de esos mismos campos por los que deambuló el pintor cinco siglos atrás y que reaparecen una y otra vez como fondo de sus telas. La disparidad cede su lugar

26. Mosley, P. (2004), *The Man Who Had His Hair Cut Short*. En Mathjis E. (Ed.), *The cinema of the Low Countries*, Londres: Wallflower, p. 81.

a la armonía. Todo es uno. Un trabajo polifónico de composición que ejemplifica paradigmáticamente esa forma de contrapunto cinematográfico. Modélico igualmente en la escena en la que se confrontan el día de mercado y la celebración fúnebre de Todos los Santos en esa pequeña localidad norteña del país.

Conclusiones

Met Dieric Bouts resulta, por la suma de sus búsquedas audiovisuales anteriormente expuestas, que abundan en un género “libre” como el cine-ensayo, superando el paradigma dominante hasta entonces del documental sobre pintura, quizás la más sistemática y personal de todas las obras del cineasta. Seguramente la más abstracta y experimental narrativa y estructuralmente. Siendo una suerte de conversación de los autores *con* el pintor Dirk Bouts, conversación que les acerca a unos y a otro a partir de la práctica de sus respectivos oficios, la película combina libremente la imagen – real y pintada – con los tres elementos propios de la banda de sonido en una forma que podríamos denominar una “organización musical” del film, que constituye un ejercicio singular de contrapunto cinematográfico. Una sistematización formal que, si bien estará presente en los posteriores trabajos de Delvaux, no alcanzará una perfección que, en este caso, tiene algo de modélico.

Referencias bibliográficas

- Aprà, A.; Comolli, J.-L. & Narboni, J. (1971). Conversación con André Delvaux. *Film Ideal*: 222-223. Madrid.
- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.
- Bonitzer, P. (2007). *Desencuadres: cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Borgomano, L. & Nysenholc, A. (1988). *André Delvaux. Une œuvre, un film: L'Œuvre au noir*. Klincksieck: Éditions Labor-Méridiens.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México DF: Ediciones Era.
- Brumagne, M.-M. (1977). *Franju. Impressions et aveux*. Lausana : L'Age d'Homme.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Delvaux, A. (1977/78). *Ecriture, peinture, cinema. Positif*: 200-202. Lyon.

- Delvaux, A. (2003). El dominio del tiempo. In F. Lara (ed.), *Doce miradas sobre el cine europeo (el autor y su obra)* (pp. 74-81). Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Delvaux, A. (2003). Un trayecto de cineasta. In F. Lara (ed.), *Doce miradas sobre el cine europeo (el autor y su obra)* (pp. 82-90). Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Grabner, H. (2001). *Teoría general de la música*. Madrid: Akal.
- Grout, D. & Palisca, C. (2001). La música francesa e italiana del siglo XIV. In V.V.A.A., *Historia de la música occidental*, vol. 1. Madrid: Alianza Música.
- Hoppin, Richard H. (1991). El Ars Nova en Francia y Guillaume de Machaut. In V.V.A.A., *La música medieval*. Madrid: Akal.
- Iglesias Santos, D. (2014). La imagen-testigo. *Una aproximación a la función narrativa del plano en abyme*. Barcelona, Tesis doctoral: Universidad Pompeu Fabra [https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/23003/TFM_DavidIglesias.pdf?sequence=1] Documento recuperado el 20/09/2016.
- Mosley, P. (2004). The man who had his hair cut short. In E. Mathjis (ed), *The cinema of the Low Countries* (pp. 77-85). Londres: Wallflower.
- Rubín de Celis Pastor, S. (2008). *El realismo mágico en la obra cinematográfica de André Delvaux*, Madrid, Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid [<http://eprints.ucm.es/8147/1/T30498.pdf>] Documento recuperado el 09/10/2016.
- Sánchez-Biosca, V. (s.d.). *Cine y vanguardias artísticas*.
- Sojcher, F. (2005). *André Delvaux, le cinéma ou l'art des rencontres*. París : Seuil/Archimbaud.
- V.V.A.A. (2001). *André Delvaux*. Madrid: Filmoteca Española.
- Weinrichter, A. (ed.) (2007). *Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona. Gobierno de Navarra.

Eduardo Coutinho et la création d'un « espace sonore » dans le documentaire

Gustavo Coura Guimarães*

Resumo : Ao longo da sua carreira, Eduardo Coutinho colocou em prática um método de filmagem baseado na experimentação. Passando da ficção ao documentário, do cinema à televisão, o cineasta brasileiro construiu uma técnica de filmagem completamente híbrida, onde as influências de suas diferentes experiências profissionais se encontram. Neste artigo, vamos nos debruçar sobre o papel da palavra filmada nos documentários de Eduardo Coutinho. Nosso objetivo é entender a forma com que este verdadeiro « espaço sonoro » criado entre entrevistador e entrevistados coloca em evidência certos aspectos inerentes à diversidade cultural do Brasil – fato raramente observado em obras de outros cineastas brasileiros.

Palavras-chave : palavra filmada ; espaço sonoro ; entrevista ; documentário.

Resumen : A lo largo de su carrera, Eduardo Coutinho ha puesto en marcha un método de filmación basado en la experimentación. Pasando de la ficción al documental, del cine a la televisión, el cineasta brasileño ha construido una técnica de filmación completamente híbrida donde se encuentran las influencias de sus diferentes experiencias profesionales. En este artículo, vamos a ver el papel del discurso filmado en los documentales de Eduardo Coutinho. El objetivo es entender cómo este verdadero "espacio sonoro" creado entre cineasta y filmado destaca ciertos aspectos inherentes a la diversidad cultural de Brasil que rara vez observamos en otros directores brasileños.

Palabras clave : palabra filmada ; espacio sonoro ; entrevista documental.

Abstract : During his career, Eduardo Coutinho created a particular way of filming based on experimentation. Passing from fiction to documentary, from cinema to television, the filmmaker has built a totally hybrid method of filming, where all these influences can be observed. In this article, I will analyse the oral speech of Eduardo Coutinho's documentaries. My intention is to understand the way that this real "sound space" created between the director and his witness can reveal some characteristics rooted in the cultural diversity of Brazil rarely observed in the work of other Brazilian filmmakers.

Keywords : recorded word ; sound space ; interview ; documentary.

Résumé : Tout au long de sa carrière, Eduardo Coutinho a mis en place une méthode de tournage basée sur l'expérimentation. En passant de la fiction au documentaire, du cinéma à la télévision, le cinéaste brésilien a construit une technique de tournage complètement hybride, où les influences de ses différentes expériences professionnelles se

* Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Escola doutoral "Arts et Médias", Instituto de Pesquisa sobre Cinema e Audiovisual. 75005, Paris, France. E-mail : gcouraguimaraes@gmail.com

Soumission d'article : 10 mai 2017. Notification d'acceptation : 31 juillet 2017.

retrouvent. Dans cet article, nous allons nous pencher sur le rôle de la parole filmée dans les documentaires d'Eduardo Coutinho. L'objectif est de comprendre la façon dont ce véritable « espace sonore » créé entre filmeur et filmés met en évidence certains aspects inhérents à la diversité culturelle du Brésil que nous observons rarement chez d'autres réalisateurs brésiliens.

Mots-clés : mot filmé ; espace sonore ; interview ; documentaire.

L'héritage du journalisme audiovisuel

Pendant presque 10 ans, la TV Globo a été une sorte de laboratoire pour Eduardo Coutinho. Au sein de cette chaîne, il a pu développer et murir son approche vers l'« autre ». Après avoir quitté de manière précipitée la réalisation du film *Un homme à abattre*,¹ Coutinho a fait une pause dans sa carrière de cinéaste. Le contexte de la dictature militaire n'étant pas favorable au métier de réalisateur indépendant, Coutinho a accepté l'invitation qui lui avait été proposée d'intégrer l'équipe du Globo Reporter, une émission hebdomadaire de documentaires pour la télévision. C'est à cette occasion qu'Eduardo Coutinho a pu vérifier ce qui marche et ce qui ne marche pas lors des interviews, c'est-à-dire les inconvénients et les avantages de travailler à la télévision.

Le drame était le suivant : la TV Globo te donne toutes les conditions pour se préparer rapidement, pour préparer une équipe, pour avoir un bon équipement, pour avoir une bonne équipe, de l'argent pour filmer, pour voyager. Et il y a la limitation d'être une télévision : il y a un temps précis, il y a une censure etc. Donc, j'ai une chose et je n'ai pas l'autre. Parce que, si j'étais indépendant, j'aurais toute la liberté de faire le film mais je n'aurais jamais la capacité que l'équipement de la TV Globo a, j'aurais besoin de payer l'équipement, de payer le voyage. [...] Donc, la contradiction est celle-ci : je suis à la TV Globo, en apprenant... non seulement en faisant les films que je pense qui sont importants... Au-delà de tout ça, chaque chose que je fais, en plus de ce qui n'est pas diffusé, soit à cause de la censure, soit parce que je n'ai pas réussi à filmer, m'enrichit profondément par rapport à la réalité du nord-est, qui est ce qui m'intéresse le plus.²

1. En portugais, *Cabra marcado para morrer*.

2. O drama é o seguinte : a Globo te dá todas as condições para se preparar rapidamente, preparar uma equipe, ter um bom equipamento, ter uma boa equipe, dinheiro para filmar, para viajar. E tem a limitação de ser televisão : há um tempo preciso, há censura etc. Então, eu tenho uma coisa e não tenho a outra. Porque, se eu fosse independente, teria toda a liberdade de fazer o filme mas não teria de nenhum jeito a capacidade que tem esse equipamento na Globo, teria que pagar equipamento, pagar a viagem. [...] Então a contradição é esta : eu estou na Globo, aprendendo... não só fazendo os filmes que eu acho que são filmes importantes... Além de tudo, cada coisa que faço, além daquilo que não vai para o ar, seja por censura, seja porque não consegui filmar, me enriquece profundamente em relação à realidade do Nordeste, que é a que mais me interessa. In : Felipe Bragança. *Eduardo Coutinho : Encontros*. Rio de Janeiro : Beco do Azogue, 2008, p. 199.

Le croisement entre le journalisme et le cinéma est une des caractéristiques majeures des documentaires d'Eduardo Coutinho. Ces deux domaines se sont imbriqués au cours de la carrière du cinéaste en contribuant à l'élaboration d'une nouvelle forme de représentation de l'« autre » à l'écran. Néanmoins, dans ses films, le réalisateur brésilien ne voulait pas parler de la réalité sociale du Brésil à la place des gens, mais leur donner l'opportunité pour qu'ils s'expriment à leur manière. Cette ambition, pas toujours évidente à mettre en place, est devenue un des éléments les plus représentatifs de son cinéma, puisqu'il le faisait avec une maîtrise rarement observée dans l'histoire du documentaire brésilien. Cette image de soi que les témoins des documentaires d'Eduardo Coutinho ont pu construire d'eux-mêmes au fil des années ressemble beaucoup au concept d'« auto-mise-en-scène » créé par Claudine de France. Autrement dit, ce sont les interviewés qui se mettent en scène en présentant à la caméra une image de soi qu'ils estiment traduire leur essence. Ce rapport privilégié instauré entre filmeur et filmés est le résultat d'une négociation lente et fragile entre les deux instances du discours. Claudine de France appelle cette étape cruciale du tournage comme étant la phase d'« insertion ».

Cette insertion consiste à se faire accepter par les personnes filmées – avec ou sans caméra – et à les convaincre de l'intérêt de collaborer à la réalisation du film comme à l'approfondissement de l'enquête. C'est dire que l'originalité et la réussite de la phase d'insertion tiennent principalement à la qualité morale et psychologique des rapports que parvient à nouer le cinéaste avec les personnes filmées³.

Il est important de souligner, avant tout, que cette attention consacrée à la parole des citoyens ordinaires a été viabilisée en grande partie grâce au cinéma direct. La portabilité des équipements techniques, ainsi que la possibilité d'enregistrer le son et l'image simultanément ont contribué à ce que le réalisateur puisse accorder aux personnages de ses films un temps de parole plus étendu. Cependant, le simple fait d'avoir réuni toutes les conditions techniques nécessaires à la réalisation des prises de parole hors des studios ne veut pas dire que le résultat sera forcément réussi. Dans le cadre du cinéma de Coutinho, son expérience à la télévision, ainsi que la mise en place de la méthode des « dispositifs »,⁴ jouent un rôle capital dans ce processus.

3. Claudine de France. *Cinéma et anthropologie*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1989, p. 311.

4. Eduardo Coutinho appelle les « dispositifs » l'ensemble de procédures établies avant le tournage de ses documentaires afin de guider le travail de l'équipe technique sur le terrain. Par exemple, dans le film *Jeu de Scène* (*Jogo de Cena* – 2007), le réalisateur a voulu interviewer uniquement des femmes âgées de plus de 18 ans en mélangeant leurs témoignages à des mises-en-scènes d'actrices censées reproduire les témoignages des personnes réelles afin que le spectateur tente de distinguer celle qui raconte sa propre vie de celle qui joue un rôle devant la caméra.

Tout d'abord, nous aimerions mettre l'accent sur la subtile différence entre le son et la parole. Quand nous parlons de « son », nous faisons référence à toutes sortes de bruits capables d'être enregistrés par des appareils techniques, que nous soyons capables de les distinguer ou pas. En revanche, la « parole » est définie par sa capacité à nous transmettre des informations d'ordre linguistique par le biais de l'expression orale. Dans le cadre du cinéma, son et parole sont présentés au spectateur de façon simultanée. Néanmoins, comme le souligne Michel Chion, l'être humain confère à la parole une priorité instinctive par rapport aux autres composants sonores auxquels il est confronté lorsqu'il est devant l'écran.

Il faut rappeler que la voix possède en effet, comme beaucoup d'autres sons, ce qu'on appelle une image-poids – à savoir la référence à une certaine échelle de puissance, une certaine dimension, une certaine impression référée à l'échelle humaine et qui reste stable même si le son est plus fort ou plus petit selon la distance où il nous parvient. Cette image-poids étant indépendante de l'intensité du son en valeur absolue.⁵

Ainsi, en cherchant instinctivement la compréhension des scènes, le spectateur sélectionne cette « image-poids » qui est censée lui apporter les informations dont il a besoin pour comprendre le déroulement des événements cinématographiques. Cette priorité consacrée à la parole est une des raisons selon lesquelles certains critiques considéraient que le cinéma parlant coupait l'imaginaire du spectateur en lui fournissant le mot.

Il en est de même pour tout espace sonore, vide ou non : qu'il s'y trouve une voix humaine, et infailliblement l'oreille se porte vers elle, l'isolant, et structurant autour d'elle la perception du tout ; s'efforçant de décortiquer le son pour en extraire le sens, et toujours cherchant à localiser et si possible à identifier la voix.⁶

Ce bouleversement provoqué par l'arrivée du son a forcément révolutionné le processus de fabrication du récit cinématographique. En fin de compte, l'image photographique n'était plus l'élément principal vers lequel convergiaient tous les messages symboliques transmis par le film. Si, avant, la progression des images était conditionnée à la production du sens, avec l'arrivée du cinéma parlant, les images pourraient être juxtaposées d'une façon désordonnée sans le moindre problème, parce que, de toutes façons, la voix était présente pour pouvoir donner du sens à ce qui, a priori, n'en avait pas.

C'est en s'appuyant sur cette possibilité que le cinéma parlant offrait désormais aux cinéastes, que Coutinho s'est penché sur la mémoire, afin de lui

5. Michel Chion. *Le promeneur écoutant : essais d'acoulogie*. Paris : Plume/Sacem, 1993, p. 164.

6. *Ibid.*, p. 19.

donner du sens à travers ses représentations dans le documentaire. Aussi désorganisés que les images peuvent l'être, les souvenirs du passé sont gardés dans la mémoire des personnages de ses films de manière dispersée et aléatoire. Les documentaires de Coutinho cherchent donc à donner du sens à cette mosaïque abstraite qui compose la mémoire des citoyens ordinaires. L'outil principal à travers lequel le réalisateur tisse les événements du passé racontés par les personnages en les transformant en film est la parole. Cependant, contrairement à la façon dont les images du passé sont disposées dans la mémoire, ses documentaires ont un propos plus didactique. Dans ce sens, les témoignages recueillis par le réalisateur sont réorganisés d'une telle manière que les faits acquièrent du sens, en étant articulés de manière progressive, afin que le récit soit compréhensible pour le spectateur. Cette opération peut même présenter, en certaines occasions, un anachronisme visuel qui n'échappe pas à la perception du spectateur plus attentif. Voyons dans l'exemple suivant comment cela se produit.

Selon Rodrigues,⁷ le témoignage d'Elizabeth dans *Un homme à abattre* (1984) illustre de manière conséquente cette remarque. Tout au long de son témoignage, le public voit à l'écran les trois entretiens réalisés avec la veuve de João Pedro Teixeira entrecoupés et partagés en blocs tout au long du récit cinématographique. Il s'agit d'une opération mise en pratique par le réalisateur afin d'apporter de la linéarité au discours d'Elizabeth. Toutefois, cette intervention de la part du cinéaste ne nous empêche pas, pour autant, de remarquer la transformation du personnage depuis le premier entretien jusqu'à la fin du film. Malgré le fait que son témoignage ait été réorganisé par le cinéaste au cours du montage, sa puissance reste, malgré tout, conservée. La critique que certains chercheurs font de cette opération de bricolage réalisée par Coutinho tient compte d'une sorte de dénaturation de la façon dont les souvenirs du passé sont stockés dans la mémoire. Selon eux, le montage réalisé par le réalisateur entrerait en conflit avec la manière dont les souvenirs sont disposés dans la mémoire de ceux qui témoignent. Dans le cas d'Elizabeth, son témoignage a été entrecoupé et réorganisé lors du montage dans le but de donner un sens plus clair et linéaire à son raisonnement.

En raisonnant de manière complètement opposée, le montage réalisé par Coutinho peut être accusé d'être trop didactique. C'est ce qui lui est arrivé lors de la réalisation du film *O fio da memória* (1991). Pour comprendre la façon dont ce film a été fabriqué, il faut revenir au contexte dans lequel le projet a été conçu. D'après ce que Rodrigues décrit dans sa thèse de doctorat, le film avait

7. Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues. *A primazia da palavra e o refúgio da memória : o cinema de Eduardo Coutinho*. Thèse de Doctorat. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, 2012.

été commandé par le département de culture du gouvernement de l'état de Rio de Janeiro (1987 – 1991). L'idée était de construire un panorama de la vie des noirs brésiliens pour les commémorations du centenaire de l'abolition de l'esclavage au Brésil. A partir de cette information, nous pouvons déjà identifier le premier obstacle auquel Coutinho a été confronté : représenter la population noire du Brésil dans un film, comme s'il s'agissait d'un groupe homogène et restreint. Ce principe de généraliser des histoires et de les résumer à des formules statiques contrarie toute l'essence du cinéma d'Eduardo Coutinho. Le réalisateur brésilien cherche exactement le contraire dans ses films, puisque, selon lui, l'intérêt de ses documentaires est de montrer la diversité ainsi que les contradictions au sein d'un petit groupe social.

Ensuite, un autre obstacle s'est présenté au cinéaste. Le budget prévu pour la réalisation du film s'est trouvé dépassé. Ainsi, la sortie du documentaire a dû être reportée, afin que l'équipe puisse réunir toute la somme nécessaire à la réalisation du projet. La solution trouvée par les professionnels a été la commercialisation du film vers les chaînes de télévision étrangères. Néanmoins, cette nouvelle tournure prise par le projet a apporté des modifications dramatiques dans la structure du film qui n'ont pas été appréciées par le réalisateur, comme l'extension de la durée à une heure et 55 minutes, ainsi que l'insertion de narrations pour que le sujet soit présenté d'une façon plus didactique aux publics étrangers. Selon la critique, ces exigences commerciales ont abîmé le côté esthétique du film, puisque le cinéaste a dû consacrer davantage d'attention aux barrières linguistiques du projet au détriment du côté artistique.

Le troisième problème rencontré par le cinéaste a été l'obligation, pour des raisons commerciales, de réaliser son film en pellicule et pas en vidéo comme il le souhaitait. Ce choix a occasionné de lourdes conséquences lors de la réalisation des entretiens.

L'infime durée des prises de vue en pellicule empêchait les personnages de gagner du temps pour être à l'aise en scène. Souvent, l'entretien finissait précisément quand l'un ou l'autre des interviewés acquérait finalement de la familiarité avec la caméra, ainsi qu'avec l'approche du réalisateur.⁸

Toutes ces péripéties ont reconditionné la construction du documentaire d'Eduardo Coutinho. Au lieu de laisser les interviewés s'exprimer comme ils le souhaitaient et que cette expression authentique soit transmise au spectateur « sans intervention », le cinéaste s'est vu obligé de traduire les symboles de

8. O exíguo tempo de duração das tomadas em película impedia os personagens de ganhar desenvoltura em cena. Não raro, a entrevista findava precisamente quando um ou outro entrevistado finalmente adquiria familiaridade com a câmera e a abordagem do diretor. In : Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues. *A primazia da palavra e o refúgio da memória* : o cinema de Eduardo Coutinho. Thèse de Doctorat. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, 2012, p. 68.

la culture afro-brésilienne – y compris des symboles linguistiques – afin qu'ils soient compris par le public international. Tous ces obstacles ont retardé la sortie du film de trois ans, et ont contribué au manque de succès du projet lors de sa sortie en salle.

En fonction de tous ces contretemps qui ont conditionné la réalisation de ce film, nous pouvons observer à travers sa structure des passages qui divergent du style des documentaires de Coutinho. Son dispositif a été remplacé par le modèle figé qui conditionne le journalisme audiovisuel dans le but de transformer le projet en un produit commercial. La façon dont les images, les témoignages et la voix *off* ont été associés démontre cet objectif majeur de formater le film et d'assurer son caractère didactique.

... la vigueur des témoignages individuels se dilue face aux prises de vue vides par l'excès de voix et de descriptions – souvent, certains plans semblent simplement illustrer l'*off*, ou, de l'autre côté, certains extraits narratifs se limitent à répéter ce que l'image rend évident par soi-même, en promouvant des redondances. Dans l'évaluation de Coutinho, le problème majeur du film est justement l'excès d'explication...⁹

Le choix spécifique de ce documentaire de Coutinho dans le cadre de notre analyse a été fait dans le but de démontrer le poids de la parole au sein de son dispositif. Quand des obstacles se présentent au cours de la réalisation de ses projets, le cinéaste les rend visibles au spectateur, afin qu'il puisse témoigner du processus de fabrication de l'œuvre. Or, dans le documentaire *O fio da memoria* (1991), les interférences que le film a subies n'ont pas été ressenties au moment du contact entre le réalisateur et les interviewés, mais lors de l'élaboration et de la mise en place du dispositif. En outre, les questions commerciales empêchaient le réalisateur de rendre ces perturbations visibles ou audibles dans le documentaire. Cette interférence est frappante pour ceux qui connaissent l'œuvre du cinéaste et qui constatent que, dans le cas de ce documentaire précisément, il y a quelque chose qui cloche.

Prenons comme exemple la voix *off*. Comme il s'agit d'un film réalisé en pellicule, Coutinho n'avait pas beaucoup de temps pour faire les entretiens, comme il le faisait normalement lors de ses documentaires filmés en vidéo puis en format numérique. Ainsi, dans ce documentaire, la voix *off* occupe une place trop importante. Toutefois, pour apporter de l'originalité à la structuration du film et pour sortir un peu du format des reportages de télévision, le réalisateur a pris les mémoires d'un descendant d'une famille d'esclaves

9. O vigor dos depoimentos individuais se dilui frente às tomadas esvaziadas pelo excesso de vozes e de descrições – não raro, alguns planos parecem simplesmente ilustrar o *off*, ou, por outro lado, alguns trechos narrativos se limitam a repetir o que a imagem torna evidente por si, promovendo redundâncias. Na avaliação de Coutinho, o problema maior do filme é justamente o excesso de explicação. *Ibid.*, p. 70.

brésilienne comme fil conducteur de l'histoire. Cela permet au cinéaste de recentrer le récit cinématographique, afin qu'il soit moins générique, en faisant en sorte que les différentes prises de vues réalisées avec des communautés afro-brésiliennes variées soient rassemblées autour d'une structure commune. Ainsi, l'histoire de Gabriel Joaquim dos Santos sera le guide du spectateur tout au long de l'expédition proposée par le film vers le Brésil noir.

Coutinho a pris connaissance de son existence grâce au manuscrit de ce citoyen ordinaire, où il enregistrait les faits dont il était témoin. Au moment du tournage, Gabriel était déjà décédé. C'est pour cette raison que ses enregistrements ont été transformés en voix *off*. Les images qui illustraient les paroles du narrateur étaient des plans de la maison que le personnage avait construit lui-même pour y habiter, ainsi que des plans de son cahier et des images de divinités religieuses dont les descendants des religions africaines sont dévots. Ces images, associées aux descriptions de la voix *off*, avaient pour but de transporter le spectateur dans le passé, de sorte qu'il soit capable de construire mentalement la personne de Gabriel Joaquim dos Santos et de revivre ses expériences.

J'ai couvert cette maison avec des tuiles le 24 janvier 1943. Je veux beaucoup de respect ici à l'intérieur. Imaginons qu'il s'agit d'une maison religieuse. Ici il y a le nom de Dieu et tout ça. Je dis que le Brésil est une nation sainte, parce que quand Pedro Alvares Cabral a sauté en terre avec les portugais, la première chose qu'ils ont faite c'est une croix. Vous le savez, une croix faite de « pau-brasil ». ¹⁰ Et les portugais à genoux. Et le prêtre « capelão » a célébré une messe (39'05"). ¹¹

L'aspect curieux de cette procédure mise en place par le réalisateur est que les situations décrites par la voix *off* ne sont pas vues par le spectateur. Ce sont les symboles associés aux paroles du narrateur qui produisent une image mentale chez le public.

Ce que l'on sait aussi mais que l'on dit moins souvent, c'est que le cinéma parlant consiste aussi à nous montrer une porte fermée ou un rideau opaque, en faisant entendre la voix de quelqu'un supposé être derrière. Ou bien à exposer un espace vide et à faire résonner la voix de quelqu'un supposé être « là », dans le « hic et nunc » de la scène, mais en dehors du cadre. ¹²

10. Arbre originaire de la forêt « Mata Atlântica », au Brésil, et qui est devenu un symbole culturel du pays.

11. Eu forrei essa casa com telha em 24 de janeiro de 1943. Eu quero muito respeito aqui dentro. Isso faz de conta que é uma casa religiosa. Aqui tem o nome de Deus por aí e tudo. Eu digo que o Brasil é uma nação santa porque quando Pedro Alvares Cabral saltou em terra com os português, a primeira coisa que fizeram foi uma cruz. A senhora sabe, uma cruz feita de "pau-brasil". E a portuguesada a se ajoelhar. E o padre "capelão" rezou uma missa (39'05").

12. Michel Chion. *La voix au cinéma*. Paris : Editions de l'Etoile, 1982. Réédition 2005, p. 30.

Contrairement à ce que certains théoriciens pensent du cinéma parlant, l'arrivée de la parole n'a pas empêché que les films fassent appel à l'imaginaire du spectateur pour combler les lacunes présentées par les images. D'autres, comme Béla Bálazs, disent que celui-ci n'est pas le rôle du cinéma, puisqu'il doit, avant tout, signifier à partir de son caractère visuel et non audible. « Au moins aussi nuisible pour le cinéma serait la bonne littérature, parce qu'elle transpose l'action dans une toute autre sphère, une autre dimension, et nous fait perdre la cohérence visuelle des images en nous orientant vers leur cohérence conceptuelle ». ¹³

Nous devons admettre que, lorsque le documentaire de Coutinho utilise une telle procédure pour produire une image mentale chez le spectateur, l'essence du cinéma – l'image – est mise de côté dans le but de prioriser le discours oral. C'est lui qui fournit les informations les plus importantes qui guideront le public tout au long de la projection. Les images utilisées pour couvrir la voix *off* lors de ces séquences, malgré le fait d'être également représentatives, ne sont pas capables de guider le discours filmique, afin que le spectateur soit capable de suivre le déroulement de l'histoire. Ce sont des images qui jouent un rôle plutôt abstrait, voire secondaire, puisqu'elles font appel au répertoire du spectateur, ainsi qu'à son audition, pour pouvoir signifier. La voix qui oriente le discours filmique est placée, de cette manière, à un degré supérieur à celui de l'image. Il s'agit d'une voix qui connaît tout et qui partage ce qu'elle sait avec le spectateur. C'est ce que Chion appelle le principe de l'acousmatique.

L'acousmètre voit tout, sa parole est comme celle de Dieu : « Nulle créature n'est cachée devant elle. » Celui qui n'est pas dans le champ est le mieux placé pour voir tout ce qui s'y passe ; celui que vous ne voyez pas est le mieux placé pour vous voir, c'est du moins le pouvoir que vous lui prêtez. Vous retourneriez-vous pour le surprendre, qu'il pourrait toujours être derrière vous, et ainsi de suite. C'est le fantasme panoptique, de caractère obsessionnel ou paranoïaque, qui est celui d'une maîtrise totale de l'espace par la vue. ¹⁴

Cette voix, connue également comme étant la « voix du savoir », confère au personnage de Gabriel Joaquim dos Santos un certain caractère de réalité. Finalement, il s'agit de la voix qui partage les moments d'intimité du personnage avec le public. Même si la personne de Gabriel a déjà disparu, le spectateur a l'impression de le voir à travers ses mémoires qui sont racontées sous forme de discours oral. Plus qu'avoir l'impression de voir quelqu'un qui n'existe plus, la voix *off* confère de la légitimité à son discours, puisqu'il s'agit de quelqu'un qui a vécu les expériences décrites par cette voix.

13. Béla Balazs. *L'homme visible et l'esprit du cinéma*. Traduction : Claude Maillard, Paris : Les éditions Circé, 2010, p. 121.

14. Michel Chion, *Ibid.*, p. 35.

Selon Chion, ce voyage dans le passé se fait plus facilement à travers le son, parce que, contrairement à l'image, nous ne pouvons pas le maîtriser totalement. Une image projetée à l'écran peut être mise en pause, tandis que le son, quand il s'arrête, est remplacé par le silence.

...beaucoup plus que l'image animée, le son d'une voix, ou bien une ambiance sonore fixés et réécoutés nous réentraînent dans le fil du temps qui passe. Un temps que nous ne pouvons pas maîtriser : il n'y a pas d'arrêt sur le son possible comme il y a des arrêts sur les images, lesquels nous donnent le sentiment de contrôler leur durée. Enregistré, donc emprisonné et conservé, le son des voix et des bruits n'en continue pas moins d'enfermer du temps « à l'état sauvage » (bizarrement seule la musique tonale, parmi toutes les manifestations sonores, peut nous délier du temps réel de son écoute).¹⁵

Ainsi, c'est comme si le son avait le pouvoir d'emprisonner le temps et de préserver toute sa puissance. Le spectateur, lorsqu'il est confronté aux voix qui l'emmènent vers le passé, n'a donc pas le pouvoir de s'arrêter au milieu de son parcours. Son voyage dans le temps est conditionné à la durée emprisonnée dans les enregistrements sonores.

Dans le cadre de ce film d'Eduardo Coutinho, ce voyage dans le passé est promu par l'association entre la voix *off*, les témoignages et les extraits de musique qui composent ce que Chion appelle l'« environnement sonore » du documentaire. Cela s'explique grâce à la signification que les images acquièrent lorsqu'elles sont associées au son qui intègre le film. La maison de Gabriel Joaquim dos Santos, par exemple, n'aurait pas eu la même signification si elle avait été montrée sans les descriptions en voix *off* auxquelles elle était liée. C'est alors le son qui conditionne le message qui sera transmis au spectateur à travers la juxtaposition entre l'image et la parole.

C'est d'ailleurs une des nouveautés qu'amène l'enregistrement de ce qu'on appelle environnement sonore : il fabrique un panorama avec ce qui sur place n'a jamais été perçu comme tel, en réagglomérant des éléments que séparait l'audition directe, et en faisant percevoir de manière plus intense les bruits de fond, dont la présence fonctionne alors sur l'ensemble comme un principe totalisant, unifiant. Le « paysage sonore » est un artefact de l'enregistrement.¹⁶

Il s'agit d'un environnement sonore créé au sein d'un art qui se revendique comme un art de l'image. Néanmoins, dans le cas spécifique de ce film, l'image n'est pas présentée de manière achevée au spectateur. C'est à lui de la fabriquer mentalement à travers les éléments fournis par le film. C'est une méthode qui nous rappelle le principe de la littérature, qui nous fournit des informations textuelles, afin que nous construisions mentalement les images du

15. Michel Chion. *Ibid.*, p. 144.

16. *Ibid.*, p. 28.

récit. Dans le cas de ce documentaire, c'est la voix *off* qui remplace le texte écrit, en s'appuyant sur d'autres composants, comme les images de la maison du personnage central par exemple, pour créer l'univers sur lequel le spectateur doit transiter lors de son voyage dans le passé.

De cette manière, nous considérons que l'image n'est pas totalement méprisée par le réalisateur par rapport à la voix. Malgré le fait que le son ait une place importante au sein de ce documentaire, il est utilisé plutôt pour contextualiser le spectateur et rendre visible les mémoires de Gabriel. En définitive, il n'y a pas assez d'images d'archives capables d'illustrer ce que la voix *off* raconte. C'est pour cette raison que le texte oral fait appel à l'imaginaire du public pour combler les lacunes qui errent tout au long du récit. Encore une fois, les plans de la maison du personnage illustrent ce propos. Lorsqu'ils sont diffusés, c'est comme si le personnage y était en nous présentant une partie de son intimité.

Dans d'autres circonstances, ce sont les propres témoignages des interviewés qui reconstruisent le passé, en le rendant audible au spectateur. D'ailleurs, il s'agit de la méthode la plus utilisée par Coutinho dans ses documentaires. Les discours des personnages s'enchaînent dans ses films, comme s'il s'agissait de morceaux d'une histoire, dispersés dans l'espace et qui sont rassemblés par le réalisateur sous forme de film. C'est comme si le spectateur se plaçait devant un conteur d'histoires, afin de les revivre par le biais de la force expressive de l'interviewé. Le rôle du réalisateur est de garantir la cohérence du discours, en s'assurant que les témoignages s'accordent entre eux, en fournissant de la progression au récit filmique. C'est, pour cette raison, que la voix *off* reste toujours présente dans certains de ses documentaires. Sous cet aspect, nous pouvons constater une certaine proximité entre le cinéma de Coutinho et celui de Rouch. Les deux cinéastes ont mis en pratique une méthode de tournage qui privilégie un groupe social minoritaire, afin de mettre en relief la complexité et la diversité existantes au sein de chaque groupe. Dans le cas des documentaires de Jean Rouch, nous observons une particularité. Contrairement à l'époque à laquelle Coutinho a réalisé ses films, dans les années 1940 et 1950, le cinéaste français ne pouvait pas compter sur la vidéo comme méthode d'enregistrement de ses documentaires. Lorsqu'il est parti en Afrique, la caméra utilisée par Rouch exigeait que le réalisateur soit capable de prévoir mentalement la durée de chaque plan, afin que le montage soit réalisé au cours de chaque prise de vue. Ainsi, chaque scène était prévue mentalement avant d'être filmée. La bande sonore devait être rajoutée aux images *a posteriori*. Lors de cette étape, Rouch avait développé une astuce remarquable, qu'il a mise en pratique dans certains de ses films, comme *Moi, un noir* (1958).

Jusqu'au début des années 1960, les appareils 16mm, destinés au marché amateur, ne sont pas conçus pour être associés à un appareil de prise de son. Ce type de caméra, que Rouch utilise lors des tournages en Afrique (Bell & Howell Filmo 16mm sur le tournage de *Maîtres fous* en 1954, par exemple) impose une prise de son indépendante des images, problème auquel Rouch répondra de manière totalement innovante en 1958 avec *Moi, un noir*, en invitant le protagoniste principal à improviser un commentaire lors du premier visionnement des rushes.¹⁷

Nous observons, ainsi, la mise en pratique de deux procédures qui caractérisent le plus le cinéma de Jean Rouch et celui d'Eduardo Coutinho, à savoir la technique du retour des images aux filmés, ainsi que l'attention consacrée à la parole des citoyens ordinaires. Néanmoins, dans le cadre du film *Moi, un noir* (1958), c'est une question technique – l'impossibilité d'enregistrer l'image et le son simultanément – qui a poussé le réalisateur français à trouver une autre solution pour son problème. De cette manière, c'est comme si la voix du personnage principal du film revivait sa propre histoire lors du visionnage des scènes enregistrées. C'est pour cette raison que nous pouvons considérer que cette procédure mise en pratique par Rouch dialogue d'une façon assez proche avec le cinéma d'Eduardo Coutinho, puisque le réalisateur brésilien utilise aussi des images photographiques ou des extraits filmiques afin d'activer le processus de remémoration des personnages de ses documentaires. Toutefois, dans le cadre des films du réalisateur brésilien, cette méthode a le but de réveiller les souvenirs du passé de ceux qui témoignent devant sa caméra à l'instant précis de l'établissement du contact entre filmeur et filmé. Ainsi, leurs discours, enregistrés lors de cette remémoration, portent toute la puissance émotionnelle ressentie par les personnages lorsqu'ils se souviennent de leurs histoires passées.

Nous pouvons donc considérer que la méthode de Jean Rouch est, même de manière intuitive, à l'origine du dispositif cinématographique mis en place par Coutinho au cours de sa carrière. Si, pour des raisons techniques, le réalisateur français ne pouvait pas aller plus loin dans sa démarche, le cinéaste brésilien a su s'inspirer de la méthode mise en pratique par Rouch en l'adaptant au contexte social du Brésil, ainsi qu'aux appareils techniques capables d'enregistrer le son et l'image simultanément dont il disposait à l'époque. C'est pour cette raison que nous considérons que les images enregistrées par les deux cinéastes communiquent sous plusieurs aspects. Les deux ont su exploiter les potentialités du son, afin d'enrichir leurs représentations cinématographiques, chacun en son temps et dans des contextes très spécifiques. Cependant, cela

17. Séverine Graff. *Techniques légères et cinéastes du direct : un cas de « Rouchéole »*. Colloque International Jean Rouch, 14-20 nov. 2009, p. 3.

n'empêche pas que les images voyagent dans le temps et qu'elles se parlent entre elles. C'est le principe de la migration des images dont nous parle Jacques Aumont¹⁸ et que nous appliquons aux spécificités de notre objet. Dans le cadre de notre recherche, c'est comme si Rouch était à l'origine de la technique développée par Coutinho tout au long de son parcours, en servant d'inspiration pour que le réalisateur brésilien s'aperçoive de toute la puissance que la parole peut apporter aux représentations ethno-cinématographiques. La technologie de la vidéo a été le coup de pouce qui a rendu possible l'adaptation de la méthode rouchienne au contexte dans lequel le réalisateur brésilien a réalisé ses documentaires. Nous ne défendons pas, pour autant, l'hypothèse qu'Eduardo Coutinho soit une sorte de « Jean Rouch Brésilien ». Cependant, comme il s'agit d'un réalisateur qui avait une grande connaissance dans le domaine du cinéma, notamment du cinéma documentaire, nous ne pouvons pas amoindrir le rôle que les films de Jean Rouch ont probablement joué dans la conception des « dispositifs » qu'il a mis en pratique par la suite tout au long de sa carrière.

Le rôle de la parole filmée au sein du contexte culturel brésilien

Pour mieux comprendre la dynamique sociale brésilienne actuelle, il faut remonter à l'époque de la colonisation du pays, en 1500. Lors de l'arrivée des portugais au Brésil, le contact entre la population indienne et européenne ne s'est pas établi de manière amicale. Peu après avoir débarqué sur le sol brésilien, les portugais ont initié un processus d'évangélisation des indiens dans le but de leur imposer la religion catholique ainsi que les règles de l'esclavage auxquelles ils seraient désormais soumis. Il s'agit du premier choc culturel qui a eu lieu au Brésil entre deux populations complètement distinctes.

Plus tard, la main d'œuvre indienne étant insuffisante pour l'exploration de l'ensemble du territoire brésilien, les portugais ont fait venir des esclaves noirs de l'Afrique. Le but était d'explorer l'intérieur du pays à la recherche de richesses naturelles qui seraient ensuite commercialisées en Europe.

Ce processus lent, douloureux et sanglant a marqué un chapitre important de l'histoire du Brésil. Pendant plus de 300 ans, l'exploitation de l'homme par l'homme a dessiné le tissu social brésilien dont les traces sont toujours visibles dans la société actuelle. Les populations indienne et noire, reléguées pendant plusieurs siècles au rez-de-chaussée de la pyramide sociale, n'ont jamais pu sortir complètement de cette relation d'esclavage à laquelle elles ont été condamnées depuis le début de la colonisation. Même la loi d'abolition de

18. Colloque « Décire, construire le cinéma », réalisé les 17 et 18 mars 2012 à l'Université Paris Diderot – Paris 7.

l'esclavage, promulguée en 1888, n'a pas donné les moyens nécessaires pour que les esclaves du Brésil soient réellement libres et indépendants.

De cette manière, au fil des années, l'écart entre les blancs et les ex-esclaves brésiliens et leurs descendants n'a cessé d'augmenter. L'ascension sociale se montrait de plus en plus rare et les inégalités entre les deux couches de la population sont devenues encore plus importantes.

A Rio de Janeiro, cette disparité entre les côtés riche et pauvre du Brésil se traduit par l'apparition des « favelas », situées juste à côté des quartiers les plus bourgeois de la ville. Ce mode d'organisation sociale a été instauré dans la ville de Rio de Janeiro prioritairement pendant le mandat du maire Francisco Pereira Passos, à partir de 1902. Son objectif était de moderniser le centre-ville en lui donnant l'air d'une ville européenne. Pereira Passos s'est inspiré de la ville de Paris, où il a fait ses études à la fin des années cinquante. Ainsi, pour mener les réformes prévues dans le cadre de son projet, il a dû expulser la population qui avait occupé le centre-ville et qui vivait dans des conditions extrêmement précaires. Son but était de moderniser la façade des immeubles et de prioriser l'accès au centre-ville aux membres des classes les plus aisées. Pour y parvenir, les anciens habitants des immeubles précaires du centre-ville de Rio ont dû se reloger de manière précipitée et désordonnée dans les collines qui entourent la ville. Sans aucune aide de l'Etat, ces constructions ont été financées par les habitants eux-mêmes. C'est ainsi que, au fil des années, les « favelas » ont dessiné le paysage de Rio de Janeiro. Néanmoins, les conditions précaires dans lesquelles les habitants y vivaient n'ont pas été changées. Le manque d'infrastructure est resté le même et l'exposition à des maladies demeurait un des problèmes majeurs auxquels ils devaient faire face.

Dans cette perspective, la verticalisation des relations entre les classes sociales au sein de la société brésilienne est restée inchangée depuis l'époque de la colonisation. La séparation entre les côtés riche et pauvre de la population a toujours conditionné l'occupation du territoire. La ville de Rio de Janeiro est un des exemples les plus explicites de la façon dont la dynamique sociale brésilienne a été déterminée à partir des relations de domination qui se sont créées dans le pays depuis l'arrivée des portugais.

C'est exactement cette fracture sociale que le cinéaste Eduardo Coutinho a voulu explorer dans ses documentaires. A partir de son expérience à la télévision, le réalisateur a pu observer que la population marginalisée du Brésil avait une grande richesse culturelle et historique que le grand public ignorait la plupart du temps. Il a donc décidé d'explorer cette partie oubliée du territoire brésilien et de montrer au public toute la complexité inhérente à cet univers.

Si d'un côté les médias traditionnels parlent souvent de cette partie de la population brésilienne de manière superficielle et stéréotypée, de l'autre côté Coutinho met en place une méthode de tournage qui consiste à donner aux interviewés un temps de parole plus étendu pour qu'ils puissent s'exprimer à leur manière. Libre des préjugés et des caricatures qui parfois polluent l'image des habitants des « favelas », dans les documentaires de Coutinho nous découvrons un autre visage de cette population. Ses films révèlent un véritable exercice de découverte de l'« autre » par le biais de la parole filmée. A partir d'un minimalisme esthétique remarquable, le cinéaste brésilien arrive à créer une sorte d'« espace sonore », où les témoins livrent leurs mémoires du passé lorsqu'ils sont placés devant la caméra. Le résultat de cette confrontation entre filmeur et filmés est une interaction authentique, car, selon Coutinho, la fraîcheur de la première rencontre est essentielle pour que les interviewés puissent livrer leurs souvenirs du passé.

Coutinho dispose d'informations de ses personnages, un « type de munition » qui, dans les mains d'un cinéaste inexpérimenté, convertit la rencontre en discussion dirigée, prévisible. Dans de tels films, Coutinho intercepte ses interlocuteurs sur des situations et des histoires déjà recueillies par l'équipe de recherche et qui lui sont retransmises (il y a donc une direction) ; néanmoins, compte tenu de la fraîcheur de la rencontre entre le réalisateur et les personnages, la capacité d'agencement du cinéaste (qui suscite l'exhibitionnisme et la dimension fabulatrice des sujets en scène) et l'articulation ouverte des questions, favorable au « délire », cette rencontre, presque toujours, gagne des contours surprenants et inattendus pour les deux pôles du processus communicatif (personnages, cinéaste et spectateurs), en « en fuyant » les directions suggérées par la recherche préalable.

Ainsi, à partir de cette méthode de tournage, le cinéaste brésilien met en évidence les nuances d'une population métissée et hétérogène qui ne se restreint pas aux stéréotypes souvent véhiculés par les médias traditionnels. Par le biais du « dispositif » mis en place dans chaque documentaire, Coutinho creuse cet « espace sonore » créé entre lui et l'interviewé afin de montrer au spectateur le « lieu de parole » de ceux qui témoignent.

Les théories modernes de l'énonciation nous forcent à admettre que l'énonciation provient toujours de *quelque part*. Elle ne peut pas ne pas être située. Elle ne peut pas ne pas être positionnée. Elle est toujours positionnée dans un discours. Et c'est quand un discours oublie qu'il est situé qu'il en vient à prétendre parler au nom de tous les autres.¹⁹

Nous pouvons donc observer que la parole filmée occupe une place privilégiée au sein du cinéma d'Eduardo Coutinho. Tout au long de sa carrière, le

19. Stuart Hall. *Identités et cultures 2* : politiques des différences. Paris : Editions Amsterdam, 2013, p. 48.

réalisateur brésilien a appris à travailler avec le discours oral des interviewés avec une telle aisance grâce aux différentes expériences professionnelles qu'il a eues. En montrant au spectateur la façon dont le contact entre filmeur et filmés est construit, Coutinho dévoile non seulement les souvenirs du passé stockés dans la mémoire de ses interviewés, mais également les contraintes inhérentes à cette prise de contact, sans pour autant vouloir parler de leur vie à leur place. La mise en valeur de ce lien fragile entre les deux instances du discours est une des marques identitaires les plus éloquentes de son cinéma. Au sein d'un art réputé comme étant l'art de l'image en mouvement, les documentaires d'Eduardo Coutinho nous montrent que la parole filmée peut se révéler extrêmement puissante. Il suffit de savoir la manipuler avec la dextérité nécessaire afin de montrer au spectateur que les combinaisons entre image et son sont multiples, puisque, dans le cadre du cinéma d'Eduardo Coutinho, elles ne cessent de se réinventer.

Références bibliographiques

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif*. Paris : Editions Payot & Rivages.
- Andrade, O. de (2011). *A utopia antropofágica*, 4ème édition. São Paulo : Globo.
- Balázs, B. (2010). *L'homme visible et l'esprit du cinéma*. Traduction : C. Maillard. Paris : Les éditions Circé.
- Bezerra, C. (2014). *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. Campinas : Papirus.
- Bragança, F. (2008). *Eduardo Coutinho : encontros*. Rio de Janeiro : Beco do Azogue.
- Chion, M. (2005). *La voix au cinéma*. Paris : Editions de l'Etoile, 1982. Réédition.
- Chion, M. (1993). *Le promeneur écoutant : essais d'acoulogie*. Paris : Plume/Sacem.
- Comolli, J.-L. (2004). *Voir et pouvoir, l'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris : Editions Verdier.
- France, C. de (1989). *Cinéma et anthropologie*, (p. 311). Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Graff, S. (2009). *Techniques légères et cinéastes du direct : un cas de «Rouchéole»*. Colloque International Jean Rouch, 14-20 nov.

- Hall, S. (2013). *Identités et cultures 2 : politiques des différences*. Paris : Editions Amsterdam.
- Lins, C. (2007). *O documentário de Eduardo Coutinho : televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro : Zahar.
- Rodrigues, L. R. de A. (2012). *A primazia da palavra e o refúgio da memória : o cinema de Eduardo Coutinho*. Thèse de Doctorat. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.
- Odin, R. (2011). *Les espaces de communication : introduction à la sémiopragmatique*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

O (ir)representável da História: o cinema e o arquivo do Holocausto

Miguel Mesquita Duarte*

Resumo: Partindo da relação entre o cinema documental do Holocausto e o regime deleuziano da imagem-tempo, este artigo centra-se na análise comparativa de dois filmes, – *Shoa*, de Lazmann, e *Histoire(s) du cinéma*, de Godard, – de forma a compreender diferentes perspetivas sobre a montagem, o audiovisual e o valor das imagens de arquivo como suportes documentais e atos de testemunho.

Palavras-chave: arquivo fílmico; memória; montagem; cinema experimental documental; Gilles Deleuze.

Resumen: Partiendo de la relación entre el cine documental del Holocausto y el régimen deleuziano de la imagen-tiempo, este artículo se centra en el análisis comparativo de dos películas – *Shoa*, de Lazmann, y *Histoire(s) du cinéma*, de Godard– con el propósito de comprender diferentes perspectivas sobre el montaje, el audiovisual, y el valor de las imágenes de archivo como soportes documentales y como actos de testimonio. Palabras clave: archivo fílmico; memoria; montaje; cine experimental documental; Gilles Deleuze.

Abstract: Starting from the relationship between the documentary cinema of the Holocaust and the Deleuzian regime of the time-image, this article focuses on the comparative analysis of two films, – *Shoa*, by Lazmann, and Godard's *Histoire(s) du cinéma* – in order to understand different perspectives on the montage, the articulation between sound and image, and the value of archival images as documents and acts of testimony.

Keywords: film archive; memory; montage; experimental documentary film; Gilles Deleuze.

Résumé: À partir de la relation entre le cinéma documentaire de l'Holocauste et le régime deleuzien de l'image-temps, cet article se concentre sur l'analyse comparative de deux films, – *Shoah*, de Lanzmann, et *Histoire (s) du cinéma*, de Godard - afin d'en comprendre les différentes perspectives sur le montage, l'audiovisuel et la valeur des images d'archives comme document et actes de témoignage.

Mots-clés: archives ; mémoire; montage ; documentaire expérimental ; Gilles Deleuze.

* Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Instituto de História da Arte. 1069-061 Lisboa, Portugal. E-mail: miguelbukotomi@gmail.com

Submissão do artigo: 02 de fevereiro de 2017. Notificação de aceitação: 27 de maio de 2017.

1. Introdução: A imagem-tempo deleuziana e o cinema documental

Um dos aspetos mais importantes da imagem-tempo deleuziana refere-se à situação ótica e sonora pura. Esta acompanha a emergência daquilo que o autor francês viria a conceptualizar como as formas cristalinas da narração cinematográfica. No novo caminho procurado pelo cinema da imagem-tempo, tudo se passa como num cristal, assistindo-se a uma permanente troca entre a opacidade e a transparência, o visível e o invisível, o presente e o ausente, o verdadeiro e o falso. A imagem é pois empurrada para um regime de coexistência, no qual cada termo não subsiste isolado, mas devém continuamente o seu contrário. Mais exatamente, e seguindo a terminologia deleuziana, o que acontece é que, ao invés de se ligar a ações operativas no espaço, definidoras de um todo narrativo coerente e totalizador, próprio ao regime orgânico do cinema dito clássico (regime da imagem-movimento), a imagem cristalina da situação ótica e sonora pura passa a constituir um circuito de indecidibilidade e de incerteza, pela ligação a uma imagem puramente virtual. O acontecimento narrado pelo cinema envolve agora uma troca recíproca entre o presente e o passado, o verdadeiro e o falso, o atual e o virtual, o real e o imaginário, e o ato do ver é atirado para uma zona de infinita reserva e questionamento.

Por outro lado, perante o critério de coexistência e de indiscernibilidade das imagens cristalinas, que definem o regime da imagem-tempo, não bastava já, para Deleuze, evocar o *flashback*. Este depende ainda da intervenção de uma consciência individual que restitui o acontecimento narrado através de imagens-lembrança datáveis e perfeitamente determinadas. Aí, o passado surge ainda simplificado como presente antigo, inserido num esquema diegético tendente a explicar a ordem dos factos, por recurso a esquemas de sucessão do antes e do depois. Com efeito, é de notar que, em Deleuze, o critério do cristalino (que deve ser preservado como metáfora de uma condição não-orgânica e mineralizante) não é atribuível à produção subjetiva da mente. Trata-se, pelo contrário, de uma característica inerente às próprias imagens e linguagem cinematográfica, cuja potencialidade é a de fundar uma representação incomensurável das coordenadas de espaço-tempo. Como referia Deleuze, aquilo que nós vemos no cristal não é a progressão empírica do tempo, mas a sua apresentação direta, o desdobramento constitutivo que emerge da interrupção dos prolongamentos racionais e motrizes, confrontando a percepção atual com uma repentina e perturbadora incapacidade de evocação de um passado delimitável.

A imagem-tempo pode por isso ser equiparada, como viu D.N. Rodowick, a uma imagem da memória. Esta envolve uma operação na qual a percepção é continuamente redobrada por uma lembrança, mas uma lembrança que respeita ao constante jogo de reciprocidade entre o presente e o passado. Tudo

se passa, efetivamente, como numa interminável fita de Moebius. Ora, o que a imagem-direta do tempo apresenta é, justamente, este movimento da própria memória e do pensamento, e não o movimento mecânico dos corpos no espaço. Como escreve Rodowick, “Estas imagens desdobram-se através de deslocamentos na memória mais do que em ligações cronológicas; o espaço é organizado através de uma lógica de falsa continuidade, apresentando o tempo como movimento aberrante” (Rodowick, 1997: 113). Reside aqui a marca da especificidade do *cronosigno* da imagem-tempo. O cronosigno implica um passado que não pode ser mostrado, ou melhor, um passado que não pode ser identificado e designado nem em função de estados de coisas fixados, nem em função de proposições verdadeiras e totalizadoras. Trata-se de um passado incerto, sem ponto fixo, apontando para séries de desdobramentos e bifurcações nunca completas, até porque o critério da indiscernibilidade aponta para um processo de contínua renovação e reprodução do acontecimento. Como escreve Deleuze, na imagem-tempo:

[...] não há mais ligação entre imagens associadas, mas apenas rearticulação de imagens independentes. Em vez de uma imagem depois da outra, existe uma imagem ‘mais’ outra imagem, e cada plano é desenquadrado em relação ao desenquadramento do plano seguinte... [A imagem-tempo] põe o pensamento em contacto com o impensável, o inapreensível, o inexplicável, o indecível, o incomensurável. O fora ou o reverso das imagens substituiu o todo, ao mesmo tempo que o intervalo [*‘interstice’*] ou o corte substituiu a associação. (Deleuze. Cit. Rodowick, 1997: 14).

Neste sentido, a imagem-lembrança terá, por si só, pouco interesse, enquanto ela não supuser regiões virtuais do passado e ligações que subsistem num constante esforço de evocação, envolvendo a contração do presente como parcela mais vasta de uma procura constantemente redobrada e retomada. Desta forma, várias possibilidades do passado coexistem ao nível de uma arquitetura da memória sem centro fixo ou identificável. É esta relação da imagem-tempo com o fenómeno dos deslocamentos da memória não subjetiva, e conseqüente aproximação ao sentido próprio de historicidade, tomada enquanto relação de tempos heterogêneos que se encaixam através de múltiplas combinações, que justifica, como pretendemos demonstrar a partir de diferentes exemplos, o encontro entre a teoria de Deleuze sobre o cinema e o filme documental, nomeadamente no momento em que este procura expressar o irrepresentável de um acontecimento limite como o Holocausto. Interessa igualmente pensar a radical transformação da linguagem cinematográfica na sua potência documental e histórica, pois só essa transformação se revelará adequada à narração dos eventos-limite da História.

Neste sentido, a afirmação de Adorno de que “nenhuma palavra com um tom elevado, nem mesmo uma palavra teológica, permanece com um direito não-transformado depois de Auschwitz” (Adorno 2009: 304), adquire toda a relevância. Esta afirmação, frequentemente citada e ligada, como assinalou Anton Kaes, a um “sentimento de pós-história”(Kaes, 1992, 207), expressa a ideia de que o acontecimento traumático do genocídio perpetrado pelos Nazis exige uma transformação radical das formas artísticas e do pensamento, as quais devem integrar novas metodologias e configurações, capazes de responderem aos efeitos produzidos pelo Holocausto e pela Segunda Grande Guerra. É esta exigência de transformação radical do cinema, considerada nas suas implicações antropológicas, culturais, filosóficas e políticas, que marca a teoria de Deleuze, algo que, de resto, orienta decisivamente a identificação da passagem que nos leva da imagem-movimento à imagem-tempo. Também aqui, a teoria de Deleuze converge com a problemática do cinema documental enquanto forma alternativa de conhecimento histórico, interessando examinar as transformações formais e semânticas que afetam a linguagem cinematográfica como documento do real.

É o que acontece no exemplo, central na teoria deleuziana, da obra de Alain Resnais. Em Alain Resnais, o inconcebível da morte e da violência do acontecimento produz o apagamento de um centro, ou ponto fixo, a partir do qual aquele poderia ser atingido como instância unitária e conclusiva. Veja-se *Hiroshima, mon amour* (1959), paradigmaticamente situado num espaço de permanente indecisão entre o documental e o ficcional. O passado não é suscetível de ser estabilizado num ponto fixo e rigorosamente evocável, possibilitador de uma ligação direta com o presente. O diálogo que pontua o prelúdio do filme marca esse caráter de incerteza: “Ele: *Tu não viste nada em Hiroshima. Nada.* Ela: *Eu vi tudo. Tudo*”. Os planos aproximados dos corpos dos amantes são então intercalados com fragmentos de filmes de arquivo da tragédia de Hiroshima, evocando os limites impossíveis do nada e do tudo daquilo que pode ser dito e mostrado. Esses fragmentos envolvem os afetos e as sensibilidades das personagens numa memória que, todavia, não pode ser reduzida a uma produção subjetiva. Algo de semelhante acontece no documentário de Resnais sobre os campos de concentração e de extermínio Nazi, *Nuit et brouillard* (1955): “9 milhões de mortos obcecaram esta paisagem”, apelando a um ponto procurado que é inacessível, um ponto do passado que é da ordem do impensável, não sendo por isso suscetível de atualizar-se numa lembrança totalizadora e unívoca (Deleuze, 2006: 162).

É que, como refere Deleuze, a morte não pode fixar-se no presente como centro determinável enquanto o impensável obscurecer a memória e os níveis

do passado. Estes envolvem não só a lembrança, mas também “o esquecimento, a falsa lembrança, a imaginação, o projeto, o julgamento...” (Deleuze, 2006:152-53), impedindo que o passado se degrade numa lembrança cronológica balizada pelo modelo do verdadeiro e pelos esquemas interpretativos da história. Desta forma, é a própria narrativa que se vai transformando a partir de vários tempos coexistentes, persistentemente bifurcados e entrecortados, dando azo ao irromper de múltiplas saídas que não são nunca inteiramente concretizadas. Perante o impensável da morte e da destruição, o evento perde a sua invariabilidade e não pára de se transformar e de se recriar como ato de fabulação, como ato de pensamento irreduzível à conformação a um modelo de verdade e de universalidade. A verdade não tem de ser produzida ou alcançada. Ela terá de ser criada e fabulada. Desta forma, Deleuze remete-nos para a ideia de uma “função fabuladora” do cinema que, sendo encontrada pelo autor francês no cinema documental de realizadores como Perrault e Jean Rouch, produz a erosão da ficção a favor de uma memória ativa e politicamente comprometida. Porque o que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade – cujo modelo, como afirma Deleuze, “é sempre a dos mestres ou dos colonizadores” (Deleuze, 2006: 195), mas a potência de fabulação que inscreve a memória como duração e ato criador de narração.

Isto não significa, como tal, que o acontecimento histórico não possa ser conhecido, interpretado e construído pelas formas do cinema documental, inseparáveis de um certo valor de veracidade que importa preservar ao nível do relato do acontecimento. Simplesmente, história e memória não serão mais apreendidas como facto já dado, cingidas a um único tempo e a um único espaço, devendo ser, precisamente, construídas e reinventadas no seio de um processo imaginativo que une o testemunho e o literário, trazendo consigo uma forma alternativa de construção documental. No cinema documental da imagem-tempo, a história emergirá, mais exatamente, como facto da memória que faz existir aquilo que não pode ser mostrado e que subsiste como pura virtualidade e reserva. Como indicámos, esta questão revela-se crucial no que toca a perspetivar a possibilidade de construção da imagem histórica no momento em que o presente procura contactar com um passado que é atravessado pela dimensão do impensável e do inimaginável, tal como acontece quando consideramos um acontecimento limite como o extermínio na Segunda Grande Guerra. É esta questão que procuraremos abordar nos próximos pontos.

2. O sonoro e o visual: *Shoah* e *Nuit et brouillard*

Coloca-se uma primeira questão: revelar-se-á adequado suscitar a categoria do inimaginável para os eventos-limite da História? Em *Imagens apesar*

de tudo, Georges Didi-Huberman propõe que o inimaginável não deve sequer ser convocado perante as imagens e as palavras que nos chegam das experiências hediondas dos campos de concentração e de morte (Didi-Huberman, 2012: 15). O que está em causa na tentativa de imaginar aquilo que julgávamos impossível é uma dívida e um tributo para com aqueles que se dispõem a relatar essa experiência. Equivale a disponibilizarmo-nos a ver e a ouvir os testemunhos que procuram dar uma forma ao inimaginável, de modo a retirar algo, nesse gesto de humanidade, da vivência de um inferno mecanizado e erigido sob a racionalização do horror. Não é a dimensão hedionda do extermínio de massa que constitui a exclusividade do Holocausto, mas sim o programa industrializado da morte e da supressão, por sua vez acompanhado de um programa de supressão das provas desse ato duplamente monstruoso. Aqueles capazes de testemunhar eram liquidados, e se alguma informação, ou alguém, escapasse para o exterior, os relatos seriam demasiado dispersos, e, sobretudo, demasiado inconcebíveis, como observou Jacques Rancière, para serem inteiramente críveis: *ainda que um de vós fique para testemunhar, ninguém o acreditará* (Rancière, 2011: 170).

É este o cerne da supressão ligada à terrível lógica negacionista dos Nazis. É esta a maquinaria da *desimaginação* em que estava sustentada a *Solução Final*: fazer desaparecer os utensílios, as estruturas e as fábricas de liquidação, mas também os arquivos e a “memória do desaparecimento” - forma de “manter, ainda e sempre [o acontecimento] na sua condição inimaginável” (Didi-Huberman, 2012: 37). Esta ideia é igualmente defendida por Peter Haidu no seu ensaio *The Dialectics of unspeakability* (Haidu, 1992). Segundo o autor, nós devemos hesitar profundamente perante a utilização de conceitos como os de irrepresentabilidade e de indizidibilidade para caracterizar o Holocausto. Isso equivaleria a aceitar, e até a perpetuar, depois dos factos e depois das mortes, a apologia do encobrimento e do silenciamento.

É por isso que, para Jacques Rancière, aquilo que se exige representar do Holocausto é “uma dupla supressão: a supressão dos judeus e a supressão das marcas da sua supressão” (Rancière, 2011: 168). A habitual lógica ficcional que aspira ao modelo do todo e do verdadeiro não se coaduna a esta exigência. O inominável do Holocausto é incompatível com o tratamento ficcional, regulado pelos habituais artifícios dramáticos e pela encenação da história dos carrascos e das vítimas numa lógica de espetáculo e distração (Rancière, 2011: 169). Mas também o testemunho *puro*, pretensamente capaz de restituir factualmente o acontecimento do passado, constitui uma resposta insuficiente, dado que falha a representação da segunda supressão, aquela respeitante ao programa de apagamento das marcas e da memória do extermínio. Dar

conta dessa dupla supressão metodicamente elaborada exige que se edifique um trabalho de fabulação que incorpora a dimensão lacunar e fragmentária do evento. Implica que a palavra proferida pelas testemunhas seja relacionada com a realidade material e o esvaziamento do lugar onde ocorreu o massacre e o aniquilamento (Rancière, 2011: 168). E, dessa forma, é também a inserção do próprio sujeito-testemunho numa narrativa capaz de atingir o outro, o outro que não experienciou o horror do acontecimento senão indiretamente, que é atingida.

É esta, com efeito, a fórmula ativada por Claude Lanzmann em *Shoah*, filme-documentário de 1985 que se baseia na coleção dos testemunhos diretos dos sobreviventes do extermínio. As questões colocadas diretamente por Lanzmann aos sobreviventes dos campos solicitam uma resposta, uma descrição do inimaginável. Em *Shoa*, o conteúdo dos relatos é pontuado pela gravidade dos rostos daqueles que falam, mas também pelas imagens dos lugares agora desertos e esvaziados da presença. Aquilo que é narrado pelo ato da palavra, e que se reporta aos acontecimentos vividos, prolonga-se através da imagem que mostra os vestígios e os lugares esvaziados. Neste sentido, a imagem aparece como testemunho visual e fabulador daquilo que persiste no tempo como rastro e invisibilidade, como ruína do que é descoberto pelos lentos movimentos de câmara. Mas, por esse mesmo motivo, a articulação entre voz e imagem está sempre em falta. Existe uma inadequação entre palavra e imagem, entre discurso proferido na primeira pessoa, que procura *desenterrar* o episódio no seu terror, e o lugar agora vazio, apresentando-se como clareira, como esvaziamento. É essa inadequação entre sonoro e visual que a montagem sublinha, convocando um ato de construção como imaginação.

Em *Shoah*, a relação entre a palavra e a imagem implica, assim, aquilo que D.N. Rodowick viria a conceber como um ato de “imaginação histórica”. Um ato que nos coloca em contacto com a memória enquanto trabalho de reconstrução e montagem, enquanto “relação histórica” que combina os traços visuais do presente com o ato de testemunho dos sobreviventes (Rodowick, 1997: 147). A palavra que se forma e se torna palpável no lugar esvaziado, adquire, ao ser proferida no presente, uma dimensão alucinatória. O seu *real* é o real da desapareição, é o momento paradoxal em que a ausência é tornada presente e presença, podendo ser atingida apenas como ato de fabulação, isto é, ato de imagem e de imaginação.

Na primeira sequência de *Shoah*, por exemplo, Lanzmann acompanha a história de um sobrevivente que revisita o campo de extermínio de Chelmno, na Polónia. O campo encontra-se agora totalmente soterrado na paisagem. A câmara percorre um espaço de grande extensão, mas no qual é apenas possível

ver uma grande clareira, rodeada de uma densa cortina de árvores que se prolonga indefinidamente. As palavras proferidas pelo sobrevivente, que procura descrever aquilo que ali se tinha passado, formam-se como que estratigraficamente no espaço deserto. A dada altura, e por via da abertura do plano, a presença do corpo é miniaturizada, ocupando uma imagem que aviva o cerne da supressão e a lógica do negacionismo Nazi (Rancière, 2011). Na realidade, é a própria imagem que adquire, na sua relação com o sonoro, uma dimensão estratigráfica. É que aquilo que estava soterrado na paisagem é tornado agora visível através da palavra, que se converte numa imagem independente. A imagem, por sua vez, torna-se *legível*, adquire um carácter problemático e arqueológico, fazendo surgir múltiplas linhas de confronto entre a imagem visual e a imagem sonora. Esta imagem legível implica, assim – tal como observado por D.N. Rodowick, a partir do que Deleuze considerava como constituindo o regime verdadeiramente *audiovisual* do cinema (Deleuze, 2006 : 293) – um ato de leitura e de atenção pelo espectador. Este relaciona os dados apresentados através de formas de inteligibilidade que dependem de um registo simultaneamente factual e imaginativo. Só assim o espectador pode imaginar e chegar perto do inominável e do irrepresentável que lhe é apresentado.

A rutura sensorial motriz que funda a narração cristalina da imagem-tempo encontra, desta forma, o seu culminar na apreensão do intolerável que suscita a desarticulação entre o ato da palavra e o ato da imagem. A imagem torna-se ato fundador e faz subir aquilo que está antes e depois da palavra, enquanto esta atinge o seu limite pelo modo como profere o invisível e o inominável do passado do acontecimento. A circulação entre a palavra e a imagem depende de um espaço estratigráfico, apontando para uma zona de exterioridade infinitamente longínqua, dado que o mundo exterior registado encontra-se ocultado, dissolvido no tempo, constituindo um *fora*, ou um puramente virtual, que força a sensibilidade e obriga a pensar o impensável. Por isso mesmo, o fora remete simultaneamente para um *dentro* que surge como o impensado no pensamento, uma estranha forma de subjetividade que é mais profunda do que qualquer mundo interior. Em suma, uma subjetividade que se forma num espaço de dramaturgia singular, afeta ao registo documental cinematográfico como exercício fabulatório e operação audiovisual (Deleuze 2006: 354). Esta dissociação entre o sonoro e o visual acaba por fornecer a cada uma das componentes da imagem uma potência renovada, apontando para as múltiplas camadas de significação que organizam o espaço da imagem como algo a decifrar, como ponto enigmático que requer um ato de interpretação ativa. Um ato de pensamento que procura no discurso aquilo que não pode ser visto, e no visível aquilo que a palavra não consegue mais expressar (Rodowick, 1997: 151).

Este tipo de correlação entre palavra e imagem caracteriza alguns dos mais importantes momentos de *Shoah*. Todavia, esta marca da audiovisualidade não é algo de exclusivo, nem muito menos de inaugurado, por Claude Lanzmann. No contexto do tratamento do Holocausto pelos meios fílmicos, essa relação encontrava-se já exemplarmente trabalhada por Alain Resnais, embora de uma outra forma, em *Nuit et brouillard*, de 1955, com textos de Jean Cayrol. Neste caso, o ato da palavra não é o do testemunho direto e na primeira pessoa, correspondendo antes à voz *off* que evoca, que comenta e que abre a sequência de imagens a uma nova potência sensorial e cognitiva, fornecendo ao não-visto uma presença específica. O discurso autonomiza-se, ultrapassa a imagem visual. Mas sem renunciar a essa imagem completamente, dado encontrar nos lugares desconectados e vazios, que só a câmara pode percorrer, o espaço privilegiado de acolhimento de um ato da palavra que funciona verdadeiramente como testemunho. Por outro lado, a voz *off* sofre, também ela, um deslocamento, pois deixa de ver tudo de forma omnisciente. Torna-se incerta, questionadora, dado que aquilo de que ela fala é o inominável. Na realidade, já não há fora de campo ou voz *off*, como observava Deleuze, dado que o *fora* e o invisível se tornaram a própria imagem visual e sonora, o visual e o sonoro relacionando-se através de um corte irracional, um ponto irracional que faz intervir o pensamento como ato de criação e de construção. Em *Nuit et brouillard*, este movimento recíproco entre o visual e o sonoro pode ser encontrado, por exemplo, numa sequência em que o *travelling* faz avançar a câmara sobre os carris que levam à entrada do campo de morte, justapondo-se ao discurso que diz:

Hoje, nos mesmos caminhos, o sol brilha. Percorremo-los lentamente, mas à procura de quê? Do traço dos cadáveres que tombavam no chão quando as portas das carruagens se abriam? Ou talvez daqueles guiados para os campos com uma arma apontada à cabeça, entre o ladrar dos cães e as luzes dos projetores, com o fumo do crematório à distância, numa dessas cenas noturnas tão ao gosto dos Nazis? (Cayrol, 1955).

Mais à frente, sobrepondo-se a um *travelling* sobre as camas amontoadas dos dormitórios: “[...] nenhuma descrição, nenhuma imagem pode revelar a sua verdadeira dimensão: interminável, ininterrupto medo [...] [Estas imagens] são tudo o que nos resta para imaginar uma noite de gritos penetrantes, de controlo de infestações, de ranger de dentes. É necessário tentar adormecer rapidamente” (Cayrol, 1955). Em Resnais, a palavra cria o acontecimento, e o acontecimento é recoberto pela terra, pela paisagem que oculta os cadáveres, fornecendo um sentido estratigráfico à imagem que complementa a palavra. O sonoro renuncia agora ao exercício empírico de ligações visuais convencionadas, orientando a imagem visual para o limite do invisível e do indescrití-

vel: *nenhuma imagem pode revelar a verdadeira dimensão do acontecimento*, como é afirmado em *Nuit et brouillard*, mas é por ela, ou melhor, é por via da sua relação assíncrona com o sonoro, que é possível imaginar, chegar perto do ponto do inominável e do invisível de uma experiência que não é a nossa.

Uma vez mais, a imagem não regista o espaço nas suas relações mensuráveis, mas imprime o tempo, incorporando a memória e o pensamento do fora no dentro da imagem e da percepção. Como escrevia Deleuze, “a imagem visual nunca mostrará o que a imagem sonora enuncia” (Deleuze, 2006: 355). Cada uma atinge o limite que a separa da outra, descobrindo um território comum de relações incomensuráveis

Desde então, *nenhuma das duas faculdades se eleva ao exercício superior sem atingir o limite que a separa da outra, mas referindo-se à outra separando-a*. O que a palavra profere é igualmente o invisível como a vista só vê pela vidência e o que a vista vê é o que a palavra profere do indizível. (Deleuze, 2006: 332).

3. O arquivo de imagens: uma imagem sem imaginação?

O filme *Shoah* constitui um exemplo incontornável na problemática referente aos limites representativos do cinema. Mas que limites são esses? Ou melhor, quais os limites a que o filme deve obedecer quando está em causa a transmissão de um evento-limite que escapa às habituais metodologias e formas de conceptualização? Para Lanzmann esses limites são claros e dizem respeito à desclassificação das imagens de horror dos arquivos fílmicos. Porém, como notou por exemplo Jacques Rancière, esta posição resulta numa colagem a um discurso ligado ao irrepresentável e ao interdito da representação, e, mais exatamente, ao interdito da imagem.

Não tanto por aquilo que é o filme de Lanzmann considerado isoladamente, pois esse, como se viu, parte de uma utilização da imagem no seu confronto com o ato da palavra, atingindo o cerne de uma experiência representativa e fabulatória. Mas sim porque é o próprio Lanzmann que, em inúmeros discursos e entrevistas, questiona a efetividade da imagem como ato de testemunho, concedendo ao ato da palavra um quase total privilégio, com subsequente menorização dos poderes da imagem. O que está aqui em causa é, igualmente, a problemática relativa aos valores e usos do arquivo de imagens, nomeadamente quando este pode intervir na compreensão e transmissão de um acontecimento decisivo na história do Séc.XX Ocidental. É pois sobre este conjunto de questões que importa refletir.

Lanzmann não podia ser mais perentório quando afirma que a imagem não é capaz de mostrar o indizível e o inconcebível do Holocausto. A imagem não

mostra tudo – não há, por exemplo, imagens daquilo que se passou no interior das câmaras de gás; não há sequer uma única imagem de Chelmnô nem de outros campos de extermínio. Mas mesmo que essas imagens existissem, elas seriam, na opinião de Lanzmann, profundamente insuficientes, dado produzirem uma visão sempre dispersa e incompleta da realidade. Mais ainda, a imagem é, segundo Lanzmann, *sem imaginação*, pois ela tende a produzir uma ficção do acontecimento; ela tende a estabilizar o horror num ícone espectacularizado, que nada nos diz sobre a experiência do medo e da angústia das vítimas. A imagem de arquivo seria, por isso, um ícone vazio, uma instância que pouco ou nada conta para o verdadeiro conhecimento dos acontecimentos mais extremos. Repare-se nesta passagem de Lanzmann:

Sempre disse que as imagens de arquivo são imagens sem imaginação. Elas petrificam o pensamento e matam todo o poder de evocação. Vale bem mais fazer o que eu fiz, um imenso trabalho de elaboração, de criação da memória do acontecimento. O meu filme é um *monumento* que faz parte daquilo que monumentaliza, como diz Gérard Wajcman [...] Preferir o arquivo às palavras das testemunhas, como se aquele pudesse mais do que estas, é reconduzir sub-repticiamente esta desqualificação da palavra humana na sua destinação para a verdade. (Lanzmann, 2001 : 274).

O primeiro ponto importante a assinalar neste posicionamento refere-se ao facto de Lanzmann conferir um privilégio absoluto ao ato da palavra. O relato direto e na primeira pessoa dos sobreviventes é, segundo o realizador, o único testemunho passível de nos dar conta da experiência dos campos. É o ato da palavra, e a presença que ganha corpo naquele que a profere, que constitui a única forma adequada de testemunhar a experiência do Holocausto, pois só através da palavra é possível conhecer e imaginar o impossível desse acontecimento. Donde o interesse de Lanzmann pelo pormenor e pelo detalhe dos relatos; as questões por ele colocadas procuram insistentemente ir ao encontro do mais ínfimo e aparentemente banal pormenor das descrições. Lanzmann não se dirige às grandes questões metafísicas sobre o mal, a injustiça ou a redenção. À semelhança do método historiográfico de Raul Hilberg, assumido pelo próprio Lanzmann como a sua grande referência metodológica, Lanzmann procura investigar as pequenas questões: *Estava frio?*; *Desenterrava os corpos com as mãos ou com instrumentos?*; *Mostre-nos como cortava os cabelos das mulheres...* Dessa forma, ele procura retirar dos relatos uma forma de descrição e de construção tão metódica quanto os métodos e os processos usados pelo programa Nazi (Salles, 2012). É dessa descrição cumulativa, – que fala, por exemplo, da limpeza dos espaços de onde haviam sido retirados os cadáveres, ou dos *preparativos* dos corpos para a entrada nas câmaras de gás, – que se levanta o horror do extermínio. Aquilo que emerge é, assim,

uma imagem como construção, uma imagem que não se converte num *cliché*, num ícone visual ostensivo e inserido numa forma de ritualização mediática, tendente a transformar o singular e a *reserva* do Holocausto em informação e objeto cultural. No final, Lanzmann restringe à palavra a faculdade e a força de mostrar o irrepresentável. Mas fá-lo à custa de uma crítica e de uma generalização abusiva da imagem e do arquivo. Como se a imagem de arquivo fosse sempre um mero documento, como se a imagem fosse sempre a mesma, como se ela não dependesse do uso e das formas de montagem em que se insere, das relações originais entre o sonoro e o visual a que dá acesso. Como se a imagem pudesse ser reduzida a uma apreensão consensual e estabilizada do real, aprisionando o acontecimento num ícone de horror que teria como função encobrir e velar, numa forma mais ou menos tranquilizadora, aquilo que é da ordem do irrepresentável.

Shoah é efetivamente caracterizado pelo rigor de uma escolha que prescinde das imagens de arquivo do Holocausto a favor do testemunho dos sobreviventes, produzindo uma obra exímia no seu detalhe e precisão. Tudo se complica, porém, quando essa escolha e esse método é elevado ao valor de uma regra que deve ser obrigatoriamente aplicada em qualquer abordagem séria do acontecimento. *Shoah* adquiriu, em alguns círculos, uma aura de exclusividade. Transformou-se, para muitos, na única obra sobre o Holocausto. Converteu-se no filme que, ao longo das suas mais de 9 horas de duração, nos dá a verdade toda e única da experiência do extermínio.¹

Este tipo de posicionamento não se revela frutífero, desde logo, para pensar as potencialidades inerentes ao relacionamento da imagem de arquivo com o testemunho fílmico, falhando a compreensão das especificidades fenomeno-

1. Este tipo de dedução esquemática levanta, obviamente, questões de várias ordens. Somos levados a questionar, desde logo, se uma boa parte da eficácia da estratégia de Lanzmann não depende do facto do espectador já conhecer as imagens de horror do Holocausto e poder imaginar, a partir daí, o terror vivido pelas vítimas. Depois, há a questão do consenso gerado em torno da obra de Lanzmann, que passa para o exterior como se fosse a única representação possível do Holocausto, ignorando-se as influências de filmes como *Nuit et brouillard*, de Alain Resnais, mas também de *Le chagrin et la pitié* (1969), de Marcel Ophüls, ambos filmes que recorrem às imagens de arquivo (embora no caso de Ophüls não estejam em causa as imagens de horror dos campos dado que a sua investigação se centra nas razões políticas e ideológicas da colaboração do governo de Vichy com os Nazis). A esses filmes Lanzmann vai buscar o método de combinação entre o discurso e os espaços vazios, no caso do primeiro, e o método da entrevista e do testemunho direto dos sobreviventes, no caso do segundo. Ignora-se, por outro lado, o facto de *Shoah* não ser, como seria de esperar, um filme que mostra a totalidade da experiência do Holocausto, e, sobretudo, que o filme sofre dos limites e do parcialismo que é comum a qualquer tipo de filme, documental ou ficcional – basta, para isso, lembrar que são as perguntas de Lanzmann que, para o bem e para o mal, definem decisivamente a direção daquilo que é narrado pelos testemunhos; ou então a afetação moral do Lanzmann ex-combatente da resistência perante os polacos e a forma tendenciosa como é descrito o posicionamento polonês na altura da invasão alemã; e, neste caso, a utilização altamente controversa de imagens da Varsóvia dos anos 80 para fazer passar a ideia de que, fora do gueto, os polacos viviam em perfeita normalidade, e que isso é a marca indesmentível de um colaboracionismo generalizado (Cf. Salles, 2012).

lógicas da imagem e as peculiaridades da sua receção pelo sujeito. A imagem fotográfica (a rejeição do arquivo por parte de Lanzmann inclui naturalmente o arquivo fílmico e fotográfico, sendo necessário compreender o caráter epistémico e fenomenológico do suporte fílmico na sua aceção mais ampla) possui aquilo que, por exemplo, Marianne Hirsch, designou como constituindo uma “força evidencial” que se encontra implicada na conexão material da fotografia com o objeto que *esteve lá*, perante a lente, num determinado tempo e espaço. Mas, ao mesmo tempo, como afirma Hirsch, a fotografia pode ser extremamente desapontante pela sua transiência e fugacidade, assinalando uma distância intransponível com respeito à realidade – a fotografia revela tanto da realidade, quanto aquilo que ela encobre, sendo essa a fenomenologia fundamental de um processo constitutivo e ontológico que a define como *imagem* (Hirsch, 2001: 14).

É por isso que, como assinala Marianne Hirsch, as imagens fazem mais do que representar a realidade ou providenciarem um mero acesso factual ao passado. Elas têm também a habilidade de transmitir, como escreve Hirsch, “uma experiência corpórea e afetiva pela evocação das emoções e das memórias sensíveis do próprio espectador. Elas afetam o espectador, falando *a partir* das sensações materiais, em vez de falarem *de*, ou *representarem* o passado” (Hirsch, 2001: 15). Era precisamente neste sentido que Marianne Hirsch era levada a integrar, logo no início do seu texto, duas passagens relativas a dois encontros traumáticos com as imagens do horror Nazi, tais como descritos, respetivamente, por Susan Sontag em *On photography* (1973), e por Alice Kaplan, em *French lessons* (1993):

Eram apenas fotografias – de um evento do qual eu mal tinha ouvido falar e em relação ao qual nada podia fazer, de um sofrimento que eu não conseguia imaginar e não podia atenuar. Quando olhei para essas fotografias, algo rompeu. Algum limite tinha sido atingido, e não apenas o do horror; eu sentime irrevogavelmente afligida, ferida, mas uma parte dos meus sentimentos começaram a comprimir-se; algo morreu, algo ainda chora (Susan Sontag).

A minha mãe tinha visto as fotografias para retirar aquelas que ela considerava serem demasiado chocantes, mas eu queria levá-las todas, especialmente as mais impressionantes... Eu acreditava que os meus amigos não tinham o direito de viver sem conhecerem estas fotografias, como podiam parecer tão felizes sendo tão ignorantes. Nenhum deles sabia o que eu sei, pensei. Detestava-os por isso (Alice Kaplan).

O *encontro* com as imagens de horror produz, nestes casos, exatamente o efeito oposto àquele que estaria implicado na consideração das imagens de arquivo do Holocausto como véus, como substitutos, como repetições compulsivas que bloqueariam o trauma através de um efeito de alienação especular.

Elas não são, definitivamente, substitutos atrativos da falta (definição de *fetische*), podendo antes surgir como imagens do próprio deslocamento (imagens que expressam uma espécie de real último onde falha toda a mediação, como viu Didi-Huberman a partir de Jacques Lacan) (Didi-Huberman, 2012: 108). Essa violentação provocada pela imagem leva o sujeito a descobrir e a confrontar os aspetos que preferiria manter ocultos, *invisíveis* e *inimagináveis*, numa experiência que pode ser equiparada ao trabalho doloroso do luto no seu significado psicanalítico.

4. Pós-memória, trabalho de memória e fetichização narrativa

Marianne Hirsch sublinharia assim o aspeto ético e intersubjetivo da relação imposta pela pós-memória: a experiência traumática do outro é inscrita na nossa própria experiência, uma vez que aquilo que somos depende da nossa existência cultural e da nossa resposta aos factos coletivos e sociais (Hirsch, 2001: 15). Como tal, esta (pós) memória, definida pelo seu carácter crítico e ativo, pode inclusivamente fazer intervir construções fabulatórias e narrativas que transportam a marca de uma exigência ética e política. Trata-se de uma forma de ritualização e de fabulação que não pode, naturalmente, ser confundida com a constituição de uma narrativa que, consciente ou inconscientemente, seria orientada pelo desejo de ocultação dos traços traumáticos do evento. Era neste sentido que Eric Santner viria a distinguir aquilo que, por um lado, ele designa como o fetichismo narrativo, e, do outro, o trabalho positivo do luto:

O trabalho de luto é um processo de elaboração e integração da realidade da perda ou do choque traumático pela sua recordação e repetição simbólica e dialógica doseada; é um processo de tradução, metaforização e figuração da perda, e, como Dominick LaCapra assinalou, pode incluir *uma relação entre a linguagem e o silêncio que é de certo modo ritualizada*. O fetichismo narrativo, pelo contrário, é o modo pelo qual a inabilidade ou a recusa do luto narrativiza os eventos traumáticos; é uma estratégia de evitação, na fantasia, da necessidade do luto pela simulação de uma condição de intocabilidade, tipicamente pela localização do espaço e da origem da perda num outro lugar. O fetichismo narrativo liberta o indivíduo do sofrimento de reconstituição da sua identidade sob condições pós-traumáticas; no fetichismo narrativo o *pós* é indefinidamente adiado. (Santner 1992: 144).²

2. As tentativas de reelaboração da identidade germânica que surgiram na década de 80, no contexto da designada *disputa histórica* (*Historikerstreit*), por autores como Andreas Hillgruber, constitui um exemplo claro daquilo que Santner designa como uma tentativa de “reajustamento mnemónico” que ignora a necessidade do trabalho do luto (neste caso, a glorificação de episódios narrados de forma dramática por Hillgruber, como por exemplo aquele respeitante à defesa derradeira dos territórios situados a Leste pelas tropas alemãs, no período de colapso do Império, faz esquecer que esse ato *heroico* permitiu a continuação do funcionamento dos campos de morte e que o genocídio não pode ser apagado da memória da guerra) (144;148). Um

Esta passagem é importante por sublinhar a ideia de que o trabalho de luto, considerado como exercício crítico da memória, implica processos de “tradução, metaforização e figuração”. São, se quisermos, processos de encenação e de exposição narrativa que integram a perda, não podendo ser confundidos com as estratégias de evitação e de substituição definidoras do fetichismo narrativo. A utilização do filme no trabalho de construção histórica denuncia exemplarmente que a exposição narrativa não consiste apenas, como demonstrado exaustivamente por exemplo por Hayden White (White, 1992), em proposições factuais e objetivas, incluindo igualmente elementos poéticos e retóricos, intrigas, figuras de estilo e tipologias próprias que são integradas num trabalho fabulatório, convertendo os factos em histórias. Aliás, o *facto* pressupõe sempre uma relação entre o acontecimento e a forma como este é descrito, interpretado e exposto. O *facto* não designa uma instância estável e definitiva que seria passível de ser explicada e transmitida na sua identidade plena. O conhecimento histórico é incompatível com uma forma fechada e definitiva; ele implica a revisão e a produção de novas perspectivas dependentes das condições do presente (White, 1992: 311-12). Desta forma, a narrativa *cria* os factos. Ela não se limita a *representá-los*, mas participa na sua própria constituição.

É nesta perspectiva que a vertente crítica da estética pós-moderna do filme (encontrada em autores como J.-L. Godard, Alain Resnais, Harun Farocki, Chris Marker, ou Hans-Jürgen Syberberg) incorpora uma reflexão importante sobre os próprios limites da representação. Ela apresenta esses limites não como uma linha negativa que não pode ser ultrapassada, mas sim como um espaço de produção de múltiplas alternativas. Ela liberta-nos da ideia de que o realismo na representação pode ser absoluto. Mais exatamente, afirma a inadequação de qualquer tipo de representação puramente realista de um acontecimento como o Holocausto, sem que isso implique uma espectacularização ou uma dramatização abusiva da dimensão perturbadora, inconcebível e problemática do evento. Este deverá emergir a partir de uma representação “extracanáica”,

outro caso apresentado por Santner é o do filme de Edgar Reitz intitulado *Heimat*, transmitido pela televisão alemã em 1984 e coroado de êxito. *Heimat* aborda o período Nazi por via de uma substituição do tema inalienável do extermínio dos Judeus pela dramatização do sofrimento do povo alemão separado da sua pátria e da sua tradição no período do pós-guerra, fornecendo uma imagem fetiche de vitimização da nação agressora (149). Consideramos que é no entanto necessário não diminuir o sofrimento daqueles que foram perseguidos e experimentaram a vingança por parte dos vencedores da guerra: o filme *Tondues en 44*, de 2007, de Jean-Pierre Carlon, por exemplo, documenta os *castigos* ignominiosos a que foram submetidas as mulheres francesas que se envolveram afetivamente com militares alemães na altura da ocupação Nazi. Essa é uma temática abordada igualmente por Alain Resnais, recorde-se, em *Hiroshima mon amour*, de 1959. Finalmente, filmes como *A Lista de Schindler* (1993) podem ser considerados, apesar da sua vertente humanista, narrativas orientadas por princípios estéticos e dramáticos que se revelam inadequados a um exercício de memória crítica que visa o acontecimento não só na sua dimensão inconcebível e impensável, como também na sua complexidade cultural e identitária.

“suspensa entre a história e a memória, suspensa também entre a literatura e o documentário, cujo objeto é consistentemente a resposta diária ao terror [...]” (Hartman, 1992: 324).

É pois neste ponto que gostaríamos de reintroduzir a questão inerente à utilização da imagem (de) arquivo na representação do acontecimento do Holocausto. Tratar-se-á, mais exatamente, de pensar o problema que concerne aos limites e às potencialidades do filme na sua relação com a montagem e a respetiva convergência com o ato da memória e do pensamento. Neste ponto, o projeto *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard, surge como um ponto de análise privilegiado, até porque ele é sustentado numa conceção da imagem de arquivo, e, conseqüentemente, da montagem cinematográfica, diametralmente oposta àquela advogada por Claude Lanzmann.

5. Pluralismo histórico e escrita paratática: as *Histoire(s)* de Godard

As críticas dirigidas ao projeto *Histoire(s) du cinéma*, de J.-L.-Godard (1998), baseiam-se em dois argumentos principais. O primeiro concerne à ideia de que a montagem é gratuita e aleatória, que ela se limita a misturar tudo com tudo, não respeitando a singularidade histórica dos acontecimentos. Esta crítica reflete um ceticismo geral relativamente àquilo que determinadas correntes teóricas definem como o *relativismo* da estética pós-moderna. Na sua análise ao projeto de Hans-Jürgen Syberberg, *Hitler: Um filme da Alemanha* (1977), – filme que partilha com as *Histoire(s)* algumas aproximações metodológicas e relações estéticas importantes, – Anton Kaes afirmaria, a título exemplificativo, que a estética pós-moderna do filme de Syberberg opera uma cisão dos eventos e das personagens do passado com os seus contextos originais. Eles são convertidos em elementos citáveis e combinados numa estrutura orientada por princípios estéticos, independentemente de preocupações históricas e de rigor analítico (Kaes, 1992: 211). Para Anton Kaes, a facilidade com que Syberberg usa o passado como material que pode ser citado reflete uma conceção negativa do *fim* da história. A história desemboca num impasse, fazendo com que o presente se eternize numa referência infundável ao passado (Kaes, 1992: 118). Kaes expressa, desta forma, os principais critérios que estão na base da crítica ao relativismo da estética pós-moderna. O segundo argumento em que se baseia a condenação das *Histoire(s)* deriva desta conceção crítica do pluralismo histórico. Defende-se, neste caso, que a estratégia de citação de elementos pertencentes a diferentes períodos, contextos e proveniências, redundando num exercício de estilo que faz aparecer a imagem como símbolo de uma ostentação icónica ligada ao carácter ilusório, substitutivo e fantasista da figuração. Sustenta-se, inclusivamente, que, no caso das

Histoire(s), essa operação de ostentação icônica tem como efeito a elevação da imagem ao estatuto de objeto de crença e de relíquia, numa associação entre a crença religiosa e a fetichização da imagem, hipoteticamente corporizada na fórmula godardiana de que *a imagem surgirá no tempo da sua ressurreição* (Didi-Huberman, 2012, 162).

Michael Witt havia já demonstrado que a ampla referência de Godard ao cristianismo nas *Histoire(s)* adquire uma função alegórica e, sobretudo, histórica (Witt, 2013, 132). O aforismo pauliniano, adotado por Godard, de que *a imagem virá no tempo da sua ressurreição*, deve ser perspectivado ao nível de uma conceção ampla de montagem, compreendida como processo capaz de produzir significações novas a partir da combinação entre imagens que são reconfiguradas à luz do seu embate e confronto com o presente: Como escrevia Godard, “A base é sempre dois; apresentar inicialmente sempre duas imagens em vez de uma é aquilo a que chamo imagem, esta imagem feita de dois [...]” (Godard, 2000. Cit. Didi-Huberman, 2012, 162). A montagem providencia uma nova capacidade de reflexão, de imaginação e de criação do conhecimento histórico. Em Godard, a montagem *é o que faz ver* aquilo que se gera nos interstícios das imagens, mas também nos intervalos criados pelas “colisões desmultiplicadas” entre as palavras e as imagens citadas (Didi-Huberman, 2012, 177). A montagem articula as fronteiras do texto e da imagem, integrando formas de pensamento interrogativas e padrões de inteligibilidade que pervertem as associações convencionadas e a lógica do contínuo explicativo. Por isso Godard afirmava que:

A imagem entra no texto, e o texto, num dado momento, acaba por surgir das imagens. Já não há uma simples relação de ilustração. Isso permite-lhe exercer a sua capacidade de pensar, de refletir, de imaginar e de criar. [...] A certa altura, isso interpelou-me como uma imagem, o facto de serem duas palavras que [são] aproximadas. (Godard, 2000. Cit. Didi-Huberman, 2012, 162).

Por isso Raymond Bellour podia referir-se a um “poder material das palavras” que devêm “um equivalente da imagem, uma parte, uma camada, um nível do que compõe uma imagem” (Bellour, 1999: 126). Godard transforma as palavras e os fragmentos discursivos extraídos dos livros, dos discursos e dos filmes citados, e faz entrar a palavra no circuito do documentário, cujo material visual, em *Histoire(s) du cinéma*, é igualmente submetido a um processo de extração, citação e recontextualização dos fragmentos. Assim, segundo Raymond Bellour,

Tal implica igualmente a possibilidade de tratar a escrita como imagem [e] o ecrã como uma página. E assim de subtrair a escrita à sua legibilidade própria para fazer dela o objeto de um visível-legível que garante a sua plasticidade

in vivo no tempo da inscrição e do desdobramento (é isto que, entre outras coisas, se atinge plenamente em *Histoire(s) du cinéma*). (Bellour, 1999: 126).

Rancière avançaria, da sua parte, no sentido da identificação, a partir das *Histoire(s)*, de uma “potência frásica”, relacionada com uma espécie de grande parataxe que desfaz o esquema de causalidades ideais e as normas habitualmente reguladoras da produção do inteligível e do sensível (Rancière, 2011: 67). No caso de Godard, os signos apresentados são, segundo Rancière, “elementos visuais agenciados na forma do discurso”, envolvendo uma “sintaxe paratática” que pode receber o nome de montagem, desde que, como temos visto, se alargue a noção para lá do seu significado mais restrito e especializado (Rancière, 2011: 67; 59).

Veja-se a sequência final do episódio 1A das *Histoire(s)*. Godard combina imagens de arquivo de um filme de 16mm Kodachrome dos campos de morte, registadas por George Stevens e mostrando corpos empilhados e rostos cadavéricos (numa analogia brutal com os rostos representados nas gravuras de Goya, inseridas anteriormente), com uma cena onde reconhecemos Elisabeth Taylor em fato de banho, segurando sobre si o amante, Montgomery Clift. Aparentemente incompreensível, esta relação é, na verdade, fundamentada pela voz *off*: George Stevens é o autor de ambos os fragmentos apresentados (o de Elisabeth Taylor, no filme *Um lugar ao sol* (1951), e o do registo do campo de morte). É o realizador que só pôde voltar a Hollywood e filmar a cena de felicidade radiante e de pacificação, porque entrou nos campos com os Aliados, e porque decidiu, em 1945, utilizar o primeiro filme a cores em 16mm para testemunhar a realidade das atrocidades cometidas.³

Este exemplo mostra que, em Godard, a montagem não impõe um todo. Ela é antes um modo de fragmentação que fornece uma nova independência à imagem e ao ato da palavra, implicando a transformação das duas componentes ao nível de passagens e de aproximações que expressam aquilo que não se pode ver. É isto que une os projetos aparentemente complementares de Claude Lanzmann e de Jean-Luc Godard, recaindo ambos sobre a ideia de que o acontecimento do extermínio da Segunda Guerra obriga a um repensar mais amplo da nossa relação com a imagem.

3. Sobre esta relação Godard diz: “Há uma coisa que sempre me tocou muito num cineasta de quem gosto mais ou menos, George Stevens. Em *Um lugar ao sol*, encontrei um sentimento profundo de felicidade que raramente encontrei noutros filmes, mesmo em filmes melhores. Um sentimento de felicidade laico, simples, perceptível, momentâneo, em Elisabeth Taylor. E quando soube que Stevens tinha filmado os campos de concentração e que, então, a Kodak lhe tinha confiado os primeiros filmes a cores de dezasseis milímetros, não encontrei outra explicação para que em seguida ele pudesse ter feito este grande plano de Elisabeth Taylor irradiando esta espécie de felicidade sombria”. Godard, J.-L. (1998b) Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Paris: Cahiers du Cinéma, p.172.

Mas a diferença entre ambos observa-se, desde logo, a um nível formal. Como viu Didi-Huberman, onde Lanzmann faz uso de uma forma de “montagem centrípeta”, baseada no ritmo lento e no tempo dilatado que acolhe os discursos das testemunhas, Godard opõe uma “montagem centrífuga”, baseada na proliferação dos centros e na fusão entre imagens e palavras que são citadas, criadas e recontextualizadas a partir de um mosaico de referências múltiplas (Didi-Huberman, 2012: 161). Essa espécie de mosaico hieroglífico sugere, além do mais, a interdependência do Holocausto com outros fenómenos históricos, a começar pela história das *estórias* do próprio cinema. Em segundo lugar, a disparidade teórica entre Claude Lanzmann e J.-L. Godard aprofunda-se quando se examina o posicionamento dos dois realizadores relativamente ao valor da imagem e dos arquivos na representação do Holocausto. Onde em Lanzmann a imagem é inadequada à expressão da reserva do acontecimento, adquirindo quanto muito um valor de prova documental, em Godard a imagem possui um poder de evocação construído no interior de um trabalho laborioso de montagem entre as palavras e as imagens. Para Godard, o impacto afetivo e sensorial da imagem faz com que esta apareça como uma espécie de *vidência*, suscetível de transmitir aquilo que não pode ser mostrado nem dito através das formas de encadeamento explicativas do texto, ou das soluções dramatúrgicas do cinema. É sobretudo esta diferença de perspetiva relativamente aos poderes e funções da imagem que cava uma distância inconciliável entre as cinematografias de Lanzmann e de Godard.

Neste ponto, porém, é necessário sublinhar que a afirmação das potencialidades evocativas e poéticas da imagem, por parte de Godard, vai a par de uma aguda compreensão do seu valor indicial e testemunhal. É que, apesar de em Godard a imagem constituir um traço, cuja *verdade* não é senão perseguida ao nível de um exercício de montagem sempre incompleto e parcial – constituindo, se quisermos, uma espécie de *exercício de verdade* que capta a significação da imagem apenas ao nível dos seus efeitos posicionais, reencadeamentos e diferenças – ao mesmo tempo, ele não partilha da posição mantida por uma certa corrente acrítica pós-moderna, caracterizada pela desqualificação do poder testemunhal e referencial da imagem e do próprio arquivo.

É esta conceção, contraditória apenas na sua aparência, que se encontra firmada na formulação godardiana de que “mesmo deteriorado um simples retângulo de trinta e cinco milímetros salva a honra de todo o real” (Godard, 1998a: 88). Esta fórmula deve ser compreendida ao nível da teorização godardiana da função documental do suporte fílmico, que atua como uma impressão por contacto material do objeto. O suporte *fílmico* comporta pois a ideia de um contacto direto com o mundo; constitui um lastro de realidade que transmite a

experiência do acontecimento através de vestígios brutos. Dito de outro modo, a imagem preserva um fragmento (um retângulo) da realidade: parafraseando Godard, *não uma imagem verdadeira, mas somente uma imagem*.

Assim, se o retângulo de 35mm implica uma ética é porque, desde logo, ele salva o acontecimento do seu desaparecimento. Mais, esse retângulo – qual escudo de Perseu que derrota Górgona por via do reflexo da imagem redirecionada – permite defrontar o horror do real, levando o sujeito a incorporar essa possibilidade nos seus processos cognitivos e mnésicos. A imagem não salva os grandes valores, mas redime um saber e recita a memória do tempo histórico, como viu Didi-Huberman.⁴ E se, nas *Histoire(s)*, Godard faz cruzar a fórmula textual do *retângulo de trinta e cinco milímetros* com imagens de arquivo de corpos pulverizados, vítimas da Guerra, é porque ele pretende demonstrar que aquilo que as imagens salvam, ou redimem, é justamente o horror da sua invisibilidade e esquecimento. Neste sentido, elas não constituem véus, formas pacificadoras, mas assumem-se, pelo contrário, como veículos de conhecimento daquilo que se pretenderia manter ocultado e longe de nós. Prescindir delas ou recusar olhar o seu horror equivaleria, como assinalado por Didi-Huberman, a fechar os olhos, a denegar a sua existência e compreensão, recalçando o acontecimento ao nível de uma espécie de amnésia histórica – era este, justamente, o problema colocado por Harun Farocki em *The inextinguishable fire* (1969), que recai sobre a problemática da violência das imagens das vítimas de Hiroshima.

Existe, a este primeiro nível, um poder de testemunho da imagem que não pode ser excluído. Ele obriga o espectador a defrontar o horror e o excesso, que irrompe brutalmente pela imagem sob uma forma do visível que desregula uma certa ordenação entre aquilo que é visível e aquilo que é invisível, entre o que é da ordem do saber e do não-saber. Mas esse poder de testemunho observa igualmente modos de sobrevivência e de repetição que se entrelaçam no tecido da memória como construção, como trabalho do tempo na imagem (Didi-Huberman, 2012: 209-10). É esse trabalho sobre a imagem e o próprio arquivo enquanto instâncias sempre parcelares e dispersivas (e aqui o sentido metafórico da deterioração evocada por Godard), que, finalmente, cria pontos de ligação ao presente e à particularidade da experiência vivida, experiência que é também, no seu sentido mais profundamente nietzschiano, uma vivência histórica das imagens.

4. Como observa Didi-Huberman, a metáfora do escudo de Perseu é utilizada por Siegfried Kracauer na sua defesa da dimensão *redentora* da imagem cinematográfica, comparando o ecrã de cinema ao escudo refletor (Didi-Huberman, 2012: 22-223); (Cf. Kracauer, 1969: 305-06).

6. O cinema, uma forma que pensa e que é feita para pensar

A componente citacional de *Histoire(s) du cinéma*, trabalhada por via da montagem diferencial de elementos sonoros e visuais, vai ao encontro, de forma consciente ou não, da ideia de que o inconcebível do sofrimento humano não é exclusivo de um povo, ou melhor, não é exclusivo de um acontecimento que teve lugar num tempo e num espaço passível de ser cortado de um antes e de um depois, mesmo que aquele possua características absolutamente singulares. Também aqui, Godard adota um posicionamento distinto do de Claude Lanzmann, que afirmava que o Holocausto se refere a um tempo e a um espaço únicos, a algo que nunca havia acontecido e que não voltará jamais a acontecer. Lanzmann colava-se, dessa forma, a uma perspetiva que tende a afirmar para o Holocausto a exclusividade do paroxismo da dor e do sofrimento humanos. Porém, como defendia Peter Haidu, é a comparação que permite aferir da unicidade do evento histórico: se negar a especificidade do extermínio Nazi é uma “mistificação da história”, declarar que não há paralelos e que o fenómeno queda inexplicável também o é (Haidu, 1992: 296).

Convém lembrar, neste contexto, que *Histoire(s) du cinéma* não é, ao contrário do que acontece com o documentário de Lanzmann, um filme sobre o extermínio. As *Histoire(s)* mapeiam antes a influência desse acontecimento na forma como perspetivamos a imagem nos nossos dias, assim como as implicações para as possibilidades de futuro da prática e conceptualização cinematográfica. Neste sentido, parece-nos que uma das grandes teses de Godard, em *Histoire(s) du cinéma*, concerne à tentativa de relacionamento do Holocausto com o contexto político, social e mediático do presente, preocupação que é refletida, por exemplo, na frequente referência ao massacre de Srebrenica na ex-Jugoslávia, em 1995. O posicionamento teórico adotado por Godard parece assim responder à exigência, formulada por um autor como Yehuda Bauer, de que o Holocausto deve ser tratado como uma coisa do presente e não do passado. O facto de o Holocausto ter acontecido no nosso século e na nossa cultura, o facto de ser uma ocorrência atual e não o produto de uma qualquer intervenção de tipo sobrenatural, demonstra, como assinalado por Bauer, que o Nazismo constitui uma “possibilidade lógica resultante da história Europeia”, embora revelada nos seus traços mais hediondos e macabros.⁵

Esta exigência que concerne a uma reflexão crítica de índole política e social era já convocada por Alain Resnais e Jean Cayrol em 1955. Um alerta pungente marca o fim de *Nuit et brouillard*. Nós fingimos, é dito pelo comentário em *off*, que tudo aconteceu apenas uma vez, num só tempo e num

5. Baseamo-nos aqui no estudo de Peter Haidu sobre o pensamento de Yehuda Bauer, *The Holocaust in historical perspective*, 1978, p.36. Cit. Haidu, 1992: 292.

só país. Pretendemos crer e fazer crer que o “monstro contraccionário” recua num passado cada vez mais longínquo, como se estivéssemos salvos dessa peste, fechando os olhos ao sofrimento e às injustiças que nos rodeiam. Mas questiona-se:

[...] quem de nós vigia, dessa estranha torre de controlo, para nos advertir da chegada dos novos algozes? São os seus rostos verdadeiramente diferentes dos nossos? Em qualquer parte, entre nós, continuam a existir afortunados *kapos*, oficiais reestabelecidos, informadores anónimos. Há sempre aqueles que se recusam a acreditar, ou acreditam apenas de longe a longe (Cayrol, 1955).

Talvez porque haja sempre quem se recuse a acreditar e a olhar, ou quem acredite e olhe, mas faça submergir o inconcebível no lamaçal do inimaginável e da amnésia histórica, que Alain Resnais decide fazer uso das mais violentas imagens de arquivo que registaram a experiência dos campos. A discussão sobre o Nazismo persiste como um tema do presente pois ele possibilita uma compreensão renovada das condições de existência do indivíduo contemporâneo e das relações de poder que ele integra; persiste como tema do presente uma vez que as bases e pressupostos teóricos dos modelos de organização económica, social e política, consolidados nas sociedades capitalistas do fim do século XIX, e início do século XX, continuam a caracterizar as grandes configurações das sociedades atuais.

É neste sentido que devemos compreender um dos momentos mais polémicos de *Histoire(s) du cinéma*, no qual Godard combina, em 4A, excertos de um filme pornográfico com uma imagem dos campos, na qual vemos um cadáver esquelético a ser levantado para ser empilhado juntamente com os corpos de outras vítimas. Numa primeira análise, esta justaposição é orientada pela alusão às singularidades históricas do acontecimento. Georges Didi-Huberman argumentaria que Godard estava a mostrar as coisas no seu aspeto mais problemático, lembrando que elas existiam já juntas: nos campos, o mesmo adjetivo, *sonder (especial)*, designava a morte (*sonderbehandlung*, isto é, *ações especiais* de gaseamento), mas também a coação ao sexo e à prostituição (*sonderbau*, ou bordel).⁶

Mas a articulação ativada por Godard implica também uma referência, e até um apelo, ao facto das práticas da imagem deverem integrar configurações de *resistência* que lutam contra as formas opressivas da indústria audiovisual, – corporizadas de modo particular nas formas televisivas e mediáticas, – lembrando que o cinema possui uma responsabilidade ética que é conferida pela

6. Por isso Godard referia que “[...] não se trata de pôr tudo no mesmo saco; as coisas são apresentadas em conjunto; a conclusão não está imediatamente dada. [...] Elas existiram juntas; recorda-se pois que elas existiram juntas” (Godard 2000. Didi-Huberman, G. (2012) *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, p.192.

sua componente testemunhal. A crítica violenta de Godard relativamente ao impacto da televisão relaciona-se, precisamente, com a denúncia das formas de reificação a que o sujeito, e o próprio pensamento, são submetidos pela mercantilização da imagem e dos corpos.⁷ É pois neste momento benjaminiano de *perigo* que Godard apela às possibilidades futuras do cinema, as quais devem integrar uma dimensão ética e política incompatível com as formas espectacularizadas do entretenimento. Mas, ao mesmo tempo, e por isso mesmo, a denúncia ativada pela imagem não deve ser meramente uma figuração da violência e do sofrimento, mesmo quando aquilo que está em causa é a responsabilidade ética associada à sua função documental. A imagem deve converter-se, ela própria, numa instância de violentação do pensamento e do visível: é essa dilaceração que a imagem cinematográfica deve causar. Finalmente, parece ser esse o sentido último do *redentório* em Godard.

Não é pois por acaso que Godard afirma que a montagem empresta ao cinema a qualidade de se converter numa *forma que pensa*, e que é feita para pensar. Mas esse pensamento só é válido se violentar o pensamento e aquele que pensa (Godard, 1998a: 45). É por isso que Godard exorta a um pensamento que “devenha aquilo que é na realidade: perigoso para o pensador e transformador do real” (Godard, 1998a: 41). Um pensamento que se abandona aos seus ritmos e esquemas padronizados é um pensamento que se *proletariza*, é um pensamento que se deixa dominar pelo culto da opinião, pela espectacularização e pelos consensos mediáticos, assim como pelas leis e valores canonizados, impedindo que ele se imponha na sua verdadeira força e potência. Isto é, que ele se imponha como um ato de criação, envolvendo até a condição pragmática do pensamento que incita o homem a pensar com as próprias mãos (Godard, 1998a: 45). É esta a dimensão ética e política do pensamento, do *ato* de pensar, que se revela inseparável de uma prática visual equiparável a uma escrita por imagens:

Todo o ato criador, escreve Godard, contém uma ameaça / real / para o homem que ousa / é por essa via que uma obra / toca o espectador ou o leitor / se o pensamento se recusa a pesar / a violentar / ele submete-se infrutiferamente / a todas as brutalidades / que a sua ausência liberou. (Godard, 1998a: 41).

Nas *Histoire(s)*, este texto sobrepõe-se, não por acaso, à montagem acima mencionada entre morte e pornografia. O texto não se limita a descrever as imagens; ao contrário, ele redimensiona as trajetórias de sentido possibilitadas

7. Como observado por Natalia Tacceta, em Godard a televisão liga-se à espectacularização da guerra e da morte, numa lógica de consumo alienante que caracteriza a cultura ocidental contemporânea. Em *Histoire(s) du cinéma* esta tese é por exemplo explorada na série onde a legenda RAI (Radiotelevisione Italiana) é sobreposta a um quadro de Henri Rousseau intitulado *A Guerra* (1894), convertendo-se depois em REICH 3, ecoando sob o fundo de uma marcha Nazi (Tacceta, 2015: 242).

pela montagem das imagens, demonstrando que aquilo que está em causa é a reflexão mais ampla sobre a relação do cinema – tomado como ato de criação – e a vida quotidiana, isto é, os processos que definem as possibilidades de ação, de pensamento e de expressão do indivíduo e do coletivo num dado momento cultural. É neste ponto, que define a feliz convergência entre a *paratática* do filme e a ação do pensamento, que se torna possível identificar uma componente fortemente deleuziana na prática visual de Godard. Em Deleuze, o pensamento constitui algo que *se faz* e não algo que *é*: implica interpretar, selecionar e analisar, mas também experimentar e criar. Deste modo, ele pode emergir como ato de criação e de experimentação do novo. Donde J.-L. Godard afirmar que o pensamento se faz com as mãos, aludindo ao gesto da montagem cinematográfica como um ato de combinação que pressupõe relações, metáforas, analogias e passagens entre as imagens visuais e sonoras. Isto é, toda uma atividade pensante e sensorial, na qual a imagem habita e reconfigura a superfície cinematográfica, introduzindo curvaturas e relevos variáveis no decurso da sua própria construção e experimentação.⁸

O cinema de Godard torna-se, em boa verdade, naquilo que o pensamento filosófico deveria ser para Deleuze: uma *misosofia*, espaço de incoerências, fissuras, lapsos, gaguejos, erros e intervalos que nascem da experimentação e da *errância* que é afeta a qualquer ato de criação, furando os modelos de organização de um pensamento aprisionado que sonha a unidade e o consenso. Por isso Deleuze seria levado a questionar: “O que é um pensamento que não faz mal a ninguém, nem aos que pensam nem aos outros a quem se dirige?” (Deleuze, 1994: 136). Ou seja: o que é um pensamento que se limita a veicular os valores já dados e concertados? A filosofia deve pois conter uma “violência original infligida ao pensamento” (Deleuze, 1994: 139), deve acordar o pensamento do seu estupor e convivência com o instituído. Deve surgir, segundo Deleuze, da contingência de um *encontro* que força o pensamento como uma paixão do pensar. Filosofia e Arte cinematográfica aproximam-se neste relançar dos possíveis, abrindo buracos nas formas consensualizadas do pensamento e dos domínios sensíveis institucionalizados (Fontes, 2007: 4).

Ainda que necessariamente sucinta, esta contextualização da obra filosófica de Deleuze revela-se crucial para compreender um dos aspetos mais significativos da imagem-tempo no seu conflito com a imagem-movimento. A

8. Neste sentido, em Deleuze o ecrã cinematográfico converte-se numa gigantesca superfície cerebral e mnésica: “O mundo tornou-se memória, cérebro, sobreposição de idades ou de lóbulos, mas o próprio cérebro tornou-se consciência, continuação das idades, criação ou aumento dos lóbulos sempre novos, recriação da matéria à maneira do estireno. O próprio ecrã é a membrana cerebral onde se confrontam imediata, diretamente o passado e o futuro, o interior e o exterior, sem distância atribuível, independentemente de qualquer ponto fixo [...] A imagem já não tem como características primeiras o espaço e o movimento, mas a topologia e o tempo.” Deleuze, G. (2006) *A imagem-tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim, p.164.

imagem-movimento como automatismo do movimento e máquina estética e filosófica é suscetível de produzir, ainda hoje, um sujeito pensante que pensa sob o efeito do choque das imagens, mas também uma espécie de *autômato psicológico*, como via Gilles Deleuze (Deleuze, 2006: 341-42), despossuído do seu próprio pensamento e submetido à alienação imposta pela força ideológica das imagens, convertidas em mera informação e espetáculo. Ao introduzir uma nova desordem a partir das imagens e dos discursos anteriormente estabilizados, o cinema da imagem-tempo abre um espaço de pensamento e de reflexão crítica. Por essa via, e surgindo como meio que encerra a vontade original da arte, o cinema pode restituir a nossa ligação ao mundo e aos acontecimentos através de práticas que ultrapassam a informação, avançando modalidades de “fabulação criativa”, como dizia Deleuze, capazes de voltar a imagem do avesso e de “[criarem] o mito em vez de lhe tirar o benefício ou a exploração” (Deleuze, 2006: 342).

Ora, em Godard, a imagem captada nos seus efeitos de montagem inscreve, justamente, um exercício de construção fabulatória que restitui o acontecimento através de novas leituras. Em Godard, a montagem avança pois por vias originais, reinventa e recria o sentido histórico das imagens, produz cortes e extraterritorialidades que fazem passar o que antes permanecia enterrado, intransmissível, ou, simplesmente, atolado no lamaçal informativo. E, tal como em Deleuze, também em Godard a restituição dessa ligação do cinema à vida é objeto de crença. Mas agora a crença não se refere a um outro mundo transcendental ou mitificado. A crença é a deste mundo, é a ela que o cinema deve referir-se, apelando a uma espécie de transcendental histórico que estabelece vias originais para o pensamento, num face-a-face do homem com o impensável e o intolerável do acontecimento.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. (2009). *Dialética negativa* (trad. M. A. Casanova). Rio de Janeiro: Zahar.
- Bellour, R. (1999). *L'entre images 2. Mots, Images*. Paris: P.O.L.
- Deleuze, G. (2006). *A imagem-tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G. (2004). Bergson's conception of difference. *Desert Islands and other texts* (pp. 22-31). Massachusetts, Cambridge, London: MIT Press
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.
- Fontes Filho, O. (2007). Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze: a imagem como intensidade. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, 3. Rio de Janeiro.

- Godard, J.-L. (1998 a). *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard-Gaumont.
- Godard, J.-L. (1998 b). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Haidu, P. (1992). The dialectics of unspeakability: language, silence, and the narratives of desubjectification. In S. Friedlander (ed.), *Probing the limits of representation* (pp. 277-299). Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Hartman, G. H. (1992). The book of destruction. In S. Friedlander (ed.), *Probing the limits of representation* (pp. 318-336). Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2001). Surviving images: Holocaust photographs and the work of postmemory. *The Yale Journal of Criticism*, 14 (1): 5-37. Baltimore.
- Kaes, A. (1992). Holocaust and the end of history: postmodern historiography in cinema. In S. Friedlander (ed.), *Probing the limits of representation* (pp.206-222). Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of film. The redemption of physical reality*. Intr. Miriam Bratu Hansen. New Jersey: Princeton University Press.
- Lanzmann, C. (s.d.). Le Monument contre l'archive. Entrevista com Daniel Bounoux *et al.*, *Cahiers de Médiologie*, (11) : 271-279. Paris. Disponível em : http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/11_transmettre/lanzmann.pdf
- Rancière, J. (2011). *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's time-machine*. Durham and London: Duke University Press.
- Santner, E. L. (1992). History beyond the pleasure principle: some thoughts on the representation of trauma. In S. Friedlander (ed.), *Probing the limits of representation* (pp. 143-154). Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Salles, J. M. (2012). Debate no IMS-RJ entre João Moreira Salles, Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=87ZloNfiwSU
- Tacceta, N. (2015). Histoire(s) du cinéma: el archivo del siglo. *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 2 (2): 224-250.
- White, H. (1992). Historical emplotment and the problem of truth. In S. Friedlander (ed.), *Probing the limits of representation* (pp.37-53). Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

Witt, M. (2013). *Jean-Luc Godard, cinema historian*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Filmografia

Nuit et brouillard (1955), de Alain Resnais.

Hiroshima, mon amour (1959), de Alain Resnais.

Le chagrin et la pitié (1969), de Marcel Ophüls.

Hitler: um filme da Alemanha (1977), de Hans-Jürgen Syberberg.

Shoah (1985), de Claude Lanzmann.

Histoire(s) du Cinéma (1998), de Jean-Luc Godard.

Tondues en 44 (2007), de Jean-Pierre Carlon.

O arquivo e a morte no documentário brasileiro contemporâneo: *A paixão de JL e Elena*

Gabriel Malinowski*

Resumo: Os processos de apropriação de arquivos no documentário contemporâneo utilizam estratégias e intenções diversas. Este artigo explora uma feição comum de dois documentários brasileiros recentes: *A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader e *Elena* (2012), de Petra Costa. Em ambas as propostas, os personagens principais registraram as dificuldades do período final de suas vidas. De certa forma, esse arquivo atesta, acompanha e registra um processo – de AIDS, no caso de Leonilson e de depressão, no caso de Elena – que leva à morte. Interessa perceber como esse arquivo é apropriado pelos diretores, e como a sua materialidade participa de um processo de desaparecimento dos sujeitos que os produziram.

Palavras-chave: arquivo; morte; documentário.

Resumen: Los procesos de apropiación de archivos en el documental contemporáneo utilizan estrategias e intenciones diversas. Este artículo explora una faceta común de dos documentales brasileños recientes: *A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader, y *Elena* (2012), de Petra Costa. En ambas propuestas, los personajes principales registran las dificultades del período final de sus vidas. De cierta forma, este archivo atestigua, acompaña y registra un proceso –de SIDA, en el caso de Leonilson, y de depresión, en el caso de Elena– que conduce a la muerte. Interesa comprender cómo se apropian los directores de los archivos y cómo su materialidad participa en un proceso de desaparición de los sujetos que los produjeron.

Palabras clave: archivo; muerte; documental.

Abstract: The processes of appropriation of archives in contemporary documentary uses diverse strategies and intentions. This article explores a common feature of two recent Brazilian documentaries: *A paixão de JL* (2015), by Carlos Nader and *Elena* (2012), by Petra Costa. In both films, the main characters recorded the difficulties of a final period of their lives. In a way, these archives attest, accompany, and register a process – of AIDS, in the case of Leonilson, and of depression, in the case of Elena – that leads to death. It is interesting to see how this archive is appropriated by the directors, and how its materiality participates in a process of disappearance of the subjects who produced them.

Keywords: archive; death; documentary.

* Doutorando. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Bolsista FAPERJ. 20550-900, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: gabrielmalinowski@gmail.com

Submissão do artigo: 10 de abril de 2017. Notificação de aceitação: 10 de julho de 2017.

Résumé : Les processus d'appropriation d'archives dans le documentaire contemporain présentent des stratégies et des intentions diverses. Cet article explore une caractéristique commune à deux documentaires brésiliens récents : *A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader et *Elena* (2012), de Petra Costa. Dans les deux films, les personnages principaux ont enregistré les difficultés de la dernière période de leur vie. D'une certaine manière, cette archive atteste, surveille et enregistre un processus – de SIDA, dans le cas de Leonilson et de dépression, dans le cas d'Elena – qui mène à la mort. Il s'agit de voir comment les réalisateurs se sont appropriés cette archive et comment sa matérialité participe d'un processus de disparition des sujets qui les ont produits.
Mots-clés : archive ; mort ; documentaire.

1. O arquivo morto e a morte no arquivo

A expressão “arquivo morto”, tão usual em repartições e instituições diversas, é sugestiva para notar as imbricadas relações entre o arquivo e a morte. O arquivo morto, em um sentido recorrente, faz referência a um conjunto de documentos que não possuem utilidade cotidiana. Trata-se de informações que atestam uma realidade passada, que raramente virá à tona. Dupla morte do arquivo: sua utilidade e sua atualidade. Seu destino habitual é a reclusão e apenas em situações específicas ele será convocado, ressuscitado.

A arte contemporânea é um desses territórios que tem se apropriado de arquivos, com extensão do conceito a outros domínios. Luiz Cláudio da Costa afirma que “desde os anos 60, o arquivo é prática e metáfora constantes nas artes do Ocidente, incluindo os países periféricos. A figura do arquivo surge na produção artística em consequência da apropriação de objetos do mundo e da cultura deslocados para o espaço da arte” (Costa, 2014: 23). O cinema contemporâneo, e em especial o documentário, tem utilizado o arquivo como estratégia para espiar suas questões com o real. Consuelo Lins *et al.* (2011: 58) diz que “o interesse pelo arquivo tem vários efeitos sobre o contexto artístico atual. A atenção renovada pela noção de *documento audiovisual* é um deles”. Trata-se de imagens e sons produzidos em determinado contexto e que teriam o valor de documento. Os autores afirmam que “o documento, em muitos trabalhos artísticos, não é em absoluto algo objetivo e inocente que ‘expressa uma verdade’ sobre uma determinada época, mas aquilo que expressa, consciente ou inconsciente, ‘o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro’ [LEGOFF]” (Lins *et al.*, 2011: 58).

Esse documento audiovisual, muitas vezes esquecido em acervos públicos ou privados, é um arquivo morto até que alguém resolva utilizá-lo, reavivá-lo. Um exemplo dessa utilização no documentário brasileiro é o instigante *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. O documentário trabalha com imagens feitas por Coutinho vinte anos antes, em um projeto de ficção baseado na história de João Pedro Teixeira, líder camponês do Nordeste as-

sassinado por capangas de latifundiários. Nunca finalizado, as imagens desse filme são retomadas por Coutinho com novos modos de enunciação e novos interesses: não se trata mais de continuar o filme iniciado, mas buscar o paradeiro daquelas pessoas que participaram do filme inacabado, e em especial Elizabeth, mulher de João Pedro. As imagens do filme inacabado compõem um arquivo que possibilita e dispara memórias, encontros e afetos.

A morte está presente no arquivo que Coutinho utiliza de forma indireta: é o assassinato de João Pedro Teixeira que mobiliza a produção das imagens do primeiro *Cabra*. Em alguns filmes que utilizam um arquivo, entretanto, a morte aparece de forma mais direta. Trata-se de filmes que utilizam documentos audiovisuais de sujeitos que tiveram seu processo de morte registrados por eles próprios ou por terceiros. *A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader e *Elena* (2012), de Petra Costa, são dois exemplos desse tipo de arquivo. No primeiro caso, os arquivos do artista plástico José Leonilson tratam de sua relação cotidiana com a AIDS, doença que o matou em 1993. No caso de Elena, os arquivos tratam da depressão e suicídio da jovem atriz. A proposta deste artigo é analisar os modos de apropriação dos arquivos nesses dois filmes, que demonstram um processo de desaparecimento dos sujeitos que os produziram e, no mesmo gesto, fazem-nos sobreviver por meio de memórias e afetos.

2. Os diários de José Leonilson e de Elena

O principal arquivo que dá a ver esse processo de morte em *A paixão de JL e Elena* é o diário. Não se trata de um diário apenas escrito, mas um diário que funciona como um documento audiovisual ou, como alguns autores costumam chamar, diário fílmico. O teórico David E. James (*apud* Rascaroli, 2009) faz uma distinção crucial entre diário fílmico e filme de diário. O diário fílmico seria a prática de filmar regularmente com propósitos puramente pessoais. Trata-se de um evento privado, onde o consumo por terceiros não acontece. Quando esse diário fílmico é explorado por terceiros, ele se torna um filme de diário. Segundo Laura Rascaroli (2009: 128), “enquanto o diário fílmico é privado e provisório, o filme de diário possui suas próprias justificativas e intenções” [tradução nossa].

Apesar dessa distinção ser importante para analisar os processos de apropriação nos filmes *Elena* e *A paixão de JL*, deve-se notar algumas particularidades dos documentos utilizados. Primeiramente, o que Leonilson produz não é exatamente um diário fílmico, mas um diário sonoro. Leonilson produz um diário gravado em fitas k-7. Elena, igualmente, produz um diário sonoro, mas com a particularidade de utilizá-lo como carta (na medida em que o enviava à família no período em que morou sozinha nos Estados Unidos). Além disso, há

os diários físicos de Elena, dentre outros documentos que ela própria redigiu, como sua carta de suicídio.

David E. James também discute a montagem como uma prática que, de algum modo, trai o diário fílmico. A pós-produção desse material feita por terceiros adicionaria novas leis de temporalidade aos diários. Isso fica evidente em ambos os filmes, mas sobretudo em *Elena*. Isso porque, aparentemente, as gravações de Leonilson são montadas em uma ordem cronológica. Em *Elena*, por exemplo, não se sabe se o texto em *off* falado por Petra Costa, é do diário de Elena ou uma impressão da própria diretora.

O diário deve ser tomado como um gênero específico. Segundo Laura Rascaroli (2009: 116), “entre os mais importantes discursos críticos em torno do diário estão: questões de subjetividade, identidade, autoria”. Os diários de Elena e Leonilson conseguem singularizar a experiência de morte exatamente por produzirem um discurso (autoral) a respeito das questões do mundo (identidade) em relação a si (subjetividade). Além disso, Rascaroli (2009: 119) afirma que “embora seja um gênero errático, o diário obedece pelo menos a duas regras: deve dizer ‘eu’, e deve dizer ‘agora’”. Mais do que uma carta antes do suicídio ou uma carta de despedida, o que os dois filmes trazem é um conjunto de documentos audiovisuais que acompanham um processo que recupera esse eu e seus discursos naquele momento crítico (o agora da doença e da depressão).

3. A voz da desapareção de Leonilson

A *paixão de JL* se inicia com imagens emblemáticas do ano de 1989: o rebelde desconhecido, na famosa imagem de seu corpo solitário frente aos tanques na Praça Celestial de Pequim; a queda do muro de Berlim; um discurso efusivo da campanha eleitoral de Fernando Collor, que viria a ganhar as eleições presidenciais no Brasil. Tal pano de fundo serve de contexto para inserir um arquivo específico, que é apresentado com a seguinte cartela: “Em janeiro de 1990, o artista José Leonilson começa a gravar um diário íntimo, com a intenção de tornar públicos os seus sonhos, memórias e ficções pessoais”.

A imagem de uma fita k-7 (Fig. 1) atesta a materialidade do arquivo que será reapropriado e montado pelo cineasta e amigo de José Leonilson, Carlos Nader. A imagem dessa fita, juntamente à inserção visual das palavras que serão ditas, são modos de fazer ver o arquivo sonoro. Esses dois recursos serão utilizados repetidamente, e são estratégias que enfatizam o arquivo em si. A imagem da materialidade do arquivo e das palavras que dão sentido hermenêutico ao arquivo são colocadas em evidência junto àquilo que se ouve. Não se trata apenas de um filme de arquivo sonoro, mas de um filme que dá

a ver aquilo que forma esse arquivo. Para além disso, o filme trabalha com imagens das obras de Leonilson, fotografias pessoais, trechos de filmes, clipes, imagens televisivas.



Figura 1. *A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader.

Essas montagens utilizadas por Nader dão ao arquivo pessoal de Leonilson uma nova dimensão e significação. Arlette Farge, no instigante livro *O sabor do arquivo*, diferencia o uso *imediato* do uso *diferido* do arquivo. O uso imediato seria aquele para o qual o arquivo foi produzido, como o uso que a polícia faz de um arquivo policial. No caso de um arquivo pessoal de Leonilson, Nader afirma em uma entrevista que “não era um diário secreto, ele queria transformar em alguma coisa”. Em um determinado trecho do filme, Leonilson diz que comprou o gravador porque “queria gravar vários pensamentos para chegar em um livro”. O uso diferido que Nader faz do arquivo de Leonilson explora, enfatiza, exemplifica, evidencia diversos aspectos que não existem no arquivo em si nem nas intenções iniciais para o qual ele foi produzido.

Pode-se dizer que todo trabalho de apropriação de arquivo, como o que Nader faz dos áudios de Leonilson, faz um uso diferido, que transfere um gesto de criação ao arquivo. Farge identifica uma tensão paixão e razão nesse gesto de apropriação e de uso diferido, pois ao mesmo tempo em que se tem “uma paixão em recolhê-lo inteiro”, há a razão, “que exige que ele seja habilmente questionado para adquirir sentido” (Farge, 2009: 21). Nesse sentido, para a autora, “é entre paixão e razão que se decide escrever a história a partir dele [o arquivo]” (Farge, 2009: 21).

A primeira frase de Leonilson que escutamos e lemos diz: “É a segunda vez que eu sonho que eu tenho medo de uma pessoa que vive livre, assim, fora”. Por meio desse trecho inicial, o espectador tem o contato inicial com as falas do artista. A imagem de uma obra de Leonilson em que se lê “Pulo sem paraquedas/Em breve terei 33 anos/Morro pela boca/Vivo pelos olhos”

surge em seguida. A frase é significativa para pontuar a dramaticidade que será construída em torno desse arquivo sonoro, que acompanha os últimos anos de vida do artista.

As gravações de Leonilson falam sobre política, arte, paixões, amores e decepções, detalhando algumas situações cotidianas, como o dia em que escutou a música *Cherish*, da Madonna, e começou a chorar. Nader explora, nesse e em outros momentos, a intertextualidade do videoclipe da cantora americana com outras falas e imagens de obras de Leonilson, sugerindo associações interessantes feitas pela montagem, como o homem com rabo de peixe que aparece no clipe de *Cherish* com a figura dos peixes presente nas obras de Leonilson.

A temática da AIDS e da homossexualidade, associação muito recorrente à época, aparece logo em seguida, em uma fala de Leonilson, quando ele afirma que tem “medo de AIDS”. “Não tô a fim de morrer assim sofrendo, desgraçado, sabe”, diz Leonilson. “Ser gay hoje em dia é a mesma coisa que ser judeu na segunda guerra mundial, sabe, o próximo pode ser você, a praga está aí pronta para te pegar”, complementa. A fala “Eu fiz o teste mais para tirar a dúvida. Acho que eu não tenho nada, não” prenuncia o acontecimento que perpassará o filme. Leonilson descobre que é HIV positivo em 1991, época em que, somente no estado de São Paulo, 4.218 pessoas morreram devido à AIDS. Em *A paixão de JL*, a processualidade da morte se apresenta nos próprios áudios, com as falas de Leonilson. Após a confirmação de ser portador do vírus, ele comenta que não possui nenhum sintoma da doença que pode matá-lo. Os áudios, com efeito, parecem ser produzidos sob uma forte consciência da morte. “Eu penso no assunto o tempo inteirinho”, diz Leonilson em certo trecho. Vladimir Jankélévitch (1992: 25) diz que “minha morte para mim não é portanto a morte ‘de um qualquer’, ela é uma morte que coloca o mundo de cabeça para baixo, uma morte que não pode ser imitada, única em seu gênero e como nenhuma outra” [tradução nossa]. Com isso, o autor estabelece uma diferença entre o que ele chama de morte em terceira, segunda e primeira pessoa. A morte em terceira pessoa é a morte em geral, a morte abstrata e anônima (médico com pacientes). A morte em segunda pessoa é a morte de alguém próximo, com o qual estabelecemos fortes laços afetivos. O tratamento do arquivo que Carlos Nader organiza no filme seria um exemplo de relação em segunda pessoa. Há, contudo, a morte em primeira pessoa, que é exatamente a relação que se tem com a própria morte. Apesar de Jankélévitch (1992: 26) afirmar que “se a terceira pessoa é princípio de serenidade, a primeira pessoa é certamente fonte de angústia”, nos áudios de Leonilson, a morte em terceira pessoa aparece carregada de dor. Em certo trecho, Leonilson relata o dia em que um amigo lhe telefonou e contou da invasão e bombardeio dos americanos ao Iraque. Le-

onilson, em tom emotivo, diz que chorou e chora novamente na gravação. A empatia pela dor do outro nesse momento singulariza a experiência do áudio, bem como dos espectadores com as imagens da Guerra do Iraque que Nader insere. Constrói-se um jogo entre a singularidade do discurso de Leonilson com as imagens amplamente divulgadas da Guerra do Iraque onde, efetivamente, não se vê nada. É a dor em primeira pessoa que confere uma outra dimensão às imagens montadas por Nader, dando a ver a morte que as imagens obliteram. Essa relação diante da dor dos outros, possibilita ao espectador uma experiência singular na percepção dessas imagens midiáticas. Nos atravessamentos subjetivos do espectador com a fala de Leonilson e com as imagens, ocorre uma concorrência acerca daquilo que se vê.

A montagem das imagens das obras de Leonilson junto aos áudios possui vários efeitos. Na maior parte desses momentos, o áudio confere uma camada de sentido às obras, alocando-as no tempo histórico no qual elas foram produzidas. O registro dos sonhos, medos, histórias vivenciados e registrado por Leonilson assumem paralelismos com as imagens das obras na montagem de Nader. A temática da dor, da finitude e de uma certa crítica religiosa, mais fortemente presente na fase final, são facilmente identificados pela montagem, e assume um papel decisivo quando ele diz que a medicina não pode ajudá-lo, e que o trabalho é tudo que lhe resta. “Tudo que eu tenho é o meu diário. . . Uma tela não é muito diferente que uma manhã minha” diz Leonilson, conferindo às gravações e às obras produzidas um papel central para a vida que lhe resta.

A relação entre a morte e o medo, presente em algumas falas, possui variações claras entre os primeiros e os últimos áudios. Se no início, antes mesmo de fazer o teste, há receios mais evidentes, com a realidade da doença a experiência do medo varia em momentos de otimismo e pessimismo, com menções ao suicídio. Um momento emblemático é quando diz que assistiu ao filme *Lightning over water*, um documentário sobre os últimos dias do diretor americano Nicholas Ray. Nesse filme de Win Wenders, nota-se a vida cheia de realizações e compromissos que acompanhou o processo agonizante do câncer sofrido por Ray. Leonilson aponta nos áudios o fato de Ray não ter medo da morte. E isso o estimula a ter uma outra visão daquele momento.

As últimas gravações de Leonilson assumem um tom poético/alucinatório (Fig. 2). A dificuldade da fala, a respiração profunda e as longas pausas são elementos presentes. A voz adquire uma nova materialidade. Se *o que* aquela voz falava era o arquivo, agora a própria sonoridade é o arquivo. A presença da morte é atestada pela corporeidade da voz fraca, e não mais por aquilo que ela exprime. As gravações trazem marcas impossíveis em um diário escrito,

marcas de um corpo que se exprime por sons incompreensíveis e desejos inalcançáveis.



Figura 2. *A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader.

4. Em busca da imagem perdida de Elena

Elena, de Petra Costa, é um trabalho que ronda o suicídio da irmã da diretora. Petra utiliza filmes caseiros em VHS, testes de elenco realizados pela irmã, cenas de atuação de Elena no teatro, cartas, diários, laudos médicos. Entrelaçado a isso, há um elemento central que dá sentido ao material: as próprias memórias da diretora e de sua mãe, Li An. Petra busca uma Elena que não conheceu. Trata-se de um filme-ensaio. O ensaio, uma modalidade de discurso científico e filosófico, pode ser conceituado como uma escrita mais “literária”, que tem como características a subjetividade e explicitação do sujeito que fala, a eloquência e expressividade do texto e a liberdade de pensamento. No âmbito cinematográfico, é exatamente o documentário que mais se aproxima da forma ensaio. As produções desse tipo pressupõem, de modo geral, uma problematização na crença de um real puro, possibilitado pelas tecnologias de captura de imagem e som. Coloca-se em evidência, assim, as diversas intervenções, escolhas e paradigmas/políticas do olhar em jogo na filmagem e montagem documental. Segundo Arlindo Machado (2008: 10):

O documentário começa ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo.

Em *Elena*, o arquivo não é uma imagem que mostra um real clarividente, mas um elemento que possibilita uma agonística com as próprias memórias

da diretora. Em uma entrevista, Petra relata que foi a descoberta do diário da irmã que disparou a vontade de realizar o filme. Conta também que as imagens em VHS feitas pela câmera da família vieram depois, quando foi procurar mais material na garagem da mãe e encontrou 20 horas de fita VHS. O arquivo então, diferente da proposta de Carlos Nader em *A paixão de JL*, é uma busca de um sentido que não está no arquivo, mas que ele ajuda a construir. Em *A paixão de JL* é o próprio arquivo que fala. O gesto de Carlos Nader é de conferir um sentido ao próprio arquivo, às falas de Leonilson.

A evidência da busca em *Elena* se dá no início, quando Petra em *off* afirma: “queriam que eu te esquecesse, Elena”. O fato de o filme ser em primeira pessoa (do ponto de vista da diretora) é uma estratégia que enfatiza esse sentido de busca. Isso porque, desde o suicídio da irmã, o fantasma do teatro e da vida em Nova Iorque, onde ocorreu o suicídio, rondava a família. Petra então refaz o mesmo caminho da irmã e vai estudar teatro em Nova Iorque, e inicia sua busca, revisitando memórias, sublimando traumas, remontando a imagem da irmã.

As primeiras imagens de Elena, aos 13 anos, são feitas por uma câmera que ela ganha de aniversário (Fig. 3). A materialidade do arquivo, assim como em *A paixão de JL*, é atestada por um espelho que mostra a imagem de Elena com a câmera. Nessas primeiras imagens gravadas aparece também a própria Petra, ainda bebê, no colo do pai. A ideia de documento audiovisual é uma expressão mais adequada, de modo geral, ao arquivo utilizado em *Elena*, na medida em que os diários (sonoros e escritos) são intercalados com imagens caseiras de família. Além disso, segundo afirmou Petra em algumas entrevistas, muitas imagens foram aparecendo no processo de busca, com amigos de Elena que mantinham algum material.



Figura 3. *Elena* (2012), de Petra Costa.

Os arquivos, a narração de Petra e a narrativa exploram, em um primeiro momento, os afetos entre as irmãs. Dentre essas primeiras imagens, estão algumas em que Elena dança, outras que pede para Petra cantar. O recurso de montagem de vários trechos, com imagens em câmera lenta e loops, acompanhados da trilha, enfatizam o caráter poético/artístico na reconstituição que Petra faz de Elena. O primeiro distanciamento entre as duas ocorre, segundo a narração de Petra, quando Elena vai fazer teatro em São Paulo: “você para de brincar de teatro comigo para virar atriz de verdade”. E é de São Paulo que Elena decide ir trabalhar como atriz e estudar teatro em Nova Iorque.

Os primeiros indícios da depressão e tristeza de Elena aparece por um relato em *off* de Petra, quando fala das dificuldades da irmã em conseguir trabalhos, apesar dos testes de elenco e contatos feitos. As falas de Petra, nesse momento, são direcionadas para a irmã, e não ao espectador. Logo em seguida, uma carta-áudio de Elena fala de sua compulsão por comer e a sua tristeza naqueles dias de incerteza e ansiedade em Nova Iorque: “agora eu me sinto gorda e vazia”. Essa sequência acerca do estado de Elena é finalizada com uma imagem dela de volta ao Brasil, sentada na sala da casa da mãe com uma cara apática e sem vida. Nesse trecho fundamental do conflito do filme, há o uso da voz *off* de Petra, a carta-áudio de Elena e as imagens caseiras de seu retorno. Nota-se, então, como os dois últimos recursos funcionam como documento que comprovam aquilo que Petra acaba de afirmar em *off*.

Essa estratégia exemplifica bem uma característica do uso desses documentos audiovisuais: o efeito de real que provocam. Sendo feitas no “agora” pelo “eu”, o arquivo convoca diversas relações com o real. Não se trata apenas de uma marca, mas das relações que essa marca estabelece com um conjunto de relações circundantes. A tristeza de Elena nesse trecho em casa, onde está sentada no chão com a cara apática e comendo chocolates, não pode ser visualizada sem a percepção de que uma câmera estava apontada para ela, e que isso produz também aquela realidade. Em um outro momento, quando Elena está sendo filmada pela mãe, há um diálogo primoroso, no qual a mãe fala que Elena é diferente quando está com a câmera ligada. A dimensão material do arquivo, assim, deve ser percebida também como um elemento que participa da construção da realidade, e não apenas um meio transparente de capturá-la. Arlette Farge, escrevendo sobre a produção do arquivo policial, diz que “o real do arquivo torna-se não apenas vestígio, mas também ordenação de figuras de realidade; e o arquivo sempre mantém infinitas relações com o real” (Farge, 2009: 35).

Por meio dessas imagens, de narrações e lembranças, narra-se a volta de Elena à Nova Iorque, agora com a mãe e Petra. Com o aceite da Universidade

de Nova Iorque (NYU) para Elena cursar teatro, a mãe decide se mudar para os Estados Unidos com as duas filhas. Imagens de arquivo se misturam com imagens atuais de Petra e a mãe tentando identificar o apartamento onde moraram. O depoimento da mãe acerca de uma discussão com Elena, na qual a filha afirma ia tentar se matar e sai correndo pelas ruas, deixa a presença da morte mais evidente no filme. O suspense acerca do paradeiro de Elena é reordenado e o espectador desavisado, que até então não sabe onde está a Elena, começa a suspeitar de sua morte. A partir daí, os relatos, imagens de uma Elena melancólica e triste se tornam mais intensos.

A sequência do suicídio de Elena é narrado pela mãe, por Petra e por um amigo de Elena que iria sair com ela na tarde do ocorrido. Petra narra que a irmã havia tomado cachaça com aspirina. A mãe e o amigo de Elena narram o momento em que chegam juntos ao apartamento e encontram Elena caída no sofá. Outros documentos oficiais como laudos médicos, que segundo Jankélévitch nomeiam e naturalizam a morte, participam desse momento (Fig. 4). “Do ponto de vista jurídico e legal, a morte é também um fenômeno natural: nas prefeituras, os IMLs são escritórios como os outros, ao lado deles, uma subdivisão dos cartórios” (Jankélévitch, 1992: 5). Tais documentos contrastam com o tom subjetivo e singular estabelecido até ali nas falas de Petra e da mãe. O efeito do real do arquivo é novamente testado. O laudo descreve o corpo de Elena em termos de peso, altura e aparência. Causa da morte: intoxicação por etanol, doximalina e difenidramina.

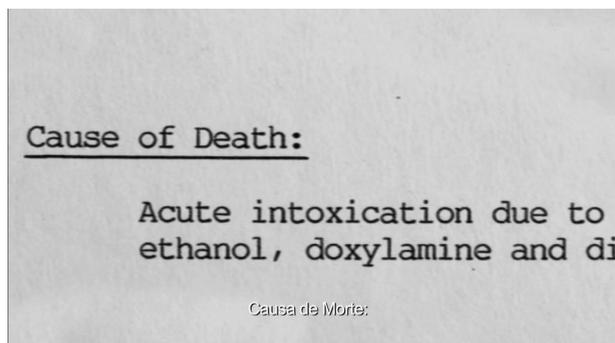


Figura 4. *Elena* (2012), de Petra Costa.

A partir daí, o filme continua na busca de Elena, mas lidando com o significado de sua ausência. As imagens de arquivo mostram agora a ausência de Elena: o olhar triste da mãe, as reações comportamentais de Petra. Percebe-se então que, se o filme busca uma imagem de Elena, essa imagem não está em nenhuma daquelas que nos foram apresentadas. A imagem de Elena, ou de

sua ausência, é formada por atravessamentos temporais que agora se tornam visíveis.

5. Apropriações e sobrevivências

Em ambos os filmes, o processo de apropriação feito por Carlos Nader e Petra Costa, como se viu, possuem intenções e efeitos bem distintos, apesar de ambos evidenciarem a morte nos materiais selecionados. A construção dessa morte por montagens de arquivos se deve a escolhas, pesquisas, coletas, e participa de um jogo de pós-produção entre os realizadores e o material utilizado. A ideia de coleta do arquivo como montagem e jogo é bem desenvolvida por Arlette Farge. Em uma passagem luminosa, a autora comenta, a respeito do arquivo jurídico, que o essencial nunca surge de imediato, e que é preciso estabelecer jogos de aproximação e oposição, de modo flexível e cotidiano:

Isso começa bem devagar com manipulações quase banais, no fim das contas, é raro refletir. Entretanto, ao realizá-las, fabrica-se um objeto novo, constitui-se uma outra forma de saber, escreve-se um novo “arquivo”. Trabalhando, reutilizam-se formas existentes, com a preocupação de ajustá-las de outra maneira para tornar possível outra narração do real. Não se trata de recomeçar, mas de começar outra vez, redistribuindo as cartas. Isso se faz insensivelmente, justapondo toda uma série de gestos, tratando o material empregando jogos simultâneos de oposição e construção. A cada jogo corresponde uma escolha, prevista, ou que sobrevém sub-repticiamente, quase imposta pelo conteúdo do arquivo. (Farge, 2009: 64).

Os processos de apropriação que remontam a doença de Leonilson e o suicídio de Elena, ao mesmo tempo em que fazem ver o fim desses sujeitos, reforçam um gesto de sobrevivência. Trata-se de uma sobrevivência não apenas da memória e das figuras de Leonilson e Elena, como homenagem a quem eles foram. Mais do que isso, o que sobrevive é uma rede de saberes, situações históricas e aspectos culturais. Estranha relação entre a morte, aquilo que é finitude e desaparecimento, e o arquivo, que traz olhares, percepções e afetos. É uma sobrevivência que instaura novos modos de visualizar e ser afetado por esse material que vemos. Ao nada da morte, a materialidade do arquivo, a imagem e o som.

George Didi-Huberman, em seu trabalho dedicado aos métodos e pensamento de Aby Warburg, apresenta a concepção fantasmagórica que o historiador alemão tinha a respeito da arte. Desconstruindo alguns modelos epistêmicos clássicos da história da arte, o pensamento de Warburg e Didi-Huberman dialogam com os dois filmes. No lugar de uma concepção de tempo calcado em estágios biomórficos, baseado na ideia de ciclo de vida e morte de um período artístico, por exemplo, Warburg postulava um tempo que se exprimia por “ex-

tratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas” (Didi-Huberman, 2013: 25). Trata-se de um modelo fantasmal da história, no qual as imagens carregam certos traços do passado e participam sempre de recomeços. Desse modo, Waburg pôs em prática um “constante *deslocamento* – deslocamento no pensar, nos pontos de vistas filosóficos, nos campos do saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos” (Didi-Huberman, 2013: 31). Para Waburg, quando ficamos diante de uma imagem, ficamos diante de um tempo complexo: “dizer que o presente traz a marca de múltiplos passados é falar, antes de mais nada, da indestrutibilidade de uma marca no tempo – ou dos tempos – nas próprias formas de nossa vida atual” (Didi-Huberman, 2013: 47). Daí resultam as sobrevivências, aquilo que permanece de acordo com essas temporalidades que perpassam o mundo da cultura.

Os gestos de apropriação de Nader e Costa, nesse sentido, através montagem, dão a ver esse tempo complexo. A experiência da morte, nos filmes, possibilita essa complexificação do tempo, na medida em que o processo de transição entre o quase fim e o fim – a morte –, não encerra o tempo. A imagem não morre após a morte daqueles que a produziram. Se ela não morre é porque um gesto de apropriação não permitiu, e deu a elas novos extratos temporais. O contrário também é verdade. Roland Barthes nota isso em seu ensaio sobre a fotografia: “porque há sempre nela [na fotografia] esse signo imperioso de minha morte futura, cada foto, ainda que aparentemente bem-ligada ao mundo excitado dos vivos, vem interpelar cada um de nós, um por um, fora de toda generalidade (mas não fora de toda transcendência)” (Barthes, 2015: 81). Nas imagens em geral, nota-se tanto o passado quanto o futuro: imagem dos mortos e imagem da morte. A montagem de Nader e Costa faz reviver o arquivo morto porque dá a ele novas condições temporais. Insere-os na cultura visual dos filmes de longa-metragem em uma obra de pouco mais de uma hora de duração. Leonilson e Elena sobrevivem em outro tempo, em outros tempos, e isso nem a morte pode encerrar.

Referências bibliográficas

- Barthes, R. (2015). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Costa, L. C. da. (2014). *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ.
- Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Waburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.

- Farge, A. (2009). *O sabor do arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Jankélévitch, V. (1977). *La mort*. Paris: Flammarion.
- Lins, C; Rezende, L. & França, A. (2011). A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, (21): 54-67. São Paulo.
- Machado, A. (2009). O filme-ensaio. *Intermédias e Intermedias*, Ano 5: 1-24. Serra-ES.
- Rascaroli, L. (2009). *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. London: Wallflower Press.

Filmografia

- A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader.
- Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.
- Elena* (2012), de Petra Costa.

O cinema como errância – os deslocamentos como objetos: o documentário aforístico de Llorenç Soler

Rafael Tassi Teixeira*

Resumo: O trabalho incursiona pela reflexão teórico-analítica das composições fílmicas de um dos pioneiros do cinema documental ensaístico na Espanha, buscando aproximações entre os discursos fílmicos e a análise da obra teórica do cineasta valenciano Llorenç Soler; tenta tecer articulações entre as narrativas cinematográficas, as estilísticas documentais e a convergência biográfica-performativa das obras do cineasta.

Palavras-chave: documentários em primeira pessoa; teoria dos cineastas; Llorenç Soler.

Resumen: El trabajo se adentra en una reflexión teórico-analítica de las composiciones fílmicas de unos de los pioneros del cine documental ensayístico en España, en busca de relaciones entre los discursos fílmicos y la obra teórica del director valenciano Llorenç Soler. Trata, así, de tejer vínculos entre las narraciones cinematográficas, las estilísticas documentales y la convergencia biográfico-performativa de las obras del cineasta.

Palabras clave: documentales en primera persona; teoría de los cineastas; Llorenç Soler.

Abstract: The work is based on the theoretical-analytical reflection of the film compositions of one of the pioneers of the documentary essay film in Spain, seeking approximations between the filmic discourses and the analysis of the theoretical work of the Valencian filmmaker Llorenç Soler; it attempts to weave articulations between cinematographic narratives, documentary stylistics and the biographical-performative convergence of the works of the filmmaker.

Keywords: first person documentaries; filmmakers' theory; Llorenç Soler.

Résumé : Ce travail se risque dans la réflexion théorique et analytique des compositions filmiques d'un pionnier du film documentaire d'essai en Espagne, à la recherche de similitudes entre le discours et l'analyse de la théorie du travail du cinéaste valencien Llorenç Soler, tout en essayant de tisser des liens entre le récit cinématographique, les stylistiques documentaires et la convergence biographico-performative des œuvres du cinéaste.

Mots-clés : documentaires en première personne ; théorie des cinéastes ; Llorenç Soler.

* Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, Faculdade de Artes do Paraná, Campus II / FAP. 80035000, Curitiba (Paraná), Brasil. E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com



Figura 1. Llorenç Soler

A escritura das imagens no limite do relato: propor a fuga e estar consciente da sua espera

Pensar a imagem como um componente da rotina de sua perda, constante, irreparável. Pensar o tempo como investido de limites, contraditórios, sobreviventes. Pensar os limites como processos de experiência – frequentá-los por suas redundâncias, margeá-los por suas distorções, reconhecê-los em seus descobrimentos.

O cinema de Llorenç Soler,¹ atravessando mais de quatro décadas diante de uma frágil e ao mesmo tempo segura constatação – os limites da imagem como os limites da fronteira entre a observação e a sua espera –, revela-se, em uma perspectiva da incompletude, pela profícua criação poética diante tudo o que precisa ser dito e diante de tudo que não tem como ser revelado. Revelação, a não ser como uma poesia, vacilante e imprescindível, do valor (insubstituí-

1. Llorenç Soler nasce em Valencia (1936) e desenvolve suas atividades de diretor, realizador de documentários para cinema e televisão, professor (Escola de Valencia) e teórico de cinema, pintor e poeta, ensaísta e 'homem das margens', como ele mesmo gosta de declarar-se, ao longo de mais de quatro décadas de trabalhos como artista comprometido com um pensamento social. A força de seu olhar como cineasta, enfatizado principalmente em seus trabalhos como documentarista em mais de quatro décadas e meia de cinema fronteiro, aparece em mais de cem obras audiovisuais, desde filmes fundamentais de sua primeira etapa como documentarista: *52 Domingos* (1967), *El largo viaje hacia la ira* (1969), *Sobrevivir en Mauthausen* (1975), *Gitanos sin romanceiro* (1976), etc., à filmes mais recentes sobre ensaios poéticos e reflexões de personagens esquecidos: *Francisco Boix: Un Fotógrafo en el Infierno* (2000), *Max Aub: Un Escritor en su Labirinto* (2002), *Del Roig al Blau* (2005), *El hombre que sonreía a la muerte* (2006), *Veinte proposiciones para un silencio habitado* (2007); além disso, tem três obras de ficção em longa-metragens: *Said* (1999), *Lola vende cá* (2000) e *Vida de família* (2007) e uma extensão obra ensaística-conceitual em livros sobre teoria do documentário.

vel) de uma única e mesma (repetida ao infinito) falta: a imagem não substitui, mas sim alimenta, incide, permanece e retrocede sobre a condição errante - do documentarista, do cineasta como observador injusto e como personagem verdadeiro. Um cinema da impossibilidade de sentir-se outra coisa senão como fronteira de si mesmo. Um cinema, com as margens como insistências, porque muda, constantemente, de lugar diante das pequenas práticas, dos pequenos limites dessa vontade – não de captura – mas do silenciar sobre a gramática da ausência (da imagem e suas representações partidas). O cinema, portanto, que é limite de si mesmo, ao dilatar a abertura e o distanciamento do olhar para não ter medo de nele permanecer:

... era una experiencia que se situaba decididamente en los márgenes del género, en un terreno fronterizo de difícil clasificación. (Años más tarde comprendí que las propuestas más interesantes ocurren siempre en la frontera). Cuando rodé mi largometraje *Lola vende cá*, logré instalarlo en una tierra de nadie que lo hizo más atractivo. Pero yo, en 1970, ignoraba todavía el resultado de mis propias experiencias y, en todo caso, me movía a impulsos de mis intuiciones. (Soler, 2002: 52).

Cinema que desprende os limites entre documentário e ficção desde os primeiros movimentos, porque não acredita em nada que não seja o reflexo de uma identidade em relação, de um caminho aberto, preocupado com “a escritura que se constrói nas margens e na marginalidade” (Català, 2012). Assim mesmo, um cinema de enfrentamentos, da incapacidade em ser uma representação reduzida de algo que sempre, em Soler, está estabelecido pela durabilidade do alcance do sentido de experiência².

Nesse aspecto, a permanência ‘fiel’ no documentário (em tudo o que ele é infiel), em um cineasta que avança sobre o comprometimento com as “experiências de difícil classificação” (Soler, 2002): a imagem é, nesse sentido, poderosamente movida pelo sentido da vibração do que é mais indeterminado ou de difícil classificação. Estabelecer um elemento de familiaridade em algo que se estabelece, por si só, na proximidade desconfortável, revelando-se em territórios de coincidência improvável, de insistência dinâmica e fronteira.

O filme, nesse aspecto, como propõe Comolli (2008), está sempre sob suspeita, porque se vertebra na diversidade de pontos de vista; porque, pela pausa e pela escuta, no caso de Soler, pela escrita, pelo desenho, pela relação com a poesia e com a pintura (o cineasta é, ao mesmo tempo, pintor, gravurista, poeta,

2. A figuração de histórias que tem a ver com o processo de descobrimento do poder do relato, e da intensidade da experiência humana em suas configurações mais inquietas, pois os temas frequentemente tocam a duração difícil da história (anônima) dos rostos, da preferência pelo tratamento desretilíneo, em uma “escritura em imagens” pelos sujeitos de suas próprias condições históricas, produtos de uma estrutura sob a ameaça constante de anulação e apagamento.

ensaísta e teórico de cinema), dissemina-se buscando sempre as franjas de um processo de derramamento. A subjetividade, em seus dois polos – o elemento mais justo de se tratar um filme, segundo Soler –, incide sobre a relação entre documentarista e artista, cinema e cineasta, observador e observados, sujeitos fílmicos e sujeitos ausentes.

Se o autor chega a compenetrar-se com o sentido profundo dos sucessos que narra, a identificar-se com eles, a senti-los como próprios, poderá construir uma realidade fílmica que resultará perfeita e adequadamente verossímil... Se o documentário não é a verdade, ou, ao menos, toda a verdade, o discursos de significados que emana da estrutura da montagem sim pode aproximar-nos da verdade que o realizador pretende comunicar... A subjetividade do autor está sempre presente. (Soler, 1998: 40).

Dessa ausência indizível que é a escrita fílmica – por sempre achar que tem o poder de recuperar um papel e viver entre o território do imaginal e a disputa de significações/identificações, o filme emerge como uma batalha por ocasiões da fala, da escuta e de uma espera (limite de sua entrega, sempre a acontecer). O cineasta como autor espelho do artista como documentarista, dessa forma, invade a fronteira, o sentido e a relação, para neles permanecerem. Nesse sentido, Soler expressa essa incapacidade sistêmica em descrever o que não pode ser descrito diante dos limites do cinema:

¿Qué es el ‘documental de creación, también llamado de autor’[...] es redundante hablar de documental de creación, por la misma razón que no nos referimos a la novela de creación, o la música de creación. (Soler, 2002: 114).

Da realidade sob múltiplas formas, da crônica social comprometida e, sobretudo, do cinema como errância, os exercícios de imagem que refletem o desejo de impor uma lógica cinematográfica – entre o metafórico e o orgânico – que revelam, por um lado, a dessacralização do autor, e, por outro, permitem sua verossimilhança: a mutação do desejo de ‘revelar o irrevelável’ no cinema para uma comunicabilidade em constante indeterminação. O filme, como uma espécie de ‘jogo derramado’, de “ficção séria”³, trazendo para o centro do debate uma epistemologia da criação da subjetividade, prolifera a intersecção artista-obra, comunicação-arte, jogos de cena e realidades fílmicas, sujeitos observadores e cineastas observados, etc.

Nesse âmbito, a proliferação de um pensamento experimental desde as origens de sua relação com o documentário, reverbera, em Soler, uma espécie de esforço em caracterizar-se pela fecundidade propositiva da imagem – pela errância, naquilo que ela traz de potente e inesperado. O filme trata da imagem como o documento dimensiona a palavra. Jogos múltiplos – em derivas e

3. Strathern (2013).

multiplicações – que problematizam a insuficiência fílmica como linguagem: o ato cinematográfico potência do acontecimento relacional; a câmera que perde a posição preferencial para ensejar um discurso de descentramento e interação; o olhar que deixa de tentar nominar o inominável e repreender o fluxo do instante; o corpo que valoriza a palavra e sente-a como circulação, como crítica da crítica, como ruptura da determinância do representável (sabendo-o um jogo do real em imaginários).

Essa circulação constante do filme e seu desejo de conexão, em Soler, entretanto, tem mais a ver com a negação da indiferença (da ontologia da imagem) que a preocupação com superar seu espelho específico – o filme, mesmo em uma praxiologia da leitura como ‘documentário’, não perderá sua antinomia favorável ao julgamento crítico. Precisamente por estabelecer uma espécie de vínculo perdido entre o abrangente e o idiossincrático, ele – o documentário – torna-se menos dualização (de imagens) e mais circuitos de negociação (do tempo).⁴

Nesse aspecto, o prevalecer metonímico, depois de toda a imagem, significa, no cinema do cineasta, que a dissonância está no interior do movimento de captura da disposição dos “jogos de realidade e ficção” (Berzosa, 2012). Mas, também, revela-se no inesperado da possibilidade da interação entre os corpos filmados e o sujeito-da-câmera. Essas digressões podem ser pensadas como a iniciativa da imagem em proliferar e manter o regime de observações para além do resíduo cinematográfico – o filme que de certa forma enseja uma espécie de tensão entre o artifício e o real a todo momento, experiência criativa que emerge como território em que funciona como um rito de iniciação – o caleidoscópio da imagem (do fotograma) que segue incutido de possibilidades de relação, interpretação e circuitos de imaginários, sem impedir o deambular no interior da experiência cinematográfica – como uma recusa da ruptura entre a forma e a experiência. O ‘tempo cinematográfico’, em Soler, traz, dessa forma, sempre a possibilidade de fecundar o real sucessivas vezes, destruindo-o, em seguida, por infinitos mascaramentos, habitando-o em seus ritmos sub-reptícios. (Mas, também, acompanhando-o em unidades de relação no cotejamento com uma dimensão relacional.)

Um ‘real’, como jogo, ritual e demonstração, que se revela por pequenas peças, pequenos fragmentos além da intencionalidade da captura. Captura que não é outra senão a ideia de circuito, ou a expectativa por um cinema que

4. A temporalidade absoluta, que nasce da situação da espera; esperar é tudo em um universo de sobrevivência da imagem, apesar de sua política intrínseca de conexão (com outras imagens, com outros imaginários): “A ficção tem como vocação a construção de uma realidade. Enquanto que o documentário tende a sua destruição, a seu mascaramento, porque filma e registra somente as aparências da realidade. E, mesmo assim, permite-se interpretá-la”. (Soler, 2002: 08).

esteja imbuído da experiência da pluralidade dos sentimentos, das imagens frente ao seu abandono, dos espaços diante de seus desconcertos; da decisão prolongada de distrair-se com a vocação para estar no limite (realidade-ficção, artista-documentarista, subjetividade-objetivismo), o filme se cria. Em cada plano, em cada comunicação que se propaga, a imagem remanesce sozinha demais para ser evocada como habitação da palavra. Ou seja, alimenta a ideia de que todo o documentário é intercedido pela natureza intrinsecamente inconstante, pela falibilidade de toda a narrativa (contra a evocação de todo o plano). De maneira propositiva, o cinema do cineasta se edifica na constituição poliédrica e se torna constantemente atento à perspectiva tanto pessoal como etnográfica – autoria e anonimidade trocando muitas vezes de lugar –; faz sua força na maneira como presencia sempre o diálogo entre ficção e realidade, preferencialmente nos limites entre estas duas costuras, inseparáveis, complementárias, descritas pela memória e recuperadas pela emancipação.⁵

Da relação entre o cinema e o documentário, a capacidade de dispor-se a escrever cinema através de sucessivos ciclos: personagens migrantes, ciganos, racializados pelos meios de comunicação, corpos sem presença, presenças profanadas em corpos que sobrevivem, cinemas de vestígios, cinemas dentro de aforismos como um jogo constante – e uma iniciação sempre a empreender-se – no processo de estar entre o ensaístico e o conceitual, entre a interpretação e sua ambivalência.⁶

Nesse sentido, a câmera é, para Soler, uma força centrípeta. Um lugar que a realidade é dilatada porque pode se perceber sempre de maneira lábil e inconstante: da insuficiência dos liames entre palavra e imagem, exaustivamente esperadas, que trazem para o centro do filme uma singularização relacional, uma necessidade atomística, um encontro (inesperado) estético. O filme revela os limites da capacidade em produzir pensamento e transgressão.⁷ Aqui, contudo, não se deseja agarrar àquilo que precisa disseminar ou expandir. So-

5. Seus filmes como mistura de entrevistas (desarticuladas da exigência e do absolutismo da representação), feito de longos fragmentos poéticos, sequências simbólicas, densas pausas e suas perfurações silenciosas, cinema de fronteiras que o próprio cineasta redime ao falar da experiência de viver constantemente atento ao independente: “. . . comprendí que las propuestas más interesantes ocurren siempre en la frontera” (Soler, 2002: 52).

6. A escrita e o relato, desde os filmes iniciais – *Será tu tierra*, 1965; *52 Domingos*, 1967; *D'un temps a outro*, 1968; *El largo viaje hacia la ira*, 1969 – em que a ideia da representação imbrica-se com a força da experiência, obrigando o cineasta (pintor, poeta e diretor de fotografia) a derrubar antinomias e gerar circuito de vozes em que a perspectiva da fronteira e do encontro (da errância como indumentária imprescindível) tem o efeito de desdramatizar o sentido e potencializar o encontro.

7. Colocamos, aqui, todos os ciclos, pois os filmes do cineasta são, desde os documentários com vocação para uma antropologia da urgência na década de 1960, aos últimos *filmes-haikais* do final do século passado, expressos menos por qualquer unidade – que seria sempre falsa e contraditória em Soler – temática e estilística, mas que convergem para um mesmo pensamento sobre cinema e imagem, sobre enquadramento e fugacidade, sobre pintura (lembrando sempre de sua atividade como pintor) e revelação, sobre política e cotidiano, sobre migração e vida...

bre os limites da singularidade da produção de uma estesia – filmar é produzir estesias um pouco mais seguras que aquelas que existem no cotidiano – o ato cinematográfico conjuga a semelhança da imagem (Didi-huberman, 2015) e a plenitude de sua espera. Esperar, que num tempo de ciclos de invisibilidades – sobre as marcações da ausência –, permite a imprevisibilidade do gesto (que atente à articulação do observável com a alegoria que o tenta surpreender). Filmar, portanto, tem a ver com um ensaio sobre a denominação de um trabalho de depuração da dinâmica da necessidade de frequentar a fronteira (o Eu e o Outro) mediado pelo ato fílmico como potência da relação participativa. Mas, também, ato, densidade, força, emergência que corrobora com a organização de um mundo que só pode ser conhecido pela interação com certa ‘lucidez cinematográfica’ disposta pela câmera.⁸

O conceito de documentário no cineasta valenciano expressa, notadamente, essa articulação entre a densidade fílmica e a filiação corpo-imagem-observador. Um observador que compreende – e não ingenuamente deseja revelar – um mundo de interposições dialéticas: a força da imagem tende a dissecar a natureza (incompreendida) da relação, mas (filmar) é um ato de exclusão determinante, porque subjuga o conhecimento à duplicidade de uma zona dos sentidos que se instaura na dimensão do plano. A natureza intrinsecamente perscrutadora da objetiva da câmera, não obstante, tem seu poder diluído ao concentrar-se na produção da espera, no jogo de relações entre o dizível e o invisível, no emancipar dos rostos em sucessivos primeiros planos, sob o silêncio de seus personagens (León, 2012).⁹

Dessa organização do efeito do documentário sobre a recusa em exigir narrativa e figuração prévias, o cineasta busca o questionamento da densidade dos pequenos espaços de observação com que as histórias do cotidiano são abraçadas. Entre o interesse em buscar a câmera como meio de produzir desnaturalizações sobre a complexidade do efeito aglutinador e enclausurante da metalinguagem – intuída quando se está habitada, perdida quando se pressupõe funcional –, o filme é uma forma de penetrar (errar, surpreender, circunvalar) o âmbito de uma relação que, acompanhada pela câmera, tem uma capacidade de elevar a produção da espera e diminuir desconfiças. Nesse sentido, a câmera é dirigida menos como epifania do registro e mais como escrita da relacionalidade adjacente, tensionada pela parcialidade que a desfaz, como se o compromisso fosse antes com a tradição de liberdade e densidade artística que

8. “... siguiendo a Rosellini, que el cine es un instrumento que ‘ha de servir al hombre para conocerse mejor’.” (Soler, 2006: 254).

9. O cineasta estabelece uma associação importante ao escrever sobre pintar e filmar: “... allí donde el pintor añade, allí donde actúa por sumas, el operador de cámara lo hace por eliminación. El pintor incluye. Este, excluye.” (Soler, 1998: 84).

com o pensamento simplificado de uma objetividade ou uma representação que se esquecem das derivas observadores-observados/observação-interpretação.



Figura 2. Fotograma de *El largo viaje hacia la ira*, 1969

O artista, portanto, é aquele que interpõe o sentido na ruptura de uma normalidade efeito de uma relação previsível – e, ao preencher de atenção os detalhes de uma (escrita) sobre imagens, o filme se torna um encontro, proliferação de movimentos que se gestam pela pausa, pela liberdade, pela desobjetificação parcial que a câmera produz. A câmera-olho é, nesse sentido, um intensificador daquilo que pode se tornar relação e das coisas que podem ter seu detalhamento explicitado; ou seja, a subjetividade do cineasta instrui o mundo como um recurso de acessibilidade em poéticas de compartilhamento que são sempre surpreendentes porque o cotidiano é lido como uma fonte (inesgotável, viva) de fronteirizações com a experiência. Fora da dimensão da temporalidade, o filme pode ser uma relação de distanciamento. Aproximações entre o vivido e o inobservável. Situações de inacabamento. Potencialidades de pequenos descentros, de mínimas histórias, de incontáveis interesses em partilhar o não-dito e o sobrecarregado. (O filme, nesse modo de interação densificado pela errância, estabelece limites que se auguram na estranheza como memória e na familiaridade como perspectiva).¹⁰

Para Soler, uma relação de fronteira é, portanto, uma relação de escritura de ausências. A proposta de um filme sem margens, sem começos prontos, sem finais sempre prestes; filmes (documentários) que são verdadeiramente independentes porque tem a dignidade de perder o controle quando são produzidos

10. Um dos múltiplos filmes de Soler que podemos usar como exemplo, *El Poso de los Días* (2009), a imagem decomposta revela-se na insuficiência da espera: uma série de micro relatos especificamente densificados pela observação sutil, em pensamentos espontâneos, em sentidos detalhados, escritos filmicamente a modo de aforismos sobre a memória que se imprime tenuamente: desde um bonsai que morre a um pássaro que renega sua liberdade em uma jaula pequena, chegando ao banco de um parque que desaparece e retorna novamente...

como processos de espera, de escuta, de uma multiplicidade de dinâmicas de distanciamentos:

Sua natureza é falsa, tanto quanto fundamenta seu discurso narrativo na fragmentação da realidade, na unidirecionalidade da mirada (axial) da câmera, e na reordenação tendenciosa – pelo subjetivo – de todo material obtido... a tergiversação forma parte inseparável, consubstancial da existência mesma do gênero. (Soler, 1998: 26).

As narrativas cinematográficas, as estilísticas documentais e a convergência social-ficcional das obras do cineasta, concentram-se em sucessivos alinhamentos perspectivos sobre uma sistemática fílmico-reflexiva que enseja os limites da linguagem na dimensão da primeira pessoa. O autor, instruído pela imagem-memória ou pela imagem-relação, compreendendo o cinema como uma intersecção não programada entre a imaginação e sua escuta, entre realidade e potência, entre fabulação e discurso sobre uma realidade sempre em indeterminação, coloca-se inevitavelmente sempre prestes, da mesma forma que o filme, diante de um espelho – do olho do cineasta – será sempre perscrutador, mas também divisível: entregue a forma efetiva da abrangência de significados. Dessa ‘natureza imprecisa’, relacional, etérea e ao mesmo tempo concentrada das formas fílmicas, o tempo cinematográfico em Soler justapõe a inversão, a teoria da expectativa, a subjetiva participação em tudo que adquire circunstância e veracidade pelo tratamento sempre diante de uma possibilidade de adiar certa escolha; e, da escolha infinita, a escolha de um significado que se perde porque a imagem que se recorda é sempre a imagem que não permite estar pronta; ou, estranhamente, a imagem que se assemelha a sua natureza provisória, sensível, expectante, disponível, prestes.

Assim, em *20 Proposiciones para un silencio habitado* (2007), há lugar para tudo através de uma inscrição faltante. A marca, o vazio insistente e também indelével da história da condição – improvável, premente, sempre precoce e aterrissada sobre si mesma – da imagem (do fotograma sobrevivente, da metaforização da representação). Documentário que é, no fundo, sobre a construção do silêncio em uma galeria de arte, o filme desenvolve-se diante de corpos que olham e são olhados, diante de uma sucessiva persistência de fotografias e um livro publicado por um coletivo de fotógrafos *sorianos*. Em forma de poema visual, a película se identifica com a capacidade de perder os espaços de realidade que se definem pela desorientação curiosa (pelo comprometimento espontâneo). Já em *Autorretrato* (2007), um jogo de imagens sobre a construção da trajetória como cineasta, funciona como um filme-espelho, pequeno movimento experimental de pouco mais de dez minutos que revela uma espécie de diagrama holográfico da história de Soler no cinema. Peça de biografia sobre a memória em imagens que sobraram de filmagens anteriores,

funciona como uma tramitação da experiência em um tratamento desfigurativo de seu próprio fazer como cineasta. *Autorretrato* é, portanto, um filme que vai até a ancestralidade para descobrir que não há, unicamente, apenas uma voz própria, mas, sim, uma errância, novamente - fixada pela insistência em entrar no imaginário, em percorrer o sentido observado a irrealidade que tudo conduz. Aqui, o tempo, o exílio e a demora sobre um silêncio – desejo de ser anônimo ou desejo de relativizar o gosto – torna-se superfície que se investiga porque o sujeito (o autor, o cineasta) interpõe múltiplas mediações (tempo e circunstância, passado e presente, autoria e anonimidade, lugar e memória,) na vontade de lutar para que a impermeabilidade das fronteiras não exista.

Projeto estético de composição associativa entre o corpo do cineasta e a ‘pele’ do filme, *Autorretrato* é narrado em primeira pessoa e pensado para ser um campo de jogos entre o visível (indisponível) e o aparente (improvável). Filme carregado de primeiros planos, dentro da visão de um espelho que habita vários fotogramas. Espelho (s), que reflete (m) o rosto do cineasta, ao olhar frontalmente a câmera, ao deixar ser ele mesmo investigado pelos limites e impossibilidades da representação. Um cinema de reflexos que adentra a memória da incapacidade em lembrar, sem perder a presença. Uma presença – fílmica, cinemática – que dessacraliza a autoridade cinematográfica por preferir percorrer os liames da experiência da dimensão artística, das condições da existência da impossibilidade de mensagens e obsessões narrativas em tudo.¹¹

Nesse sentido, se a arte é o meio para a expressividade do conhecimento que se coloca, inevitavelmente, como uma ideia de cinema entre a experiência subjetiva – educada pela imagem cinematográfica e pelas relações estilísticas com os cineastas admirados¹² –, o filme é um produto de uma história sobre uma espera que, ainda e sempre, precisa ser escrita. Relação de indissociabilidades (fruição estética e as condições para sua existência), formas que se misturam com engajamentos que se precisam, o filme, nesse aspecto, contesta, a todo instante, a sedução de uma autenticidade que se costura porque a intersecção – ensaio, biografia, memória, sentimento, olho – está sempre na natureza cêntrica de cada documentário construído¹³.

11. Talvez, em Soler, pela proximidade e gosto pela pintura, pela escrita e publicação de poemas, pela forma de ‘pequenos aforismos visuais’ (Francés, 2012) ilustrem a densidade de um cinema-mosaico (impregnado de solipsismos visuais, interpretação e teoria, observação e escuta artístico-etnográfica).

12. Soler declaradamente perpassa a história do cinema (Romeguera I Ramió, Soler, 2006) através de autores que nutre admiração e busca influencia: Flaherty, Murneau, Pasolini, Antonioni...

13. E, nesse aspecto, não há corrupção maior que o documentário como gênero que, segundo Soler, ‘destrói’ a realidade escondendo sua evocação: “A ficção tem como vocação a construção de uma realidade. Enquanto que o documentário tende a sua destruição, a seu mascaramento, porque filma e registra somente as aparências da realidade. E, mesmo assim, permite-se interpretá-la”. (Soler, 2002: 8)

Se, como diz Soler, “O documentário não é nada mais que o resultado de um conjunto de restrições técnicas e de opções de representação” (Soler, 1998: 212), há de se pensar que existe encenação, sempre. A própria dimensão da espectorialidade cinemática do olhar do autor sobre outras autorias (e não apenas registros, mas relatos potentes que são memórias interpretadas de si mesmo), impõe a aproximação com o tempo (registro), mas também com a imagem (propagação). De certa forma, a natureza do documentário está em, assim, totalizar o real sem querer revelá-lo – ou mostrando-o parcialmente. Inútil, vai dizer o cineasta, porque “um documentário é um trabalho indeciso, trêmulo, contraditório, seguramente errôneo, sobre uma realidade” (Soler, 1998: 251). Do mesmo modo, a arte é, conforme Bourdieu (1996), produto da história, reproduzida pela educação. Entretanto, fazer refletir a profanação da história dessa relação (memória-imagem, escrita-tradição, documentário-realidade), não pode ser visto em oposição ao mundo da vida cotidiana: sagrado em relação a profano, objeto em relação a sujeito, subjetividade em separação à observação.

Encobrimento do real, como diz o cineasta, o filme documentário revela-se um mosaico de impulsos sobre uma vontade de metaforizar o instante. Peça de um labirinto, espécie de lugar em que a alteridade – todas elas, em suas potências e expectativas tanto intensificadoras como desconstruídas –, enuncia-se pela falibilidade da experiência da constatação das suas características supostamente perenes. A organização fílmica, portanto, passa por não esconder a intencionalidade original, historiando o processo de construção enunciativo. Filmar é, dessa maneira, agarrar uma memória que, sem direção, perderia sua capacidade de associar-se com o caráter provisório de toda a relação. (E até a relação fílmica, para Soler, também se dá desse jeito.)

Monólogos de un hombre incierto (2010), por sua vez, diagrama essas questões ao procurar a fronteira, ou a desclassificação, sempre. Filme de discursos e estados de ânimo do autor em cada circunstância, revelando como as discussões sobre sensibilidade estética são instruídas pela contingência em uma criação que está em tudo, como voz e como escuta. Em forma de brevíário, como escritas subjacentes ao deslocamento enunciativo ao longo de cada plano, *Monólogos* revela todos os limites, potências, falta de controles, rebeldias casuísticas, afeição à derivas e liberdades misturadas no plano do detalhe e no plano do abrangente. Tudo isso, para fugir da normatividade plena, da teorização sem lugar ao vestígio e ao escapatório, ao que é resto e o que resta dentro e fora da imagem: essa característica efusivamente prescritiva da forma artística para se chegar ao abrangente, do mesmo modo que os filmes também podem ser vistos como abrangências para se dialogar com o cotidiano.

Do cinema de Soler, consecutivamente fixo e instável, movido pela necessidade - quase urgente, primordial, fundante - de ensinar temáticas e personagens sociais, sobre dramas perenes (racismo, migração, desaparecimentos históricos, institucionalizações sempre malsucedidas, disputas e invisibilidades reais diante de imaginários com toda a força), há um caminho reflexivo e exploratório. Caminho determinado a cotejar uma inapelável intersecção com a pintura, com a poesia mínima, afeito aos pequenos aforismos cinematográficos, aos “impulsos”, fragmentos, metaforizações disponíveis como linguagens altruístas e colaborativas.¹⁴

Não obstante, o documentário também é um trabalho de reflexão, de acumulação de material, de estudo, de interpretação da realidade e de seu entendimento como textos visuais com aproximação histórica. Pequenos capítulos do repúdio e da inverossimilhança do esquecimento, como nos dois filmes sobre o Holocausto, *Sobrevivir a Mauthausen* (1975) e *Francisco Boix* (2000).¹⁵ Nesse sentido, o documentário se move sempre para fora, como a ideia de uma força centrífuga. Força, para Soler (2006), que se conjuga com a proposição testemunhal e a atitude reflexiva ante a forma fílmica (uso imagens com unidades narratológicas próprias, primeiros planos, micro relato, etc.). O documentário não termina, portanto, de constituir uma história do apêndice sobre as relações - e não as disputas, não os mascaramentos, no cinema do cineasta, entre poética e emancipação discursiva (dos sujeitos interpelados).

A imagem não nega, mas guarda seu traço material como uma coluna imaginal que se ancora, desde o início,¹⁶ com uma proposta de pensar, expor, não divisar a questão de como os relatos se estruturam e são confirmados. O cinema de forte discussão social se entrelaça com o experimental (realidade como elemento narrativo), desde os seus princípios. Seu cinema de testemunhos também é, assim, cinema de arqueologias da inverossimilhança, onde as pausas são escritas dentro de uma memória que sabe relativizar pertenças (e arriscar relatos). Com isso, a preferência pelo estilo documentário parece adentrar mais na destruição do real, em desejar entendê-lo como uma representação que narra a própria experiência na estrutura do risco: agregar o social e perceber do que é feita sua perda.¹⁷

14. Às narrativas temporais subjacentes ao caminho escolhido em *Apuntes para uma Odissea Soriana interpretada por Negros* (2004), *20 Propositiones para um silencio habitado* (2007), *Autorretrato* (2007), *Dialogos em la meseta con torero al fondo* (2008), *Historia (s) de España* (2008), *Los naufragos de la Casa Quebrada* (2011), etc.

15. O primeiro anterior a *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) e claramente uma referência.

16. *Será tu tierra* (1965), *52 Domingos* (1966), *El largo viaje hacia la ira* (1969), *Filme sin nombre* (1970), etc.

17. “Como homem de cinema que fui, sou e serei, sempre chamarei documentários meus trabalhos anclados na realidade dos fatos e sustentados sobre o testemunho das pessoas” (Soler, 2002: 17).

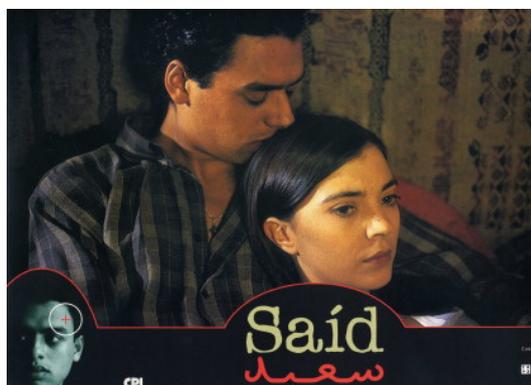


Figura 3. Fotograma de *Saïd* (1999)

Diante dos jogos de realidade e ficção em suas poucas narrativas ficcionais, como em *Saïd* (1999) e *Lola vende cá* (2000), os registros fílmicos parecem mediados pela capacidade em produzir risco e buscar visualidades. Elegíveis porque abertas ao campo do encontro, estas apontam diagramas do mundo em forma de enfrentamentos, gestos, subjetividades. Interpelam a essência do fotograma, que é mediação e significado. Buscam, como uma vontade de pre-mência – de abundância, de perceber sem ser necessariamente nominado, de instruir sem autofagicamente consumir o imaginário – relacionar imagens e visões de mundo possíveis. Os filmes, nesse aspecto, ambicionam à relação que de outra forma o mundo (social, físico, indumentário, caracteriológico) não habilita. Seus filmes são espécies de escavações, menos trincheiras que galerias de relatos e forças de encontros, pontos de partida, intermitentes, abertos, possíveis porque o alegórico se trama com o etnográfico – e porque o etnográfico não tem nenhum receio em resistir pela intensificação e pela escuta. O cinema, nesse caso, passa de transgredir o real a emancipá-lo em palavra e corpo, em afeto e afeição, em olhar e ser olhado. O tempo é instruído pelo excesso e a liberdade através da sua fruição. Nesse âmbito, o posicionamento do cineasta parece importar mais do que tudo: estar presente sem perder presença, ouvir sem impedir escuta, ver sem deixar de enxergar.

O tempo do plano é a característica de um cinema de artesanía e criação. Cinema aos pedaços, feitos de pequenos desencadeamentos instruídos por um reconhecimento essencial: parte-se de uma ideia que não vive solitariamente com o cineasta, com o etnólogo, com o observador emancipado. O filme é uma abertura ao contingente porque permite a oportunidade de se posicionar sempre uma e outra vez (aprender um novo ponto de posição). A autoria está

na capacidade de colocar em andamento a ideia da circulação, da atitude de levar mais além à vontade de questionamento, de transferir para o outro uma relacionalidade que deseja fugir do excesso (de si) e, com isso, encontrar-se.

Nesse sentido, a encruzilhada estilística na trajetória do cineasta ao longo de mais de cinquenta filmes, revela-se uma busca, uma errância, uma vontade de desconfigurar, para aprender da relação. Entre anonimato e subjetividade, traços de uma fisicalidade da imagem que permite a coexistência de afetos e imaginários, de visões de mundo e mundos em irrupção, que precisam do jogo da visualidade (*Max Aub: Un escritor en su labirinto*, 2002; *Del roig al blau*, 2005; *El hombre que sonreía a la muerte*, 2006) que não podem ser esquecidos (*Sobrevivir en Mauthausen; Francisco Boix*), que devem transmitir ausência e sobreviver além da forma (*Veinte proposiciones para un silencio habitado*, 2007; *Autorretrato*, 2007; *Dialogos em la meseta con torero al fondo*, 2008; *Los naufragos de la Casa Quebrada*, 2011).

Ao longo de sucessivos giros (reflexivos, éticos e etnográficos, alegóricos e ensaísticos, testemunhais e criativos), um cinema de apelo à desconstrução prescritiva e a poética em compromisso. Um cinema de movimentos, interiores ao tentar exterioridades, para fora ao imergir em si mesmo: constantemente aberto ao lúdico e ao tentativo, filmes que partem do cotidiano e chegam (mais) à universalidade. Filmes, a saber, que se instruem de contingência e superam a objetificação sem poesia.

Um cinema, finalmente, da ontologia da significação intervalada pela presença e pelo traço, habitado pela expectativa de experiência, transcendido pelo fragmentário, sucessivo pelo engajamento – e determinado pelo desconforto. Em suma, um cinema que aprende da perda (a incapacidade em perder sem arriscar no encontro), mas que jamais almeja uma normatividade plena. Um lugar – o cinematógrafo – que se presencia numa membrana excedente, prisma do mundo de relações e jogos de pontos de vista. Um cinema de sala de espelhos e zona de (interstícios) de sentidos, mas que se instaura na filosofia documentarista (narrativas éticas, testemunhos estéticos), para, dentro do imprevisível, profanar o gesto – e demorar na escuta.



Figura 4. Llorenç Soler

Em Llorenç Soler, a imagem é o esconderijo do visível e o documentário é a destruição da realidade.

Referências bibliográficas

- Català, J. M. (2012). Formas de la distancia: los ensayos fílmicos de Llorenç Soler. In M. Francés (org.), *La mirada comprometida*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder, a inocencia perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Berzosa, A. (2012). Juegos de realidad y ficción en la obra de Llorenç Soler. In M. Francés (org.), *La mirada comprometida*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontages du temps subi: l'oeil de l'histoire*. Paris: Editions de Minuit.
- Francés, M. (org.) (2012). *La mirada comprometida*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- León, B. (s.d.). Contar historias reales: una radiografía de la narrativa de Llorenç Soler. In M. Francés (org.), *La mirada comprometida*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Romaguera I.; Ramió, J. & Soler, L. (2006). *Historia crítica y documentada del cine independiente em España: 1955-1975*. Barcelona: Laertes.

- Soler, L. (1994). *Llorenç Soler: dunha beira a outra*. Galicia: Universidad de Santiago.
- Soler, L. (1998). *La realización de documentales y reportajes para televisión*. Barcelona: CIMS.
- Soler, L. (2002). *Los hilos secretos de mis documentarios*. Editorial CIMS.
- Soler, L. (2006). El cineasta frente a un problema social: una reflexión a partir del filme “Ciudadanos bajo sospecha”. In F. R. Neira, *Ciudadanía e documental – Ciudadanía y documental*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Stratern, M. (2013). *Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia*. São Paulo: Terceiro Nome.

Metáforas en el cine – un recorrido por las representaciones del documental argentino sobre la crisis de 2001

Teresa Álvarez Martín-Nieto*

Resumo: Este artigo analisa as metáforas usadas para construir a crise de 2001, do documentário argentino. O ponto de partida é que as metáforas visuais presentes nestas histórias têm uma origem conceitual, através das quais a experiência histórica representada é organizada. Concluiu-se que, nos documentários analisados, as metáforas constroem a crise em termos de oposição e em comparação com outros períodos do passado argentino.

Palavras-chave: metáforas; documentários; crise argentina de 2001; linguística cognitiva; teoria integrada de metáfora primária.

Resumen: El presente artículo analiza las metáforas que el cine documental argentino ha utilizado para construir la crisis de 2001. Se parte de la concepción de que las metáforas visuales presentes en estos relatos tienen un origen conceptual, a través del cual se organiza la experiencia histórica representada en ellos. Se concluye que las metáforas presentes en los documentales analizados construyen la crisis en términos de oposición y la comparan con otros periodos del pasado argentino.

Palabras clave: metáforas; cine documental; crisis 2001 argentina; lingüística cognitiva; teoría integrada de la metáfora primaria.

Abstract: This article analyzes the metaphors Argentine documentary film has been used to build the 2001 crisis, one of the major milestones of the recent past of this country. It starts from the idea that visual metaphors present in these stories have a conceptual origin, through which represented the historical experience is organized. It concludes that the visual metaphor depicting the history.

Keywords: metaphors; documentary; Argentina 2001 crisis; cognitive linguistics; integrated theory of primary metaphor.

Résumé: Cet article analyse les métaphores que le documentaire argentin a utilisé pour construire la crise de 2001. Il se fonde sur l'idée que les métaphores visuelles présentes dans ces histoires ont une origine conceptuelle, à travers laquelle l'expérience historique représentée les organise. On peut en déduire que les métaphores documentaires ont analysé la crise construite en termes d'opposition en la comparant à d'autres périodes du passé argentin.

Mots-clés : métaphores ; documentaires ; crise argentine 2001 ; linguistique cognitive ; théorie intégrée ; métaphore primaire.

* Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento: Instituto de Investigación Universitaria Ortega y Gasset 28040, Madrid, España. E-mail: sieteseptiembre@hotmail.com

Sumisión del artículo: 05 de junio de 2017. Notificación de aceptación: 31 de julio de 2017.

Introducción ¹

Dirijamos la mirada hacia los dos primeros planos (imágenes 1 y 2) que aparecen en el documental *Memorias del saqueo* (Fernando Solanas, 2004). En el primer caso la pantalla nos devuelve un *travelling* contrapicado de dos rascacielos. El plano yuxtapuesto, en el que se utiliza un ángulo picado, nos muestra a una niña descalza que come en el suelo, figura sobre la cual la cámara, que tiembla al hombro de un operador, aplica un *zoom* lento.



Imágenes 1 y 2.

Esta breve descripción introduce el tema que vamos a abordar en las siguientes páginas: las metáforas que el cine documental argentino ha utilizado para representar la crisis de 2001 y cómo estas han organizado dicha experiencia histórica.² La selección de las entidades y ángulos que hemos expuesto unas líneas más arriba confirman la presencia de varias metáforas.³ De un lado, nos encontramos ante edificios del centro económico y financiero de Buenos Aires, imagen metonímica que evoca a una parte de las instituciones responsables de gestionar las políticas neoliberales que fueron aplicadas en el país a partir de la última dictadura cívico-militar (1976-1983) y profundizadas durante los gobiernos de Carlos Menem (1989-1999) y Fernando de la Rúa (1999-2001); a las que la cámara otorga control y poder a través del uso del

1. Agradezco los comentarios recibidos por parte de Marisa González de Oleaga, que han quedado incluidos en la versión final de este texto.

2. Durante los años 2001 y 2002 Argentina atravesó la peor situación económica y social de su historia, una crisis que se materializó en la quiebra del modelo neoliberal que había gestionado política y económicamente el país durante el cuarto de siglo previo, la pérdida de la confianza de los ciudadanos en las instituciones y, entre otras manifestaciones, el resurgimiento de nuevos actores sociales en la esfera pública.

3. Como veremos más adelante siguiendo los postulados de la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria, en estas imágenes observamos la metonimia “El lugar por la institución”, a través de los edificios que simbolizan las instituciones que gestionaron las políticas neoliberales; una metáfora ontológica de personificación, en la imagen de la niña que evoca la pobreza creciente en el país; y las metáforas visuales de correlación “Similitud es proximidad”, “Control es arriba” y “Estar controlado es abajo”, que asocian ambas imágenes y oponen la posición de poder y control de los edificios que simbolizan el sistema neoliberal a la situación de subordinación que vive la niña.

ángulo contrapicado. De otro, atisbamos la expansión de la pobreza generada en Argentina como consecuencia de la aplicación del citado modelo político y económico, situación que queda personificada en la menor de pocos años que mira sin pestañear a la cámara, la cual subraya su condición vulnerable a través del ángulo picado. Dos planos con los que constatamos el uso de la metáfora como herramienta de construcción de la crisis, pues mediante su yuxtaposición y la oposición de sus contenidos se establecen las causas y consecuencias de esta porción del pasado del país, sus responsables y sus víctimas.

La presencia de este tipo de metáforas es notable en los documentales argentinos que abordan la crisis de 2001. Pero, como acabamos de ver, sus usos y funciones van más allá del mero adorno con el que dotar a estos relatos de dinamismo visual, de su dimensión estética. Por el contrario, las metáforas impregnan el relato documental, organizan el pasado que proyectan las imágenes y, a través de ellas, condicionan los pensamientos y acciones de los receptores. Una presencia, como aquí se defiende, que consolida la condición del cine como medio legítimo de representación del pasado. Pero antes de pasar a analizar las metáforas que construyen la crisis de 2001 en el cine documental abordemos algunos aspectos que, inexorablemente, van unidos a ella.

En primer lugar, el interés interdisciplinario que se ha desarrollado en torno a este dispositivo, en cuya evolución se pueden destacar varios hitos históricos. El primero de ellos se ubica, cronológicamente, en el siglo IV a. C. y ha quedado personificado en la figura de Aristóteles, que ya en sus obras *Poética* y *Retórica* concebía la metáfora como un desplazamiento (en Ricoeur, 2007: 23). El segundo momento histórico clave se produce en los siglos XVIII y XIX, cuando comienza a desarrollarse su dimensión cognitiva, dejando de lado su carácter puramente estético. El tercer hito tiene lugar ya entrado el siglo XX, años en los que la lingüística realiza las principales aportaciones en torno a la metáfora, como las investigaciones de Searle, Grice y Sperber y Wilson (en Escandell Vidal, 2006, 196-200), buscando esta última desarrollar una teoría conceptual en torno a tal figura. Su aparición ha de esperar hasta 1980, con la publicación de *Metáforas de la vida cotidiana*, de George Lakoff y Mark Johnson, trabajo en el que los autores defienden que la metáfora tiene un origen conceptual a partir del cual se organiza el conocimiento. Esta propuesta ha sido objeto de modificaciones a lo largo de las últimas tres décadas, motivo por el cual sus autores propusieron aunar estos avances en la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria, que queda incluida en su obra de 1996 *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its Challenge to western thought*.⁴

4. Constituida, entre otras, por la Teoría Conceptual de la Metáfora y su perfeccionamiento en la Teoría de la Integración Conceptual, la Teoría de la Metáfora Primaria, la Teoría Neuronal y la Teoría de la Combinación.

La extensión de los estudios en torno a la dimensión conceptual permite contemplar, en segundo lugar, la posibilidad de aplicar las teorías de la lingüística cognitiva a la metáfora visual. Este dispositivo, a lo largo del siglo XX, ha sido objeto de análisis de diferentes teóricos del campo audiovisual, especialmente del cine. Tales reflexiones se han centrado en confirmar la presencia de la metáfora visual en tales relatos, que se configura a través de distintos procedimientos de la realización audiovisual, como la puesta en escena, el montaje o el encuadre. Sin embargo, son pocas las propuestas académicas que analizan la dimensión conceptual de la metáfora en materiales audiovisuales, a excepción de las investigaciones de María Jesús Ortiz Díaz-Guerra.⁵

Por último, no podemos dejar de inscribir la metáfora en el debate sobre el relato histórico. A lo largo del siglo XX, y fundamentalmente en sus últimas dos décadas, se incrementó la preocupación sobre la incidencia del lenguaje y de la narrativa en los trabajos sobre el pasado. En este sentido, uno de los principales exponentes de la historiografía post-moderna, Hayden White, sostiene que el relato sobre el pasado es una construcción que el historiador impone a los hechos, fabricación que se materializa a través del discurso que este aplica, ya que todo texto histórico recibe información de un tropo, que puede ser una metáfora, una metonimia, una sinécdoque o una ironía. White justifica este procedimiento en que el historiador debe dotar de significado los datos que maneja, hacer comprensibles los hechos pasados a una audiencia determinada. Una tarea para la que se vale del uso del lenguaje figurativo (White, 2003: 163). Asimismo, entre los historiadores que defienden la presencia de la metáfora en el relato histórico destaca Frank Ankersmit, quien señala que esta se configura como un instrumento lingüístico a través del cual podemos organizar el conocimiento del mundo. De hecho, insiste en ver la metáfora como el “más poderoso (instrumento) que tenemos a nuestra disposición para transformar la realidad en un mundo adaptable a las intenciones y propósitos humanos” (Ankersmit, 2004: 12). Ambas posiciones son compartidas por Robert A. Rosenstone, cuyas reflexiones se centran en el ámbito de las representaciones históricas cinematográficas y, en concreto, en el carácter metafórico del lenguaje utilizado en este medio. En concreto, señala que el uso de la metáfora en el cine es uno de los caminos más utilizados para transmitir el pasado, dado que está cargada de significado, condición necesaria para conocer la realidad histórica representada (Rosenstone, 2012: 41).

5. La aplicación de estos postulados a un corpus concreto de trabajos de carácter audiovisual queda recogida en su tesis *La metáfora visual incorporada: aplicación de la teoría integrada de la metáfora primaria a un corpus audiovisual*, así como en posteriores trabajos de investigación.

Metodología

A continuación analizamos varias de las metáforas que el cine documental argentino ha utilizado para representar la crisis de 2001. Defendemos que estos instrumentos tienen un origen conceptual, a partir del cual se organiza la experiencia histórica. Por este motivo, nuestro punto de partida son los postulados de la lingüística cognitiva y, en concreto, de la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria. Para ello, tendremos en cuenta la existencia de dos tipos de metáforas: por un lado las metáforas de correlación y de familiaridad que configuran la Teoría de la Metáfora Primaria de Grady y, por otro, las metáforas monomodales y multimodales, tipología recogida por Forceville. La selección de las mismas se ha llevado a cabo teniendo en cuenta el conjunto de procedimientos que intervienen en la realización de todo documental, que abarcan desde el encuadre hasta el montaje, pasando por la puesta en escena.

La Teoría Integrada de la Metáfora Primaria considera esta figura como la experimentación de una cosa en términos de otra. En ella se distinguen dos elementos: el dominio origen y el dominio destino. El primero es el interior de la metáfora, el mecanismo que presta sus conceptos. El segundo es el dispositivo que los recibe. Grady clasifica estas metáforas en dos grandes tipos: de correlación y de familiaridad. En las metáforas de correlación -dentro de las cuales se encuentran las metáforas primarias- el dominio origen contiene una imagen que funciona como la representación cognitiva de experiencias sensoriales, siendo este universal y conteniendo un significado particular en nuestra interacción con el mundo. El dominio destino, por el contrario, carece de dicha imagen, ya que se trata de unidades cuyas funciones cognitivas son accesibles de manera consciente. En el lado opuesto se sitúan las metáforas de familiaridad, que se caracterizan por la proyección de una estructura de una imagen mental en otra. Finalmente, la clasificación metafórica de Forceville distingue entre metáforas modales y multimodales. El primer tipo recoge las metáforas que se manifiestan en una única modalidad de información, como las verbales, visuales o auditivas. Por su parte, las metáforas multimodales tienen lugar en varias modalidades de información, como son los casos de las audiovisuales o verbo-audiovisuales.

Los documentales analizados son *Memoria del saqueo* (2004), de Fernando Solanas; *Caballos en la ciudad* (2006), de Ana Gershenson; *Mosconi. Abriendo los caminos de la resistencia y la dignidad*⁶ (2011), de Lorena Riposati; y *Vida en Falcon* (2005), de Jorge Gaggero. La selección de los mismos, dentro del centenar de cintas documentales que abordaron explícitamente la

6. En adelante, *Mosconi*.

crisis de 2001 entre 2002 y 2012⁷, responde a dos criterios. En primer lugar, hemos primado la extensión temática que el conjunto de estos trabajos abarca, ya que el rastreo de una década de producciones documentales permite abordar la construcción metafórica de este periodo del pasado reciente argentino desde una perspectiva amplia. Del mismo modo, hemos tenido en cuenta la relevancia de estos trabajos por encima de su representatividad, a través de distintos factores que hemos agrupado en torno a la difusión obtenida por estas películas (emisiones en televisión, paso por festivales de cine, estreno comercial, circuito de exhibición alternativo y/o reproducciones de Internet).

Así, el documental de Fernando Solanas fue presentado el 4 de febrero de 2004 en el Festival de Berlín. A este evento le siguieron, en los meses posteriores, participaciones en más de una veintena de festivales internacionales. El 18 de marzo de ese año la película se estrenó comercialmente en 11 salas de Argentina, permaneciendo en cartel en algunas hasta el 27 de mayo. Un periodo durante el cual fue vista por 53.710 espectadores, según la consultora Ultracine. En paralelo a este circuito comercial, la cinta fue exhibida en espacios alternativos, tanto en asambleas populares y centros culturales como en universidades. Dos años después, el 7 de septiembre de 2006, fue emitida en Canal 7, la televisión pública del país. Esta proyección se repitió, en el mismo medio, el 15 de mayo de 2007. Según la consultora Ibope, la primera emisión fue vista por 109.363 espectadores y, la segunda, por 156.786. En 2007 el documental también fue emitido en el canal de TDT Encuentro, que no ofrece datos de audiencia. La película está subida a YouTube y lleva contabilizadas más de 300.000 reproducciones.

Por su parte, el trabajo de Ana Gershenson tuvo su estreno comercial en los cines porteños Palais de Glace y Tita Merello, el 2 de noviembre de 2007. Permaneció en sus programaciones durante un mes.⁸ También fue emitida en Canal 7, el 27 de noviembre de 2008, registrando 129.687 espectadores, según Ibope. Por su parte, el canal público de TDT Incaa tv, que tampoco proporciona datos de audiencia, lo ha emitido en más de una veintena de ocasiones desde

7. Para llegar a esta cifra se consultaron las bases de datos online que conservan información sobre los documentales de producción argentina que analizan la crisis de 2001, como Internet Movie Data Base (IMDb), de ámbito mundial; y cinenacional.com, focalizada en la cinematografía argentina. Además, se tuvieron en cuenta los trabajos financiados por el Estado argentino a través del Instituto Nacional de las Artes Audiovisuales de Argentina (INCAA), que publica un listado anual con las películas que reciben ayuda de este organismo; y los catálogos de las producciones de las asociaciones de carácter nacional de documentalistas argentinos. Estas son: Documentalistas Argentinos (DOCA), Realizadores de Documentales Integrales (RDI), Directores de Documentales (DOCU-DAC), Proyecto de Cine Independiente (PCI), Asociación de Documentalistas y Productores Independientes (ADN) y Directores Independientes de Cine (DIC). Del mismo modo, también se listaron las producciones de los realizadores que cuentan con página web.

8. Ni la consultora Ibope ni uno de los productores de la película Mariano Zukelberg confirman a la autora de este artículo este dato.

su puesta en marcha en 2011. Anteriormente había sido proyectada en la Berlinale y en otros festivales internacionales, como el Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici), el Festival Internacional de Cine de La Habana, el Festival de Cine de Toulouse o el Festival de Cine documental de Barcelona. En cuanto a su circuito de exhibición alternativo, la cinta fue presentada en distintos ciclos de cine de organismos culturales de la ciudad de Buenos Aires.

En lo que respecta a la cinta de Lorena Riposati, esta fue estrenada comercialmente el 18 de agosto de 2011 en los cines Cosmos y Gaumont de Buenos Aires. En ambos espacios la película fue exhibida durante dos semanas, hasta el 29 de agosto. Durante este periodo fue vista por 487 espectadores, según Ultracine. Un año más tarde, en 2012, fue emitida siete veces en el canal público de TDT Incaa tv. En paralelo, el documental ha formado parte de la exhibición alternativa argentina, siendo proyectado tanto en jornadas de cine de instituciones culturales del país como en festivales de cine nacionales, especialmente de carácter político.

Por último, el documental dirigido por Jorge Gaggero se estrenó comercialmente el 2 de noviembre de 2005. Fue exhibida en los cines Cosmos y Malba hasta el 28 de diciembre de ese año. En esas semanas la película fue vista por 3.500 espectadores, según el director del documental. El 7 de diciembre de 2006 la película se emitió en Canal 7 y fue vista por 128.720 espectadores. En lo que respecta a los festivales de cine que recorrió, entre los mismos destacan el Bafici de 2005 y las ediciones de los festivales de cine de ese año de Biarritz, Viena, París y Londres. También generó un circuito propio de difusión alternativa, siendo sobre todo proyectada en ciclos de cine retrospectivos sobre la crisis de 2001.

La presencia de metáforas en estos cuatro documentales es desigual. De hecho, existen casos donde esta figura cuenta con un peso importante, tanto por su carácter cuantitativo y repetitivo, como por su diversidad semántica. Por el contrario, las metáforas son escasas, aunque no por ello poco importantes a nivel interpretativo, en otros ejemplos. Dado el desequilibrio, y porque incluir las explicaciones de todas las metáforas existentes en las cuatro cintas superaría la extensión máxima fijada para su publicación, en este texto se ha optado por mostrar las figuras que sintetizan con mayor precisión la construcción de la crisis argentina de 2001. Esta diferencia explica, por tanto, porqué se reproduce un mayor detalle de análisis en unos documentales y menor en otros.

Resultados

Memoria del saqueo

Este ensayo documental reflexiona en torno a las causas y consecuencias de la crisis de 2001. En él, la presencia de metáforas es abultada y reiterada, por lo que aquí nos limitaremos a analizar las más significativas, que se proyectan a través de distintos procedimientos de realización documental, como el montaje o la puesta en escena. Como hemos podido comprobar en el ejemplo con el que iniciábamos este artículo, las metáforas construyen, a través de oposiciones, una relación de causalidad, y connotan en distintas direcciones a los responsables y a las víctimas de la crisis.

En este sentido, el documental señala que los culpables de la crisis fueron el poder político argentino, el poder económico internacional y, en menor medida, la dirigencia sindical y el estamento judicial que lideraron el país entre 1976 y 2001. La metonimia “El lugar por la institución” representa tales entidades, a través de la proyección de imágenes de edificios del centro económico y financiero de Buenos Aires, de la Casa Rosada, de varios ministerios y de la sede de la Corte Suprema de Justicia. Las mismas también son representadas con metáforas ontológicas de personificación, que quedan recogidas en fotografías e imágenes de archivo de las personas responsables de la gestión de tales instituciones durante dicho periodo histórico.

Las metáforas de las que el documental se vale para construir el poder económico inciden tanto en el perfil de estas instituciones como en las acciones que estas llevaron a cabo durante el neoliberalismo. Así, la metáfora visual de correlación “Las relaciones son recintos”, que se origina por la ubicación en un mismo espacio de entidades que interaccionan entre sí, utiliza el movimiento circular de la cámara sobre una plaza en la que se sitúan el Banco Nacional de la Provincia de Buenos Aires y el City Bank para trasladar al espectador uno de los pilares del modelo neoliberal y sus consecuencias: la apertura de la economía argentina hacia el exterior y el imparable aumento de la deuda externa que la decisión generó, la cual funcionó como *leit motiv* de la crisis. Esta metáfora también corresponsabiliza al Estado argentino del empeoramiento de la situación económica del país. Así, la presencia del Banco Nacional de la Provincia de Buenos Aires en la imagen recibe una crítica implícita, ya que de la misma se desprende que el poder político local argentino actuó de manera subordinada a los vaivenes del capitalismo financiero internacional, sin ejercer un control sobre él. En paralelo, otro de los pilares del mencionado modelo económico queda patente en la metáfora visual de correlación “Caer es morir”. Un recurso con el que se denuncia, a través de la inclusión de la

imagen del derrumbe de un edificio y su encadenamiento con otra instantánea que proyecta el logotipo de YPF, la muerte simbólica de esta empresa, privatizada en 1991 y, por extensión, el deceso del patrimonio público argentino, que en un importante porcentaje pasó a ser gestionado por grandes corporaciones multinacionales. Sin embargo, donde el poder económico queda más críticamente reflejado es en las metáforas visuales de correlación “Similitud es proximidad” y “Similitud es alienación”. La motivación de la primera metáfora es la tendencia que tenemos a pensar similares aquellas entidades que se encuentran juntas físicamente; la segunda, la correlación que establecemos al observar que objetos similares se orientan del mismo modo precisamente porque son parecidos. Para materializarlas, el relato yuxtapone dos planos en movimiento, donde se representan la conquista de América y la actual *city* porteña, a través del barrido de un cuadro y una panorámica en los que predominan los mismos colores. Esta estrategia discursiva define las acciones de los grupos económicos internacionales entre 1976 y 2001, pero sobre todo entre 1989 y 1999, periodo en el que se produjeron un mayor número de privatizaciones, denunciado a su vez un comportamiento neocolonialista por parte de las mencionadas corporaciones (imágenes 3 y 4).



Imágenes 3 y 4.

El poder político que permitió este comportamiento también es representado metafóricamente. En primer lugar, a partir de las metáforas visuales de correlación “Las circunstancias son clima”, “Lo malo es oscuro” y la metáfora audiovisual de correlación “La compulsión es una fuerza irresistible”. La primera fórmula tiene como origen la correlación entre el tiempo atmosférico y el estado de ánimo, ya sea de un sujeto o de una sociedad en su conjunto. En este documental se utiliza en dos intertítulos al inicio de la narración cuyos textos, impresos sobre sendas panorámicas de Buenos Aires bajo un cielo encapotado, nos advierten del resultado electoral de las elecciones de octubre de 2001. Unas instantáneas que asocian las condiciones climáticas adversas con la política llevada a cabo por los gobiernos neoliberales, cuya adscripción ideológica es heterogénea y abarca tanto al Peronismo como al Radicalismo

o la alianza entre distintas formaciones políticas. En concreto, la dimensión política de la crisis se vincula a las demandas de cambio ejercidas por la ciudadanía argentina a través del voto y el surgimiento de resistencias populares. Unas peticiones que, crítica la metáfora, fueron desoídas por parte de los representantes legislativos surgidos de las urnas, que continuaron aplicando políticas neoliberales contrarias a los intereses de la sociedad civil argentina. La segunda metáfora es producto de la relación que establecemos entre la oscuridad y el peligro. En este caso es aplicada para representar, especialmente, a los ex presidentes de la República Carlos Menem y Fernando de la Rúa y al ex ministro de Economía de ambos, Domingo Cavallo. Para ello, se utilizan fotografías de sus rostros en blanco y negro, dispositivos que los perfilan negativamente, no solo como responsables de la crisis económica, sino en tanto depositarios de la crisis de representación que atravesaba la ciudadanía de este país, que se materializó en una falta de confianza generalizada hacia las instituciones democráticas (Sidicaro, 2002), así como en el surgimiento de nuevos movimientos sociales (Svampa, 2003), que ejercieron de actores sustitutos del Estado, dada la ausencia tanto de una política pública que apaciguara los efectos negativos en la economía como de un asistencialismo estatal activo hacia los estratos más vulnerables. La tercera metáfora con la que se representa al poder político incide en este aspecto. La misma hace referencia a la correlación entre el movimiento de alguien y el carácter deliberado de sus acciones. Esta metáfora se materializa con la proyección de la canción *Levantmanos*, que destaca por su paródica letra⁹, sobre imágenes del Congreso de la Nación en el transcurso de una votación ordinaria. Una crítica, a través de la combinación del contenido de la canción, el ritmo lento de la melodía y las imágenes, hacia el rol pasivo ejercido conscientemente por este estrato del poder político y, por extensión, desde el Estado.

Las metáforas expuestas hasta el momento nos han servido para conocer los mecanismos de representación que este documental utiliza para construir a los responsables de la crisis de 2001. ¿Sucedo lo mismo con las víctimas? En parte, sí. La proyección de estas también se lleva a cabo a partir de metáforas ontológicas de personificación, además de incorporando de la metonimia “El lugar por el acontecimiento”, lo que da lugar a la creación de nuevas metáforas. Es el caso de “Lo malo es oscuro” y “Las circunstancias son clima”, metáforas visuales de correlación que representan las consecuencias económicas negativas del neoliberalismo. Ello es perceptible en el espacio que explica el fenómeno de la desindustrialización y el adelgazamiento del tejido productivo del

9. Esta apela al rol de los representantes de la ciudadanía y dice lo siguiente: “Somos levantmanos, consecuentes, comidos. Votamos con ojos cerrados, lo que nos manda el partido (vis). Y al votante traicionamos, a pesar de los silbidos”.

país que trajo consigo la apertura de la economía desarrollada en paralelo a la última dictadura cívico-militar y, especialmente, la convertibilidad,¹⁰ medida estrella de la primera administración de Carlos Menem. Así, el relato proyecta largos *travellings* y panorámicas de calles repletas de locales vacíos, de interiores de fábricas abandonadas y, fundamentalmente, del puerto de Buenos Aires, que presenta una actividad muy limitada. Tales metáforas se generan a través de la puesta en escena, pues las situaciones enunciadas se registran en entornos con unas condiciones climatológicas adversas y escasa proyección de luz, vinculando la crisis con las malas épocas y el peligro. Unas estrategias que también se utilizan para representar la pobreza y la desnutrición, acentuadas por la crisis. En estos casos, el documental proyecta varias secuencias en una villa de La Matanza, inundada por las lluvias, donde el mal tiempo refleja la situación de los habitantes de este lugar, también adversa.

Estas últimas metáforas podrían hacernos creer que el documental se vale de idénticas estrategias para representar a los responsables y a las víctimas de la crisis. Sin embargo, estos se configuran a partir de una relación de oposición, por lo que el relato proyecta nuevas metáforas que acentúan tal diferenciación. “Existir es ser visible” y “Luz es vida” funcionan en este sentido. La primera establece una correlación entre la conciencia que tenemos sobre determinados sujetos y su presencia en nuestro campo de visión. Así, el documental se encarga de traernos al primer plano, a través de un *zoom* largo de alejamiento aplicado sobre un vertedero, las bolsas de pobreza existentes en la provincia de Tucumán. Esta condición se ve reforzada por la segunda metáfora, que se constata en el momento elegido para tomar las imágenes, a plena luz del día, denunciando con ellas que la pobreza en el país es un problema latente (imagen 5).

En oposición a este fenómeno se generaron nuevos movimientos sociales, aparición que subraya la dimensión política y social de la crisis de 2001. Es el caso de los piqueteros, que emergieron como oposición al incremento del desempleo en el país. Esta resistencia se representa en el documental a partir de la metáfora visual de correlación “Lo bueno es arriba”, que se genera otorgando a un sujeto o a un objeto una orientación física elevada. En este caso la metáfora surge de la aplicación en la imagen de un plano general contrapicado, que personifica al movimiento de desocupados en las figuras de tres ex trabajadores de YPF en Cutral Co (provincia de Neuquén), localidad en la que surgió oficialmente el movimiento piquetero, pues fue donde tuvieron lugar los primeros cortes de ruta, seña de identidad de estas organizaciones. En

10. La convertibilidad se constituyó como el buque insignia de la política económica menemista y se desarrolló en torno a dos ejes: la paridad del peso argentino con el dólar y las privatizaciones de empresas de titularidad pública. Véase Roig, 2016.

este sentido, el plano contrapicado utilizado en la cinta construye a los piqueteros como una opción política positiva y rompe con el estereotipo negativo construido en torno a esta figura (Settanni, 2006), pues el corte de ruta que los distingue es entendido como el signo canalizador de su identidad laboral sustituida (imagen 6).



Imágenes 5 y 6.

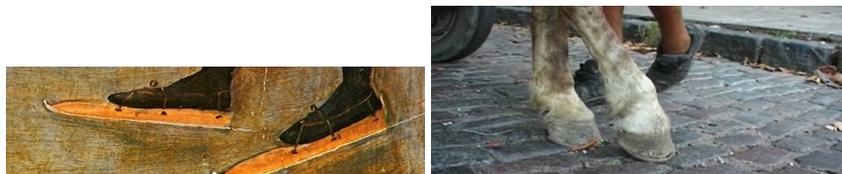
Caballos en la ciudad

El aumento del número de cartoneros que diariamente llegaban a Buenos Aires desde la periferia se convirtió en uno de los principales símbolos de la crisis de 2001. Acechados por la desocupación y las necesidades de subsistencia, estos ciudadanos personificaron, a través de su actividad recolectora de desechos, la decadencia del país. Una experiencia que recoge el documental dirigido por Ana Gershenson, que refleja las historias de vida de seis de estos trabajadores del cartón, donde también hay espacio para las representaciones metafóricas.

Estas son proyectadas desde los títulos de crédito que dan inicio al relato. El recurso se construye, a través de la yuxtaposición y combinación de fotografías en detalle del trabajo de los cartoneros y de distintas obras de arte –la mayoría de las cuales de Antoni Tapies, pero también de El Bosco, Jean Claude & Christo y Kurt Schwitters–, las metáforas visuales de correlación “Similitud es proximidad” y “Similitud es alienación”. La primera se configura a partir de la yuxtaposición de planos, cercanía que asocia la actividad cartonera con la artística. La segunda surge de la agrupación de los elementos que contienen las imágenes, pues estas presentan características parecidas, como la forma, el color o los tejidos. Estas metáforas resultantes cumplen una doble función. Por un lado, refuerzan la vinculación entre ambas actividades, lo que impregna a la actividad cartonera de prácticas y contenidos propios del arte. Así, el recurso dignifica la figura de los sujetos que protagonizan la narración a la vez que defiende la realización de la actividad que les proporciona un sustento econó-

mico. De esta manera, de la metáfora se desprende que la figura del cartonero ha de ser entendida como sinónimo de trabajador y, la recogida de desechos que este lleva a cabo, como el mecanismo que le brinda la posibilidad de portar una identidad laboral restituida y lo aleja del estereotipo negativo construido en torno a él por otros medios de comunicación (Biancardi, 2007).

Sin embargo, algunos ejemplos connotan las imágenes de un significado añadido, lo que fomenta las advertencias hacia los espectadores. Es el caso de la asociación entre el plano que muestra la obra de El Bosco -un detalle de *Las tentaciones de San Antonio*, que reproduce los pies de un patinador sobre hielo-, y la imagen siguiente, también los pies de un cartonero junto con las pezuñas de su yegua (imágenes 7 y 8). Para conocer el significado de la metáfora debemos acceder a la simbología de la obra de este artista. En ella, la presencia del hielo bajo los pies del patinador indica fragilidad, ya que este se encuentra sobre una superficie que “tiene falsa capacidad de sustentación”, la cual puede romperse en cualquier momento (Peñalver, 1999: 141). Una condición de vulnerabilidad que se traslada a la imagen que representa al cartonero y que cobrará total sentido unas secuencias después, cuando conozcamos que los pies pertenecen a un niño que mantiene a su familia a través de esta actividad. De esta forma, la metáfora funciona como mecanismo de asociación, pero lo que es más importante: ejerce de crítica sobre la situación y futuro del sujeto representado.



Imágenes 7 y 8.

El desplazamiento de la periferia a la ciudad que llevan a cabo los cartoneros a diario, y que aparece reiteradamente en el documental, también se utiliza para representar metafóricamente la crisis a nivel social y económico. En primer lugar retratando su paisaje, cuya proyección genera la metonimia “El lugar por el acontecimiento”. Caminos de barro, tejados de chapa, fábricas abandonadas, inactividad en el Riachuelo y hasta el hierro oxidado del Puente Uruburu son sus componentes, los cuales son subrayados a través de planos generales, primando el espacio sobre los sujetos. Unos elementos que definen el paisaje de la crisis, el momento contemporáneo a la elaboración del documental, pero que inevitablemente apelan a determinados momentos más boyantes

del pasado de este país, como el primer Peronismo, cuando se construyó (Silvestri, 2004), y constatan la decrepitud generada por el ajuste neoliberal, ya que lo que en ese momento se encuentra abandonado y oxidado, otrora registró actividad y brillo (imagen 10).

Por otro lado, en este documental el perfil de estos sujetos del documental también se construye mediante metáforas. Para ello se echa mano de intertítulos, carteles que separan las historias de vida que conforman el relato. En los mismos aparece la metáfora visual de correlación “Periférico es poco importante”, que asocia la posición geográfica de los cartoneros con la falta de acceso o control sobre los objetos o situaciones que se les presentan. La metáfora se materializa, a su vez, añadiendo la representación gráfica de su lugar de residencia, Lanús, que se encuentra alejado de la ciudad y separado por el Riachuelo, límite sociopolítico que constata la condición periférica de estos y, por tanto, su condición de ciudadanos poco importantes.

La figura de los cartoneros se construye, además, con las metáforas visuales de correlación “Estar controlado es abajo” e “Importancia es volumen”. La primera se configura con el uso de un plano picado de los cartoneros desde el Puente Uruburu cuando estos acceden a Buenos Aires. El mecanismo les otorga una orientación espacial negativa, ya que esta señala de manera implícita la carencia de control que tienen sobre su vida (imagen 10). Idéntica condición constata la segunda metáfora, en las mismas imágenes, que asocia el tamaño de los sujetos y el valor que supone su interacción con ellos, en este caso insignificante, ya que aparecen reducidos.



Imágenes 9 y 10.

Mosconi

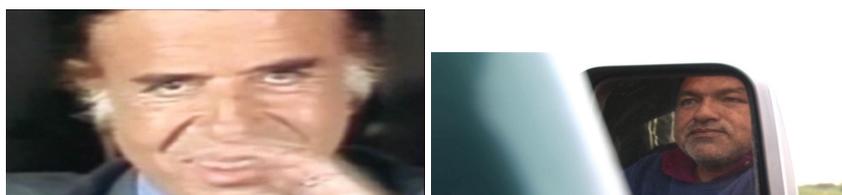
Las resistencias populares que surgieron en oposición a las políticas neoliberales en el movimiento piquetero a uno de sus principales exponentes. El mismo nació durante la década de los años 90, consecuencia de la escalada del desempleo en el país, especialmente en el sector público y entre los ex trabajadores de empresas que habían sido privatizadas los años anteriores, y tuvo en el corte de ruta su principal rasgo identitario. La agrupación constituida en

Mosconi (Salta) fue una de las más tempranas y significativas, experiencia que expone este documental. En este trabajo las metáforas definen el espacio de la crisis, perfilan a sus sujetos y reconstruyen históricamente el recorrido del movimiento piquetero de esta localidad: la denominada Unión de Trabajadores Desocupados (UTD).

Al igual que sucedía en los documentales analizados, este trabajo también se inicia utilizando metáforas. En concreto, asistimos a la proyección del paisaje de la crisis, aunque en esta ocasión tal espacio está constituido por distintos elementos. Si en el documental de Ana Gersenshon la metonimia “El lugar por el acontecimiento” se proyectaba a partir de la inactividad del Riachuelo y las fábricas abandonadas o el hierro oxidado de los puentes nos informaban de tal contexto, en esta cinta accedemos a un paisaje diferente. El mismo se encuentra configurado, en primer término, por el aislamiento de la localidad, que se materializa a través del registro de la cámara de escasos comercios cerrados y viviendas. Sin embargo, el principal rasgo de tal paisaje está unido a la desocupación y será proyectado en las secuencias posteriores, cuando la cámara se desplace al galpón de la UTD de Mosconi, en el que se encuentran numerosos hombres jóvenes, sin actividad laboral aparente. Este paisaje de la crisis será completado con los testimonios de mujeres desocupadas, registrados en la estación de ferrocarril del municipio, mientras recorren a pie el camino paralelo a las vías. Un espacio fantasma que se distingue por su alto nivel de abandono, donde la única presencia que existe es la de un tren abandonado sobre unos raíles oxidados y el ganado que pasta sobre la hierba surgida consecuencia de tal inactividad.

Por su parte, la caracterización de los sujetos de la crisis, los trabajadores desocupados protagonistas del documental y los políticos responsables de tal coyuntura, también se representa a través de metáforas. En concreto, este trabajo se vale de la metáfora visual de correlación “El cuerpo es un contenedor” para representarlos. La misma se plantea a través del montaje con imágenes de archivo de 1989, año en el que el peronista Carlos Menem inicia su primer gobierno y fecha que da comienzo al periodo de mayor intensificación de la aplicación de medidas neoliberales en Argentina. En concreto, el documental proyecta al entonces presidente anunciando la privatización de las principales empresas públicas del país y, en el plano yuxtapuesto, muestra el rostro uno de los desocupados que protagonizan el documental. La metáfora refleja, a partir del rostro del piquetero, los efectos del citado modelo político y económico intensificado por Menem y, concretamente, la privatización de empresas como YPF, donde trabajaba el afectado. A su vez, funciona como instrumento de crítica hacia las palabras del político, pues el montaje utilizado desde iróni-

camente sus palabras. En ellas, el político se jactaba de que la privatización traería consigo un mayor bienestar para la ciudadanía. Por el contrario, las imágenes subrayan la situación extrema de exclusión que atraviesa el piquetero, en tanto representante de los depositarios de las consecuencias negativas de dicha decisión (imágenes 11 y 12).



Imágenes 11 y 12.

Por último, la construcción del movimiento de desocupados también se construye a través de varias metáforas. Esta representación, sus connotaciones económicas y políticas, se proyectan a través de cuatro separadores que, a modo de animaciones, introducen las distintas etapas históricas de la localidad y la evolución de la organización. La primera de ellas expone el hallazgo de yacimientos petrolíferos en el lugar, el nacimiento de YPF y los beneficios que esta empresa generó entre los habitantes de la localidad, mejorando la misma a través de la construcción de infraestructuras y viviendas confortables. La misma se representa a través de la metáfora visual de correlación “Lo bueno es luminoso”, pues las animaciones se reproducen sobre fondos blancos a los que se ha aplicado un filtro de luz. A continuación tiene lugar la etapa privatizadora, que se representa bajo la metáfora “La naturaleza de una entidad es su forma”, en alusión al cambio de propiedad de YPF y la llegada de capital privado a la localidad. En este caso, los grupos económicos que comenzaron a gestionar los recursos naturales de la provincia son representados como aves de rapiña de color negro (imagen 13) cuyo paso por la localidad solo deja devastación. La tercera animación representa el nacimiento del movimiento piquetero, consecuencia de la desocupación que ha crecido en la localidad por la privatización del petróleo, y la aparición de los primeros cortes de ruta. Unas animaciones que proyectan las metáforas “Lo malo es oscuro” y “El fuego es vida”, en alusión a los primeros atisbos de organización de los desocupados de la localidad, que quedan reflejados en el protagonismo del negro de las imágenes y en la aparición de los primeros cortes de ruta a través del fuego, sinónimo de la vida que define al movimiento (imagen 14). La cuarta animación representa la empatía e identificación mostradas hacia los piqueteros por los vecinos del municipio, a través de las puebladas que se desarrollaron entre

1997 y 2001 consecuencia de la represión estatal que los desocupados recibieron. Esta etapa queda reflejada bajo la metáfora “Lo bueno es luminoso”, pues al recuperar las imágenes el dinamismo, el cambio se asocia a institucionalización del movimiento piquetero y a la solidaridad que este generó entre la población, siendo percibido como algo positivo.



Imágenes 13 y 14.

Vida en Falcon

El recorrido por las representaciones de la crisis de 2001 en el cine documental argentino finaliza el documental dirigido por Jorge Gaggero. Hasta el momento, las metáforas que hemos encontrado en el camino han construido este periodo histórico en términos de oposición y han perfilado los sujetos que la experimentaron, tanto en lo que respecta a los responsables de la misma como a aquellos en los que recayeron sus consecuencias. Hincapié especial es el que han hecho en los movimientos sociales de resistencia al neoliberalismo. Pero, ¿Qué dicen los relatos sobre la crisis de los otros sujetos, aquellos que se vieron afectados por la misma y que no se organizaron a través de ninguna entidad? Este trabajo se encarga de argumentar sobre tales experiencias.

En concreto, el documental registra los cambios que la crisis de 2001 generó en la clase media argentina. Lo hace a través de dos historias concretas: la de Luis y Orlando, que viven en un Ford Falcon. El primero acaba de adquirir el coche y se ve obligado a hacer de él su lugar de residencia, tras empeorar su situación económica, de la que el espectador poca información más llega a conocer. El segundo ha institucionalizado esta situación, pues reside en el automóvil desde hace varios años, tras perder la casa en la que vivía y el taxi en el que trabajaba. Los dos personajes representan la movilidad descendente que la crisis provocó en la clase media de este país, la cual vio adelgazar su poder adquisitivo y modificar su estatus social. Movilidad descendente que el documental registra, tanto física como simbólicamente. La primera característica queda patente a través de la vida nómada de los protagonistas del documental, que han pasado de residir en lugares cómodos y confortables a hacerlo en coches destartados, en los que duermen, comen y se relacionan con el resto de

los vecinos del barrio. La segunda se confirma a partir de las connotaciones que van adheridas al vehículo que poseen. Emblema del capitalismo y consumismo, pero sobre todo signo de progreso, desarrollo y bienestar, el Ford Falcon se adscribe a un periodo histórico concreto la historia de este país: los años 70, fecha en que se inicia el modelo neoliberal. Una correlación que impregnaba a este momento del pasado y a los propietarios de este coche de tales rasgos positivos. Asimismo, no hay que olvidar una tercera connotación asociada a este vehículo, que resulta ineludible en el imaginario social argentino. La misma hace referencia al rol represivo del Estado durante la última dictadura cívico-militar, pues el Ford Falcon era el vehículo prototipo utilizado por las fuerzas de seguridad del país para materializar detenciones arbitrarias y desapariciones forzosas.

En este sentido, la metonimia “El objeto por el usuario” representa, a través del Ford Falcon de los protagonistas, los cambios que la crisis provocó en la clase media argentina y, a su vez, expone el devenir histórico de este estrato social, señalando directamente las consecuencias sociales y económicas que el neoliberalismo generó en el país. Para ello, la cinta refuerza su argumento utilizando un anuncio de los años 70 como dispositivo de apertura y cierre de la narración, con el que quedan cuestionados los beneficios del coche, que como decíamos pasó de ser el signo de un prometido progreso económico (además de una represión estatal materializada), a convertirse en objeto de contención de los sujetos afectados social y económicamente por las consecuencias negativas del neoliberalismo (imágenes 15 y 16).



Imágenes 15 y 16.

Conclusiones

Las metáforas aquí analizadas nos han resultado muy útiles para conocer qué significados se transfieren entre los dominios origen y destino que configuran sus estructuras, dejándonos algunas conclusiones en torno a la crisis de 2001. En primer lugar, es reseñable la notable presencia global de estas figuras en los trabajos estudiados, a pesar de la consideración de este género

cinematográfico como un modo de representación de la realidad histórica no metafórico. En este sentido, y como segunda conclusión, destacamos la construcción en términos de oposición que las metáforas hacen de esta porción del pasado, focalizando a sus responsables y a sus víctimas y posicionando los relatos a favor de estas últimas. Por último, también queremos subrayar la comparación, implícita y explícita, que las metáforas realizan de la crisis de 2001 con otros momentos de la historia argentina, espacios temporales que se configuran tanto como modelos de imitación como de rechazo.

En lo que respecta a la presencia de estos dispositivos en los documentales estudiados, a lo largo de las páginas que constituyen este texto han aparecido un total de 30 metáforas, tanto visuales como audiovisuales, todas ellas de correlación. Asimismo, la mayoría se han configurado a través del montaje como procedimiento de realización documental utilizado, aunque la puesta en escena y el encuadre también han sido determinantes para materializarlas. Unos resultados que refuerzan la postura de White, Ankersmit y Rosenstone de considerar la metáfora como un camino legítimo de representación del pasado.

Sin embargo, para verificar este mecanismo es necesario desglosar la información que proyectan sus dominios. Así, las metáforas insertadas en los documentales analizados han construido la crisis de 2001 como una consecuencia de las políticas neoliberales aplicadas en Argentina en un periodo amplio, que se extendió entre la última dictadura militar (1976-1983) y el estallido popular de diciembre de 2001. Esta dilatación temporal del neoliberalismo es proyectada como efecto de las acciones llevadas a cabo por un conjunto de elites que, en calidad de responsables de la crisis, son construidas negativamente. En el ámbito económico, la crisis es representada como el resultado de la suma de un conjunto de factores, entre los que destaca la apertura exterior de la economía argentina, decisión que derivó, entre otros aspectos, en unos importantes índices de desindustrialización, en la caída de la actividad comercial, en un incremento del desempleo y de la pobreza, en una mayor vulnerabilidad del sistema financiero y en el auge de la deuda externa del país, que se tornó insostenible y funcionó como *leit motiv* de la coyuntura de crisis. Estos indicadores trajeron consigo un agravamiento de la dependencia internacional del país, subordinación que es achacada a las maniobras del mencionado poder económico. Este, compuesto por grandes corporaciones y financieras, es acusado de desarrollar un comportamiento neocolonialista y de disolver el patrimonio público del país en beneficio propio. Tal vaciamiento de la riqueza argentina es denunciado por las metáforas a través de la concepción del poder económico como el principal beneficiado de la crisis de 2001, pues las corporaciones internacionales se adjudicaron las licencias y la gestión de un alto número de empresas públicas

de capital argentino vía privatizaciones. Un cambio en los titulares de estas organizaciones que, según se denuncia, se fraguó gracias a la connivencia con el poder político local argentino. De hecho, se critica que el Estado no ejerciera una supervisión y un control de estas prácticas, y que tampoco actuara en defensa de los intereses de la ciudadanía.

En cuanto a esta dimensión política, los orígenes de la crisis de 2001 se circunscriben al gobierno de facto que surgió tras el golpe de Estado de 1976, que sentaron las bases del neoliberalismo en Argentina; así como a las gestiones de los gobiernos que se sucedieron entre 1983 y 2001, que continuaron aplicando estas medidas. La adscripción ideológica y partidaria de las administraciones que se connotan negativamente son heterogéneas, ya que abarcan tanto a la Unión Cívica Radical (1983-1989), como al Partido Justicialista (1989-1999) y a las alianzas entre distintas fuerzas políticas (1999-2001). No obstante, en las metáforas se enfatizan críticamente las consecuencias negativas de las dos administraciones lideradas por Carlos Menem, cuando el modelo neoliberal fue aplicado con mayor intensidad y cuando tuvo lugar un importante giro conservador por parte del Peronismo. De igual modo, se produce una personificación de los responsables políticos de la crisis, cuyos nombres se repiten en las distintas metáforas analizadas, siendo el citado Carlos Menem, así como Fernando de la Rúa y Domingo Cavallo, los que más aparecen. A ellos no solo se les acusa de aplicar las políticas neoliberales en Argentina y de actuar como subordinados de las corporaciones internacionales en su propio beneficio, traicionando a la sociedad civil. También son mostrados como los depositarios de la crisis de representación que esta atravesaba, cuyas demandas de cambio se materializaron a través del voto, primero, y con el estallido popular de diciembre de 2001, después. Unas denuncias que se llevan a cabo tanto de manera irónica como explícitamente.

En el lado opuesto se sitúan los depositarios de las consecuencias de la crisis, las víctimas del neoliberalismo. Estas representaciones metafóricas se caracterizan por subrayar la condición de desocupados, empobrecidos y excluidos por parte del sistema de los sujetos que protagonizan los documentales y se esfuerzan en proyectarlos como personajes subordinados a las pautas que les marcan el Estado y el mercado. Unas construcciones, no obstante, que hacen hincapié en mostrar la desigualdad que padecen los protagonistas en tanto circunstancia producto de la coyuntura de crisis, no como un rasgo inexorable a su condición de sujetos sociales y políticos. Para ello, se opta por darles una visibilidad y por posicionarse a favor de las acciones que llevan a cabo, proyectando las resistencias populares que integran. En el caso de los piqueteros, se transmite la idea de que las organizaciones de desocupados funcionan

como dispositivos de sustitución de la identidad laboral perdida de los protagonistas de los documentales, pues en las cintas aparecen portando una nueva identidad, la piquetera, que tiene en el corte de ruta su principal rasgo identificativo. Por su parte, la actividad al margen del Estado que desarrollan los cartoneros también es aplaudida en las metáforas analizadas. De hecho, estas no solo coinciden en mostrar tales proyectos como sinónimo de trabajo e inclusión en la sociedad, sino que también se esfuerzan en trasladar la idea de que recoger desechos en la ciudad fomenta la configuración de una identidad laboral restituida de los cartoneros, ya que para ellos supone una alternativa al desempleo, a la falta de ingresos y a la desigualdad.

En paralelo, las metáforas utilizadas funcionan como herramientas para comparar la crisis con otros periodos del pasado argentino. En esta línea, han sido evidentes los ejemplos que se inclinan en enfatizar los éxitos del modelo económico basado en el intervencionismo estatal, desarrollado en la primera mitad del siglo XX y continuado hasta la apertura de la economía que trajo consigo la última dictadura cívico-militar (1976-1983) y, con ella, el neoliberalismo. Esta opción es muy explícita en las metáforas que proyectan la existencia de un clima de bienestar mientras que YPF fue una empresa pública, pues tal condición supuso importantes ventajas para los habitantes de las localidades en las que se ubicaban sus plantas, política que las metáforas analizadas defienden y apuntan como estrategia a seguir. Por el contrario, el neoliberalismo es el modelo a rechazar. Esta postura queda reflejada metonímicamente a través de la crítica que se hace de la movilidad descendente de la clase media del país registrada durante el periodo en que se aplicó, así como en el negativo devenir de los integrantes de las clases populares. Este paralelismo es muy evidente en la representación del puente Uruburu. Una edificación, levantada durante el primer Peronismo, que traslada al espectador a aquellos tiempos, vinculados con bonanza y el desarrollo argentinos, a la vez que contrapone el periodo histórico en el que se construyó el puente con el tiempo presente del relato, señalándolo implícitamente como modelo a seguir.

Definiciones, oposiciones, comparaciones, advertencias. Lejos de presentarse como un adorno, las metáforas analizadas a lo largo de estas páginas han dejado claro que son un dispositivo a través del cual organizamos nuestro conocimiento sobre el pasado. Motivo por el que deben ser tenidas en cuenta a la hora de enfrentarnos a los relatos históricos.

Referencias bibliográficas

- Ankersmit, F. (2004). *Historia y tropología. Ascenso y caída de la metáfora*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Biancardi, M. S. (2007). Representaciones sociales de los actores ligados a la basura de la ciudad de Buenos Aires en Clarín. *Revista del Centro de Cultural de la Cooperación*, (7). Disponible en: <http://goo.gl/RYG5FA>
- Escandell Vidal, M. V. (2006). *Introducción a la pragmática*. Madrid: Ariel.
- Lakoff, G. & Mark, J. (1990). *Metáforas de la vida cotidiana* Madrid: Cátedra.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1996). *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its Challenge to western thought*. Nueva York: Basic books.
- Ortiz Díaz-Guerra, M. J. (2009). *La metáfora visual incorporada: aplicación de la teoría integrada de la metáfora primaria a un corpus audiovisual*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Peñalver, L. (1999). *Los monstruos de El Bosco*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Ricoeur, P. (2007). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI editores.
- Roig, A. (2016). *La moneda imposible. La convertibilidad argentina de 1991*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rosenstone, R. A. (2012). *Film on history, history on film*. Essex: Longman.
- Settanni, S. (2006). La representación acerca de los piqueteros construida por La Nación, Cutral Co/Plaza Huincul 1996-97-Buenos Aires, 2004. *Cuestión*, (12). Disponible en: <http://goo.gl/GN0Omd>
- Sidicaro, R. (2002). Las desintegraciones institucionales argentinas y sus consecuencias sociales. *Punto de vista*, (72): 37-41.
- Silvestri, G. (2003). *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes/Prometeo.
- Svampa, M. & Pereira, S. (2003). *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.

El botón de nácar e a repressão na América Latina

Moisés Carlos Ferreira*

Resumo: O artigo traz algumas reflexões sobre os conteúdos históricos do documentário *O botão de pérola (El botón de nácar, Espanha/ França/ Chile/ Suíça, 2015)*, de Patricio Guzmán e objetiva expor, de forma crítica, as raízes da subalternidade e as modalidades de repressão exercidas na América Latina. Para tal, este documentário será aqui abordado como uma metáfora da violência cultural, política e econômica construídas nesta parte do continente americano.

Palavras-chave: documentário; colonialidade; neoliberalismo; pós-colonialidade.

Resumen: El artículo trae algunas reflexiones sobre los contenidos históricos del documental *El botón de nácar (España/ Francia/ Chile/ Suiza: 2015)*, de Patricio Guzmán y pretende exponer, de forma crítica, las raíces de la subalternidad y las modalidades de represión ejercidas en América Latina. Para ello, este documental será aquí abordado como una metáfora de la violencia cultural, política y económica construidas en esta parte del continente americano.

Palabras clave: documental; colonialidad; neoliberalismo; poscolonialidad.

Abstract: This paper presents some considerations about the historic contents of the documentary *The pearl button (El botón de nácar, Spain/ France/ Chile/ Switzerland, 2015)* by Patricio Guzmán and its objective is to make clear, in a critique way, the roots of subalternity and the sorts of repression performed in Latin America. In order to do that, the documentary will be regarded here as a metaphor of the cultural, political and economic violence constructed at this part of the American continent.

Keywords: documentary; colonialiality; neoliberalism; post-colonialiality.

Résumé : Cet article questionne le contenu du documentaire historique *Le bouton de nacre (El botón de nácar, de Patricio Guzmán. Espagne / France / Chili / Suisse : 2015)* et vise à exposer, de façon critique, les racines de la subordination et les méthodes répressives pratiquées en Amérique latine. À cette fin, ce documentaire sera abordé ici comme une métaphore des violences culturelles, politiques et économiques qui ont été faites dans cette partie du continent américain.

Mots-clés : documentaire ; colonialité ; néolibéralisme ; post-colonialisme.

* Doutorando. Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP, Programa de Pós-Graduação em História Social, Centro de Estudos de História da América Latina – CEHAL. Bolsista CAPES. 05014-901, São Paulo, Brasil. E-mail: terraemar@gmail.com

Submissão do artigo: 26 de maio de 2017. Notificação de aceitação: 22 de julho de 2017.

[...]

Eu não venho cantar o esplendor de Machu Picchu, a Grande Cordilheira e a neve eterna; não venho cantar esta América de vulcões e arquipélagos, esta América altiplânica da lhama esbelta e da vicunha; venho em nome de uma América parda, branca e negra, e desde Arauco a Yucatán, venho em nome desta América indígena agonizante, venho sobretudo em nome de uma América proletária em nome do cobre e do estanho ensanguentado.

[...]

Manoel de Andrade – *Ai, América, que longo caminhar!*

A produção cinematográfica que ilustra este texto é o documentário *O botão de pérola*, com o título original em espanhol *El botón de nácar*, que foi dirigido e produzido pelo respeitado documentarista chileno Patricio Guzmán.¹ Essa obra cinematográfica foi uma coprodução entre Espanha, França, Chile e Suíça, realizada pela produtora Atacama Production em 2015.

Este artigo apresenta uma análise do documentário e o discute à luz de teóricos que tratam da colonialidade e modernidade criticando a preservação da ótica de mundo pautada em valores europeus. Os estudiosos que embasaram as reflexões aqui apresentadas são os latino-americanos Mignolo (2003) e Quijano (2005), pesquisadores fundamentais do pensamento pós-colonialista.

A escolha por esse filme deve-se à sua sensibilidade em tratar de assuntos caros à História da América Latina, especialmente à do Chile. No enredo, há duas narrativas – a política e a cultural – que se entrecruzam em momentos históricos do país.

Dois fatos históricos importantes que são abordados por esse documentário: o primeiro é o processo de ocupação das terras da América do Sul, exploradas para satisfazer os interesses mercantis europeus, conforme estudo de Mignolo:

O ocidentalismo e não o colonialismo foi a principal preocupação, primeiro, da coroa espanhola e dos letrados durante os séculos XVI e XVII e, segundo, do estado e dos intelectuais durante o período da construção das nações, que definiu América Latina em sua diferença em relação à Europa e ao ocidente. (Mignolo, 2003: 138).

Ainda, de acordo com Mignolo (2003), pode-se encontrar no documentário a presença de uma razão subalterna, que configura-se quando os conheci-

1. Patricio Guzmán es uno de los cineastas chilenos de mayor reconocimiento internacional. Después del golpe de estado permaneció en el Estadio Nacional de Santiago, incomunicado y amenazado de fusilamiento. Abandonó Chile en noviembre de 1973. Ha vivido en Cuba, España y Francia, donde reside. Seis de sus obras han sido estrenadas en Cannes, entre las que sobresalen *La Batalla de Chile*, *El Caso Pinochet*, *Salvador Allende* y *Nostalgia de la Luz*. Con esta última recibió el Gran Premio otorgado por la Academia del Cine Europea en 2010. Su última obra *El Botón de Nácar* obtuvo el Oso de Plata en Berlín en 2015. Fue invitado a formar parte de la Academia de Hollywood en 2013. Es presidente y fundador del Festival Documental de Santiago, FIDOCs. Retrospectivas recientes: British Film Institute, Harvard Film Archive. Fonte: Patricio Guzmán. Disponível em: www.patricioguzman.com/es

mentos locais são negados, subsumidos a um sistema de verdade que se propõe como universal e não admite questionamentos ou variantes nem um novo dogma, tal qual o ideário cristão medieval, pois a razão subalterna é aquilo que surge como resposta à necessidade de repensar e reconceitualizar as histórias que são narradas. A conceitualização é apresentada para dividir o mundo entre regiões e povos cristãos e pagãos, civilizados e bárbaros, modernos e pré-modernos, desenvolvidos e subdesenvolvidos, todos eles projetos globais que mapeiam a diferença colonial.

O segundo fato do documentário que será aqui analisado diz respeito aos interesses de diversos grupos sociais quanto à implementação das ditaduras militares no cone sul do continente americano. No caso chileno, não se pode olvidar o papel dos “Chicago boys”² – jovens economistas que estudaram nos Estados Unidos e aplicaram no Chile uma série de medidas econômicas logo após o golpe de estado de 1973.

Naquele momento, o governo de Augusto Pinochet aproveita o choque em que as pessoas estavam vivendo para aplicar as seguintes medidas: flexibilização da economia; desregulamentação das leis trabalhistas; enxugamento do estado; fragilização dos sindicatos; supressão do controle de preços; privatização de empresas estatais; eliminação de importações e redução dos gastos públicos.

Tais decisões econômicas, que ampliaram os privilégios do grande capital, foram baseadas em diretrizes neoliberais e elogiadas pessoalmente pelo grande mentor do neoliberalismo da época, Milton Friedman (1912-2006), professor de Economia da Universidade de Chicago que orientou os alunos chilenos quando lá estudaram. Essas medidas não provocaram a estabilização econômica, mas geraram maior concentração de renda nas mãos dos mais ricos, ampliando os gastos dos mais pobres.

Para manter esse plano econômico, fez-se necessário o uso da força – chamado de doutrina de choque e pavor – que consistiu no emprego da violência, do terrorismo de estado, dos desaparecimentos, da guerra psicológica, das torturas e perseguições aos chamados inimigos internos do estado chileno.

A análise de Anderson colabora para esclarecer tais medidas:

Refiro-me, bem entendido, ao Chile sob a ditadura de Pinochet. Aquele regime tem a honra de ter sido o verdadeiro pioneiro do ciclo neoliberal da história contemporânea. O Chile de Pinochet começou seus programas de maneira dura: desregulação, desemprego massivo, repressão sindical, redis-

2. Nos anos de 1950, uma das medidas do desenvolvimento econômico chileno foi estabelecer um convênio entre a Universidade Católica do Chile e a Universidade de Chicago para enviar alunos chilenos para estudar o modelo de econômico liberal na universidade americana. O departamento de Economia da Universidade Católica do Chile converteu-se em uma sucursal da Universidade de Chicago.

tribuição de renda em favor dos ricos, privatização de bens públicos. Tudo isso foi começado no Chile, quase um decênio antes de Thatcher, na Inglaterra. (Anderson, 1995: 18).

De acordo com o estudioso, percebe-se que o Chile serviu de laboratório para as medidas econômicas neoliberais que foram implementadas em outros países ocidentais nas décadas subsequentes, carregando novas formas de dominação, por meio da hegemonia econômico-cultural, propalada pelos grandes meios de comunicação e organismos internacionais. Esse modelo econômico foi também uma solução para muitos países na América Latina a partir dos anos de 1990, conforme pode-se ler em Mignolo:

Bajo el hechizo del neoliberalismo y la magia de los medios de comunicación que lo promueven, la modernidad y la modernización, junto con la democracia, se venden como un paquete de viaje a la tierra prometida de la felicidad, un paraíso donde, por ejemplo, cuando usted ya no puede comprar la tierra porque la tierra es limitada y no producible o está monopolizada por quienes tienen el control y la concentración de la riqueza puede comprar la tierra virtual. Sin embargo, cuando la gente no compra el paquete o tiene otras ideas de cómo la economía y la sociedad deben ser organizadas, se va a ver convertida en sujetos de todo tipo de violencia directa e indirecta. (Mignolo, 2010: 09).

Tal solução se coloca também como um paradigma, ancorado em um conhecimento racional, que, por ser produzido discursivamente, adquiriu status de verdade. Com base em Mignolo (2010), há um discurso disseminado que naturaliza a modernidade como um processo universal e o único ponto de chegada, que oculta seu lado de reprodução frequente da colonialidade.

Desse modo, o discurso colonial e pós-colonial incita a questionar os sujeitos para além dos estereótipos e do fetichismo, pois a necessidade do fetiche se expandiu, por intermédio de suas verdades e seus aparatos, como a crença nos mitos do progresso e Estado Nação, a ode à democracia, ao estado de direito e o endeusamento aos ícones como liberdade, igualdade e fraternidade, juntamente com a submissão e a tutela do mercado.

O botão de pérola, arte em linguagem cinematográfica que traz à tona diversos discursos, torna possível que esses questionamentos sejam suscitados.

Para análise do documentário, faz-se necessário observar, inicialmente, seu título, que apresenta a palavra botão, que em termos botânicos indica um estado antes de desabrochar, desenvolver. Cada desabrochar da pérola será abordado em temporalidades distintas na história chilena e em ambas as temporalidades serão tratadas como uma alegoria da violência e da lógica do extermínio.

Por meio de reflexões e conflitos que são apresentados no documentário de maneira poética, nota-se uma metáfora: o uso da água e como esta é guardiã da memória e também cemitério, já que este recurso natural permeia a história

dos povos nômades das águas, que serão apresentados pelo documentário. A citação a seguir, retirada do site chileno *CineChile – Enciclopedia Del Cine Chileno*, especializado em cinema, colabora para elucidar o filme:

El océano contiene la historia de la humanidad. El mar guarda todas las voces de la tierra y las que vienen desde el espacio. El agua recibe el impulso de las estrellas y las transmite a las criaturas vivientes. El agua, el límite más largo de Chile, también guarda el secreto de dos misteriosos botones que se encuentran en el fondo del océano. Chile, con sus 2670 millas de costa y el archipiélago más largo del mundo, presenta un paisaje sobrenatural. En ella están los volcanes, montañas y glaciares. En ella están las voces de los indígenas patagones, los primeros marineros ingleses y también los prisioneros políticos. Se dice que el agua tiene memoria. Este film muestra que también tiene una voz.³

A água, nesse sentido, representa o fio condutor da trama, e o botão representa a violência perpetrada pelos povos colonizadores.

Em relação à linguagem cinematográfica, sabe-se que ela possui o poder mimético, de imagem em movimento, que não apenas copia a realidade, mas a interpreta, a questiona, a reproduz pelo olhar do diretor, pois, de acordo com Santos (2011):

[...] No caso específico do cinema, distintas relações do sujeito com a imagem fílmica podem ocorrer, tais como acolhida, ruptura, repulsa, conformidade, identificação, resistência, introjeção, críticas ou combinação de várias delas. Nesse processo de interação com as imagens, há sempre o investimento de emoções. (Santos, 2011: 7).

Além dessas possibilidades de interação entre sujeito e cinema, a sétima arte pode ser vista também como uma representação do passado e objeto de pesquisa histórica, capaz de questionar um passado próximo ou longínquo, resgatar a memória de personagens envolvidos e, de acordo com Villaça (2015), “à arte cabe não se limitar à mera representação do fato histórico, mas elaborar uma reflexão sobre ele”. Percebe-se, portanto, que a narrativa de *O botão de pérola* não se pauta apenas na representação de fatos históricos, mas na possibilidade de criticá-los e reinterpretá-los, por exemplo, na citação acerca do contato de europeus com os povos da Patagônia ou na explicação dada às formas de extermínio durante a ditadura militar chilena.

Outra característica do documentário é recuperar diversos episódios históricos em temporalidades distintas – o que o configura como documentário de representação social, conforme definição de Nichols (2009: 26).

Um desses episódios reporta ao século 19, quando um jovem nativo, pertencente a um dos grupos étnicos da Patagônia, foi levado para a Inglaterra em

3. *CineChile: Enciclopedia del cine chileno*. Disponível em: <http://cinechile.cl/pelicula-3014>.

troca de um botão de pérola, durante as novas formas de ocupação das terras meridionais da América do Sul.

Com a chegada de missionários religiosos e fazendeiros criadores de gado, àquela época o processo de aniquilamento dos povos nativos é acelerado, segundo documento da Biblioteca Nacional do Chile, sobre memória chilena.

El interés de los europeos no se agotó en las riquezas que podían encontrar en el nuevo mundo. También el conocimiento científico motivó a algunos hombres de ciencia a explorar parte del territorio chileno durante los siglos coloniales. John Byron, George Vancouver y James Cook, entre otros, aportaron interesantes conocimientos geográficos y cartográficos sobre Chile y América meridional. También durante el siglo XIX, llegó a América un número significativo de viajeros ingleses. Estos fueron contratados por los gobiernos sudamericanos y viajaron motivados por el afán científico y el desarrollo industrial y comercial que se afianzaba en la región.⁴

Quando o jovem nativo chegou às terras europeias, recebeu o nome inglês de Jimmy Button, em referência ao botão de pérola pelo qual foi trocado. Ele viveu na Inglaterra por um determinado período, porém, ao voltar para sua região, já europeizado, não mais se identificou como pertencente à sua cultura e tão pouco era visto como inglês – um típico exemplo do processo de aculturação ali imposto e o claro reconhecimento de superioridade de um grupo em relação à inferioridade do outro. Um se constrói à medida que subalterna o outro.⁵

O documentário vai revelando como se deu o contato dos “povos das águas”, ou seja, dos habitantes das terras que vieram a ser chamadas de Patagônia ocidental com os conquistadores espanhóis a partir do século XVI. Cabe lembrar que o nome Patagônia é derivado da palavra *patacones*, que significa pessoa alta e com pés grandes. Essa era a imagem que os espanhóis fizeram dos habitantes dessa região na época que lá chegaram. Isso pode ser um sinal de como os europeus imaginavam os nativos – como seres monstruosos e não humanos, demonstrando a “superioridade europeia”.

Ao elucidar o contato entre culturas díspares, a europeia e a indígena, a narrativa mostra como ocorreu esse intercâmbio cultural que provocou o extermínio da população que lá habitava, em nome da civilização europeia e de seu ideário cristão.

Os povos *Kawésgar*, conhecidos também como *Alacalufes*, são uns dos povos originários da cultura chilena. Segundo Emperaire (2002), os *Kawésgar*

4. *Memoria chilena – Biblioteca Nacional do Chile*. Disponível em: www.memoriachilena.cl/602/w3-article-619.html

5. Essa tentativa “civilizatória”, que foi imposta por “intercâmbio cultural” ou até mesmo mascarada pelo “apreço ao exótico” aconteceu em outras localidades coloniais, vide o caso de Sarah Baartman, da África do Sul, que também ocorreu no início do século XIX, retratada no filme *Vênus negra*, de Abdellatif Kechiche. França/ Bélgica: 2010.

eram caçadores e coletores. Viviam no sul do Chile, na Patagônia ocidental, entre o golfo de Penas e o Estreito de Magalhães, região com grande número de pequenas ilhas, canais e fiordes e com baixas temperaturas. Esses povos eram nômades e tinham uma dieta alimentar baseada em peixes, mariscos, carne de lontra, lobo marinho e focas. Manuseavam pedras, ossos, madeiras, conchas de mariscos, peles de lontra e de foca e também fibras vegetais e com estes últimos materiais confeccionavam canoas, arcos, flechas, arpões, facas e cestos.

Com base em entrevistas e no uso da história oral de diversos remanescentes dessa etnia, o documentário deixa explícita a atávica relação dominação-resistência. Tal relação vigora desde os tempos coloniais até atualidade e possui expressões em formas de violência – do extermínio físico à aculturação determinada pela penetração de padrões culturais que subsumem as identidades originárias dos povos nativos deste continente.

Assim, pode-se afirmar que para explicitar a relação dominação-resistência, a película vai descortinando as manifestações de resistências dos *Kawésgar*, a começar pelo fato de eles não se identificarem com o conceito de cidadania chilena, recusando a subjugação ao estado chileno e seus saberes, o que pode ser visto como uma forma de preservar seus padrões de produção de sentidos e seu universo simbólico.

Dessa forma, compreende-se que a resistência dos povos *Kawésgar* se dá de ao manterem vivas sua cultura e sua língua, mesmo com o processo de colonização impetrado pelos europeus.

Outro momento que reflete a resistência dos *kawésgar* é a entrevista, feita em voz-off pelo diretor Patricio Guzmán, da remanescente dessa etnia, Gabriela Paterito. Quando o diretor lhe pede para que ela traduza algumas palavras, como “água”, “praia”, “tormentas”, de sua língua nativa para o espanhol, ela as traduz, pois tais vocábulos fazem parte de seu universo, de seu conhecimento de mundo. Contudo, quando ele pede que ela traduza palavras como “polícia” e “deus”, a remanescente não consegue traduzi-las, explicando que tais palavras não existem em sua língua. Esse impasse linguístico revela que ainda há distinção social e simbólica entre a cultura dos *kawésgar* com os valores europeus modernos.

Outra manifestação dessa resistência dos povos nativos é quando Gabriela Paterito afirma que ela não se sente chilena e que não possui a identidade desse estado nacional. Gabriela mantém vivas suas tradições, sua cultura, suas memórias e com isso preserva a forma identitária de seu grupo de origem.

Observa-se que há uma dualidade conflitante na relação entre colonizador e colonizado: de um lado há uma dominação pautada por genocídios e etnocí-

dios; de outro, há as práticas sociais dos povos que se reafirmam como seres integrados e pertencentes à natureza, e que mantêm viva sua cultura.

A abordagem histórica sobre as faces da violência no Chile faz, também, uma análise dos massacres ocorridos pelos exploradores europeus nos séculos passados, principalmente no período de colonização desse território. A época foi marcada por embates entre os colonizadores europeus e os povos originários do sul do Chile – o que gerou o extermínio de alguns povos e a aculturação de outros pela cultura europeia ali implementada. Esses massacres são comparados no filme com as práticas repressivas engendradas em território chileno durante a brutal ditadura militar entre os anos de 1973 a 1990, como demonstra Dinges:

[...] com o golpe, Pinochet ganhou a reputação de uma espécie de anjo vingador anticomunista. Com agressão e brutalidade nunca vistas na América do Sul, ele dizimou o maior e mais bem organizado efetivo esquerdista da região. Agiu primeiro com prisões em massa, campos de concentração e execuções sumárias nos dias e semanas que seguiram ao golpe. Depois passou à tarefa mais árdua de erradicar os grupos de oposição clandestinos. (Dinges, 2005: 32-33).

Para representar essa violência institucionalizada, cometida pela ditadura, o diretor do filme apresenta um botão novamente, só que, dessa vez, o de roupa. Esse botão, retirado das águas do Oceano Pacífico, perto da costa chilena, revela vestígios das roupas de um prisioneiro político que foi lançado ao mar atado a um dormente. Assim, o filme nos apresenta uma nova forma de extermínio.

Tais cidadãos exterminados, foram classificados como inimigos internos, pois se colocaram politicamente contrários as medidas autoritárias do governo militar instaurado, pois representavam um atraso ao desenvolvimento econômico do país, uma afronta aos ideais da civilização cristã ocidental e, por isso, deveriam ser eliminados.

Ambos os extermínios podem ser comparados – tanto os dos povos da Patagônia como os ocorridos durante a ditadura militar. A comparação nos mostra que havia interesses econômicos na realização de tais práticas, pois, segundo Quijano:

Por outro lado, no processo de constituição histórica da América, todas as formas de controle e de exploração do trabalho e de controle da produção-apropriação-distribuição de produtos foram articuladas em torno da relação capital-salário (de agora em diante capital) e do mercado mundial. (Quijano, 2005: 228).

Utilizando uma narrativa poética, o filme costura as histórias dos povos nativos remanescentes daquele território, associando-as com um período da

história chilena contemporânea. Essas narrativas também podem dialogar com os caminhos trilhados pela América Latina nos últimos 500 anos, e nos convidam a pensar sobre o continente onde vivemos, mas que pouco conhecemos. Conforme citação do crítico de cinema Caetano:

[...] sendo um filme chileno, é a partir de seu território que o diretor abre o horizonte para o mundo. É curioso como em pouco tempo notamos que as histórias dos países latino-americanos são semelhantes, mas desconhecidas entre si. Temos uma educação que nos ensina detalhes da formação dos estados europeus, suas etnias, desenvolvimento, etc., enquanto nossos vizinhos são reduzidos à América espanhola, fragmentada ao longo dos séculos. Enquanto tribos europeias são diferenciadas para nos explicar dominações e alianças que originaram os países que conhecemos, na América a generalização de índios coloca todas as etnias no mesmo bojo, como uma espécie exótica dizimada em maior ou menor quantidade, conforme a região. (Caetano, 2016).

Nota-se, dessa forma, que nossa formação é eurocêntrica, baseada na matriz europeia como um modelo a ser seguido em detrimento das populações nativas. Vale lembrar que o nome dado à *América Latina* foi uma forma de silenciar as culturas ameríndias e africanas aqui presentes, uma vez que a latiniidade europeia também se impôs ao nome dessa parte do continente americano.

O documentário pode ser visto, então, como uma forma de resgatar e manter viva a memória chilena, pois a memória tende a ser construída e enquadrada de acordo com os acontecimentos que a História oficial julga pertinentes. É nesse sentido que deve-se manter viva não somente a memória nacional mas também a memória subterrânea, muitas vezes representada nos que foram silenciados pela História oficial. Todorov (1995) afirma: “o passado não tem direitos em si, deve ser colocado a serviço do presente, assim como a memória deve-se manter”. Nota-se, assim, que o filme documentário aqui discutido traz à tona a memória de um povo – vozes de grupos que foram silenciados pela visão dominante da História.

Vale aqui citar uma frase transcrita após o golpe militar de 1973 no interior do Estádio Nacional do Chile em Santiago, “Um povo sem memória é um povo sem futuro”. Este local foi palco de atrocidades da ditadura militar e considerado o primeiro campo de concentração daquele governo ditatorial.

A citação a seguir exemplifica as relações entre cinema e História e discute como um documentário pode alertar para nossa realidade, trazendo elementos que colaboram para uma nova interpretação de mundo:

Durante a colonização da América, nos séculos XVI e XVII, os espanhóis desrespeitaram a cultura e a terra de inúmeras pessoas nativas da região chilena, da região que faz fronteira com o Oceano Pacífico, além de matá-las ou escravizá-las em diversos casos. Uma história marcada pela dominação

agressiva e violenta persegue a América Latina. Vivemos momentos parecidos no Brasil, se não idênticos: também fomos vítimas do colonialismo, do imperialismo, de momentos marcados pelo autoritarismo. E um povo que não é capaz de preservar sua memória não tem futuro, Patricio Guzmán nos assegura uma coisa: as águas não permitirão que nos esqueçamos nosso passado. (Claudino, 2016).

Desse modo, o papel desse filme documentário é questionar os atores da História oficial, problematizar a espoliação a que o continente americano foi submetido no processo de colonização europeia, bem como criticar as formas de extermínio implementadas durante a ditadura militar chilena, colaborando para uma reinterpretação da História da América Latina.

Destarte, ao mesmo tempo que o cinema pode ser visto como resultado da indústria cultural, essa arte também pode representar uma forma de satisfazer as carências da ordem do imaginário, sendo, então, um meio de democratizar conhecimentos sobre fatos históricos.

Comentários finais

O *botão de pérola* faz um resgate das memórias em suas diversas esferas, pois, segundo Pollack (1988: 4), “Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à memória nacional”.

Depreende-se, assim, que a memória é um espaço de poder, de disputas políticas por grupos divergentes, tal qual esse filme documentário apresenta – o resgate de conflitos entre grupos antagônicos que marcaram a história do Chile.

O olhar do diretor Patricio Guzmán sobre a produção cinematográfica evidencia que esse cinedocumentário possui um compromisso crítico com a sociedade nele retratada, como observa-se na crítica de Cardinale:

Para Guzmán, el cine documental forma parte de la conciencia crítica y analítica de una sociedad. No puede verse solamente como uno entre los diferentes géneros del cine; Es una verdadera vocación que exige una entrega total y una clara posición ética. (Cardinale, 2010: 10).

A importância da manutenção da memória é associada aos autores pós-coloniais que foram aqui citados, uma vez que eles propõem um novo direcionamento do pensar, que questione tanto o conceito de modernidade quanto o modelo mundial do saber que foi imposto e disseminado por intermédio do padrão hegemônico europeu e estadunidense. Realizando uma revisão dessa matriz será possível organizar novas versões, com novos modelos, valendo-se

da valorização da História dos povos deste continente, outrora silenciados e inferiorizados. Como se observa nas palavras de Mignolo:

Las teorías críticas descoloniales emergen de las ruinas de los lenguajes de las categorías de pensamiento y de las subjetividades (árabe, aymará, hindi, créole, francesa e inglesa en el Caribe, afrikaan, et-cétera) que han sido constantemente negadas por la retórica de la modernidad y la aplicación imperial de la lógica de la colonialidad. (Mignolo, 2010: 27).

A importância da valorização do conhecimento local foi negada pela modernidade, uma vez que esta se apresenta como um dogma. Embora sejam formadas diversas visões sobre a modernidade, em geral mais celebrativas do que sombrias, seus traços mais destacados, seriam o avanço do pensamento científico, da razão instrumental que separa o objetivo e o simbólico, da secularização e da doutrina do progresso; a primazia do individualismo; a afirmação da economia de mercado e do aparelho estatal (Azevedo, 2009: 12).

Esses traços da modernidade são tratados em vários momentos do documentário – como a sobreposição das culturas nativas pelas europeias e pelo silenciamento de opositores durante o regime militar para imposição de um novo modelo econômico.

Por fim, o documentário *O botão de pérola*, ao ser analisado juntamente com os teóricos pós-colonialistas, apresenta elementos que podem ser utilizados para criticar a mentalidade colonizada dos latinos-americanos que, infelizmente, ainda persiste em muitos de nós.

Referências bibliográficas

- Andrade, M. de. (2009). *Poemas para liberdade*. São Paulo: Escrituras Editora.
- Anderson, P. (1995). O balanço do neoliberalismo. In E. Sader & P. Gentili (orgs.), *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o estado democrático*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Azevedo, C. (coord.) (2009). *Outras modernidades: textos e propostas*, vol.1. Nuestra América e EUA. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1 CD-ROM.
- Benjamin, W. (1994). A doutrina das semelhanças. In ____, *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. S. P. Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense.
- Capelato, M. H.; Morettin, E. & Napolitano, M. (orgs.). (2007). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda.
- Cardinale, C. R. (2010). *El cine documental según Patricio Guzmán*. 2. ed. Santiago.

- Dinges, J. (2005). *Os anos do Condor: uma década de terrorismo internacional no cone sul*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Emperaire, J. (2002). *Los nómades del mar*. Santiago: Lom ediciones.
- Ferreira, R. de A. (2008). Cinema memória: reflexões sobre a memória coletiva e o saber histórico. *O Olho da História*, (11), dez.
- Lira, F. R. F. T. de. (2010). Do socialismo ao neoliberalismo: o Chile dos anos 1970. *Vitrine da Conjuntura*, 3 (6), ago. Curitiba.
- Mignolo, W. D. (2003). *Histórias locais projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG.
- Mignolo, W. D. (2010). *Desobediência epistémica: retórica de la modernid, lógica de la modernidad y gramática de la descolonidad*. Buenos Aires: Ediciones Del signo.
- Nichols, B. (2005). A voz do documentário. In F. P. Ramos (org.), *Teoria contemporânea do cinema*, vol. II. São Paulo: Senac.
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2 (3), Rio de Janeiro.
- Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In E. Lander (org), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Colección Sur Sur, Clacso.
- Sánchez, G. (2001). *La caravana de la muerte: las víctimas de Pinochet*. Barcelona: Blume Contrapunto.
- Santos, C. L. M. dos. (2011). Cinema, linguagem e educação: articulações e estratégias de significação. *Educação, Gestão e Sociedade*, ano 1, (2), jun. Faculdade Eça de Queiros. ISSN 2179-9636.
- Tapia, J. A. (1980). *El terrorismo de estado e el la doctrina de la seguridad nacional em el cono sur México*. Editora Nueva Imagem. Disponível em: www.blest.eu/biblio/tapia2/index.html
- Todorov, T. (1995). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Villaça, L. M. (2015). *Nostalgia da luz (2010) e o filme-ensaio: uma proposta de análise a partir da trajetória cinematográfica de Patricio Guzmán*. Dissertação – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Arte da USP.

Sites

Claudino, J. *O botão de pérola (crítica)*. Disponível em: www.ccine10.com.br/o-botao-de-perola-critica/

<http://revistapreview.com.br/critica/o-botao-de-perola-mortos-desenterrados/>
www.elmostrador.cl/cultura/2015/10/16/critica-de-cine-el-boton-de-nacar-una-metafora-sobre-el-origen-y-la-infamia/

<http://cinechile.cl/pelicula-3014>

www.patricioguzman.com/es/

Filmografia

Nostalgia da luz (2010), de Patricio Guzmán.

El botón de Nácar (2015), de Patricio Guzmán.

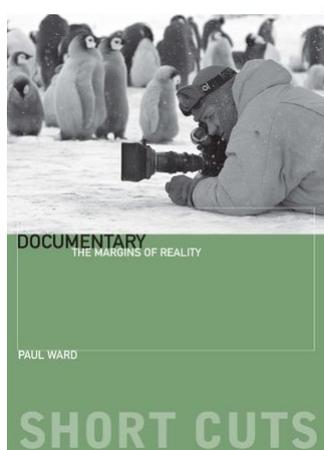
Vênus negra (2010), de Abdellatif Kechiche.

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

O documentário contemporâneo e os limites da realidade

Jennifer Jane Serra*



Ward, Paul (2005). *Documentary: the margins of reality*. London: Wallflower Press, ISBN-10: 1904764592, ISBN-13: 978-1904764595.

A produção de documentários híbridos cresceu significativamente nas últimas décadas, acompanhada de estudos e publicações que buscaram mensurar a dimensão desse desenvolvimento e analisar as singularidades do cinema documentário contemporâneo. O livro do pesquisador britânico Paul Ward, professor da Universidade de Artes de Bournemouth, *Documentary: the margins of reality*, ainda sem tradução para o português, apresenta-se como uma contribuição a esse contexto, fornecendo reflexões para a compreensão das novas formas que o documentário assumiu nos últimos anos. Seu foco de análise é um conjunto de produções que extrapolam as convenções mais estabelecidas do cinema documentário devido à miscigenação com formatos tradicionalmente dissociados a este, como a comédia, a ficção e a animação. Passada mais de uma década de sua publicação, em 2005, o livro traz estudos de filmes que aproximam-se de obras mais recentes e de temas que não foram ainda amplamente analisados, como a relação entre o humor e o compromisso ético do discurso documentário, mantendo sua atualidade e relevância.

* Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Centro Audiovisual de São Bernardo do Campo. 13083-970, Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: jennifer.jserra@gmail.com

Além de trabalhar com produções que estendem os limites da representação da realidade, Ward retoma as ideias centrais no estudo do cinema documentário valendo-se de autores consagrados do campo, como Noël Carroll, Carl Plantiga, Brian Winston, Bill Nichols, Michael Renov, Stella Bruzzi, Dai Vaughan, entre outros. No primeiro capítulo, essa bibliografia é revisitada em brevidade para reestabelecer as especificidades do discurso documentário como sua oposição com a ficção, ou, como o autor coloca, “a tensão central que constitui todos os debates sobre o documentário: a relação entre realidade e artificialidade”. A natureza construída do documentário é um ponto ressaltado por Ward que serve de contraponto ao senso comum que o toma como um formato objetivo e transparente e que por isso estaria distante de formatos tidos como subjetivos, como a ficção e a animação.

Nos capítulos seguintes, a distinção entre ficção e não ficção é posta em análise de maneira mais profunda a partir do exame de produções nas quais as fronteiras desses dois campos parecem indefinidas, como filmes documentários que usam encenação, *reality shows*, ou filmes sobre histórias reais que apresentam o uso de encenação executada por pessoas que viveram essas histórias ou com o uso do testemunho gravado dessas pessoas. O exemplo mais significativo analisado por Ward corresponde ao conjunto de filmes que tratam da vida de Aileen Wuornos, a estadunidense que se tornou notória por assassinar diversos homens e por isso condenada à morte. Ward compara dois documentários realizados pelo mesmo diretor, Nick Broomfield, *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* (Nick Broomfield, 1992) e *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* (Nick Broomfield, 2003) e dois filmes de ficção que tematizaram o caso: *The Aileen Wuornos Story* (Peter Levin, 1992) e *Monster* (Patty Jenkins, 2003).

Segundo Ward, enquanto os filmes ficcionais se valem da premissa “história real” para sustentar a legitimidade de suas representações fictícias, os documentários privilegiam o desenvolvimento de uma trama em detrimento de um discurso mais imparcial, incluindo o recurso à narrativa em primeira pessoa usado por Broomfield, que se transforma em uma das testemunhas no julgamento de Wuornos. Mais do que isso, as duas formas de abordagem competem na apresentação do que seria a versão “verdadeira” de Aileen Wuornos e atuaram, junto com uma série de produções televisivas, na transformação de Wuornos em personagem de uma realidade midiática que se torna indistinguível da ficção em diferentes níveis. Trabalhando também com os casos de reconstituições e encenações em documentários com temas históricos, Ward aponta o potencial da performance para retratar a memória de eventos passados e como esses recursos podem amplificar o entendimento de tensões e questões subli-

minares presentes no contexto desses eventos, para além de apenas “mostrar o que aconteceu”.

Uma das contribuições mais significativas do livro diz respeito à relação entre o documentário e os campos da comédia e da animação. No primeiro caso, valendo-se de exemplos de falsos documentários, como a produção australiana *The Wonderful World of Dogs* (Mark Lewis, 1990) e a *sitcom* britânica *The Office* (Ricky Gervais, Stephen Merchant, 2001; 2003), Ward examina como no falso documentário a construção do texto humorístico se baseia na sátira, ironia ou paródia de convenções formais do filme documentário. Para que documentário e comédia se mesquem nessas produções é preciso que o público reconheça as marcas do texto original, do documentário, e o processo de transformação que a obra opera. A questão que emerge como central na análise de Ward sobre o hibridismo entre documentário e comédia é a contradição resultante da combinação de um discurso que se pretende objetivo e sério, ou, como propõe Bill Nichols, um discurso de sobriedade, tal qual o documentário mais tradicional, e outro que se apresenta como subjetivo e jocoso, como o da comédia. Para Ward, o público desempenha um papel fundamental no reconhecimento da zombaria, no caso das produções que parodiam esse formato como o falso documentário, e do uso do humor como uma estratégia possível para um discurso audiovisual comprometido com a realidade.

No último capítulo, Ward analisa o filme híbrido de documentário e animação: o documentário animado. O autor destaca a longa tradição de filmes de animação engajados em oferecer asserções sobre o mundo histórico, como, por exemplo, as animações educativas, os filmes de propaganda política, como *Victory Through Air Power* (Frank Thomas et al., 1943), do estúdio Disney, as animações da companhia britânica GPO Film Unit, como *Trade Tattoo* (Len Lye, 1937), produzidas em paralelo aos documentários, e o trabalho de animadoras que abordaram questões de gênero, como Joanna Quinn, Caroline Leaf, Ruth Lingford, entre outras. Apresentando as categorias de documentários animados propostas pelo teórico Paul Wells, Ward analisa filmes de curta-metragem como *Leona Alone* (Rani Khanna, 2004), *What's Blood Got To Do With It?* (Andy Glynn, 2004) e *A is for Autism* (Tim Webb, 1992), entre outros, indicando questões que surgem do casamento entre animação e documentário. Uma dessas questões diz respeito ao que o autor chama de “animatedness”, a propriedade da animação de ter sua natureza animada sempre evidente, por mais realista que sejam seus gráficos ou sua abordagem. Segundo o autor, essa evidência da intervenção do animador por trás das imagens animadas contrasta com o senso comum do documentário como sendo portador de um registro objetivo e transparente da realidade.

Como propõe Ward, essa natureza contraditória do documentário animado pode oferecer um “caminho intensificado para entender o mundo social”, através do conflito resultante de sabermos que estamos diante da fala de uma pessoa real, ouvindo o áudio de um depoimento gravado, e sabermos que a imagem foi construída e não captada por uma câmera. Isso desperta nossa reflexão sobre a representação construída pelo filme e sua adequação em relação ao que ela representa. Ward destaca também a contribuição do documentário animado para o cinema, em sua habilidade de “documentar o indocumentável”, através da representação de estados mentais, sentimentos, sensações e da subjetividade de indivíduos. A série inglesa *Animated Minds* (Andy Glynne, 2003, 2008), por exemplo, trata de casos de distúrbios mentais através da tradução em imagens animadas do depoimento de pessoas portadoras dessas doenças. Em documentários animados, a animação permite ao espectador visualizar aquilo que no documentário tradicional permaneceria apenas no plano das palavras, nas falas, como coloca o autor. Segundo Ward, esse tipo de produção faz também emergir a importância do áudio para o filme documentário, pois nesses casos o áudio assume um protagonismo maior do que em documentários convencionais, produzidos apenas com imagens filmadas.

Documentary: the margins of reality apresenta-se, dessa maneira, como uma obra que introduz o leitor ao exame do documentário contemporâneo. Através de estudos de casos, o livro exhibe reflexões sobre algumas das questões mais pertinentes sobre essa produção, como o domínio da abordagem subjetiva e a diluição entre as fronteiras dos campos cinematográficos. Nesse sentido, ao analisar o filme *Tarnation* (2003), a autobiografia de Jonathan Caouette, Ward destaca como o tipo de filme documentário surgido com maior força nesse início de milênio tem intenso caráter pessoal, com foco na exposição de si mesmo. Para Ward, a produção de documentários de caráter subjetivo, autocentrado e miscigenado é reflexo de um mundo que se organiza também dessa forma. Seu livro, portanto, pode ser considerado como uma contribuição para a compreensão também da realidade representada nesses filmes.

ANÁLISE E CRÍTICA

Análisis y crítica de películas | Analysis and film review |

Analyse et critique de films

A queima: vozes e ruídos na construção de um mito

Ester Maria Silva Rosendo*

A queima (Brasil, 2013, 13 min.)

Direção: Diego Benevides

Roteiro: Diego Benevides e Gian Orsini

Produção: Pablo Maia

Produção Executiva: Diego Benevides e Carol Leal

Som: Gian Orsini

Direção de Fotografia: Luis Barbosa

Edição: Marcelo Coutinho

Elenco: Seu Tião, Dona Bola, Gilson Veríssimo, Jéssica Marcolino

A queima (2013) é um filme paraibano sobre mitos, imaginário coletivo e tradições orais que permeiam as regiões canavieiras nordestinas. É um documentário encenado sobre a construção de uma lenda, Macário, onde os personagens interpretam a si mesmos e improvisam histórias, uma mentira que se sustenta até o fim.

Observaremos as escolhas estéticas desse curta-metragem, a articulação entre som e imagem, e como o som assume papel central na narrativa.

Começa o filme. Ouvimos um som agudo constante, semelhante a um vento, que atravessa os créditos, assim como uma sequência de quatro planos estáticos, começando com um plano detalhe e terminando com um geral, que juntos apresentam um engenho ao fim de tarde, cheio de ferrugem e extremamente deteriorado (Fig. 1).

* Bacharel em Comunicação em Mídias Digitais. Universidade Federal da Paraíba, Departamento de Mídias Digitais, Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual – GECINE. 58.051-900, João Pessoa, Brasil. E-mail: esterrosendo@gmail.com



Figura 1

Fonte: *print* feito pela autora. Respectivamente: planos 1, 2, 3 e 4.

Ao longo desse primeiro minuto de filme também escutamos, em intensidade bem menor, um som pontual de um pássaro. Tem se tornado recorrente no cinema contemporâneo iniciar um filme com som antecedendo as imagens, essa escolha pode criar expectativa a respeito da fonte do som, confirmando ou confundindo o espectador.

A continuidade sonora da primeira cena gera uma unidade entre os planos, um espaço comum, deixando o espectador imerso na condução das imagens, à medida que distrai das mudanças visuais e o espaço. Se tirarmos o som da cena vemos, com exceção da primeira imagem em que há movimento das folhas dentro do quadro, imagens paradas, suspensas no tempo, semelhante à fotografias. O som aqui também age nas imagens lhes dando ritmo, movimento.

Ainda nesse trecho podemos perceber a configuração da *paisagem sonora*, terminologia desenvolvida por Murray Schafer (1997). Esse mesmo fenômeno é conceituado por Michel Chion, em seu livro *A audiovisão* (1990) como som ambiente: “Chamaremos *som ambiente* ao som de ambiência global que envolve uma cena e que habita o seu espaço [...]. Podemos chamar-lhes também *sons território*, que servem para marcar um lugar, um espaço particular com a sua presença contínua” (1990: 64). Sonoridades naturais, como vento, aves e insetos (cigarras e grilos) se tornam recorrentes. O controle da intensidade e ritmo dessa paisagem sonora, por vezes será o fator de tensão em algumas cenas do filme, como veremos mais à frente.

O filme segue com um corte seco de som e imagem. Sons de cigarras surgem para ocupar a paisagem sonora, acompanhados de passos. A imagem apresenta em primeiro plano a silhueta de um rapaz (Gilson) andando ao fim do dia, em uma estrada entre canaviais, olhando sucessivamente para os lados. O plano-sequência é breve e cria uma expectativa acerca daquele indivíduo e suas motivações ao desviar o olhar seguidas vezes.

Na cena seguinte, ainda sob o pôr do sol, visualizamos em câmera fixa uma casa. Acende-se um lampião que ilumina um senhor (Seu Tião) que o está segurando, ele sai da casa, para diante da câmera e fala (Fig. 2).



Figura 2

Fonte: *print* feito pela autora. Plano 6.

Ouvimos o som ambiente que caracteriza o espaço, zona rural, ao mesmo tempo em que o amplia, para além das margens do quadro. Utilizaremos a divisão dos espaços na tela conceituada por Chion, enquanto sons *in* (dentro de campo), fora de campo e *off* (fora da diegese).

Nesse plano ouvimos uma diversidade de camadas sonoras fora do campo que compõem o som ambiente de uma zona rural: Cigarras, grilos, pássaros. Assim como a fala de Seu Tião, enquanto som *in*, dentro do espaço onde vemos a fonte sonora.

Começamos a escutar um som manipulado, um elemento distinto nessa paisagem naturalista, uma frequência aguda constante e uns “assovios”.

A mudança de perspectiva acontece quando o diálogo nos revela pela primeira vez o “Macário”, entidade central dessa história, que atrapalha a vida dos cortadores de cana ao tentar impedir a queima do canavial, apagando o fogo, dando a entender ser o vento que não deixa a queima acontecer. Curiosamente, esses sons remetem ao primeiro som apresentado nos créditos iniciais do filme. Eles são intensificados à medida que o diálogo progride. Essas referências sonoras a partir de então serão entendidas em nosso texto como a

representação do “Macário”, sendo portando os ruídos, fora do campo, determinantes na construção narrativa do suspense empregado no filme.

O desenvolvimento da Acusmática (Schaeffer, 1966) no cinema vem sendo aplicado como modelador do suspense na narrativa. O seu efeito é de evocar elementos sonoros que não estão no campo, fazendo com que o espectador intua o que ele não consegue ver. Conectar essa experiência à narrativa do filme é uma das maneiras mais utilizadas para nos envolver e sustentar o clima de suspense.

A Acusmática tem uma forte presença na construção de suspense em *A queima*. Não nos é mostrada a fonte de várias sonoridades que escutamos, como os assovios, o que acaba despertando nossa curiosidade e temor, desconhecemos a forma que emite o som, embora ela esteja presente, e nós, vulneráveis diante dela.

Podemos considerar as camadas sonoras que remetem ao “Macário” como um *leitmotiv*, pois elas retornam ao longo do filme e estão associadas a um personagem.

Voltamos a um momento de contemplação do canavial e da submersão sonora no ambiente, com pássaros e grilos a cantar.

Esse padrão, que se torna recorrente no curta, alterna-se com cenas de ritmo sonoro mais acelerado, com ataques bruscos, encadeadas de outra cena sonoramente mais amena, e vice-versa. Essa construção é parte fundamental de uma narrativa sonora do suspense.

Nesse contexto, somos postos, olhos e ouvidos, dentro da mata. Em um plano-sequência fechado, câmera na mão, um *plongée* (que mais esconde do que mostra) segue um homem dentro do canavial. O único ponto de luz sai de uma lanterna, a câmera perambula e desfoca, causando um ruído visual. O que nos orienta são os ruídos (sonoros) e a fala (Fig. 3).



Figura 3

Fonte: *print* feito pela autora. Plano 12.

Com fortes ataques e intensidade alta, sons do corpo do homem adentrando o canavial, pegando cana, seus passos, cigarras, grilos, morcegos (agudos pontuados), e, em último plano sonoro (com amplitude consideravelmente menor que os outros sons) um ruído constante semelhante a veículos transitando em estrada próxima. Tudo está em movimento: a câmera, as imagens, o compasso do personagem, e há uma correspondência mútua dos ritmos visuais e sonoros, juntos, comprimem, aceleram o tempo da diegese, e acentuam a sensação de perigo iminente.

A fala também contribui para potencializar o clima de tensão, ao citar a suposta entidade, Macário. O personagem conta que estava com amigos e acenderam um cigarro, em seguida começaram a ouvir o “assovio”, e “rapidinho o cigarro foi embora”, depois disso Macário foi embora, e eles ficaram aterrorizados, o homem também diz que existem outras histórias como essa nas redondezas.

Outra cena se utiliza dos mesmos recursos estéticos visuais e sonoros. Vemos em primeiro plano uma moça (Jéssica) que também entra no canavial, ela corta a cana e continua andando. Aqui ao invés da lanterna, uma lamparina ilumina parcialmente a imagem. A paisagem sonora nos rodeia com grilos e cigarras que já compunham a cena anterior, com uma intensidade maior e ritmo mais acelerado.

À medida que o plano-sequência segue, o assovio reaparece, e se torna cada vez mais presente, construindo em conjunto com os outros sons ambientes do canavial e passos cada vez mais apressados da moça (que olha incessantemente para os lados), uma densidade sonora que vai se fundindo à imagem fugidia. A cena termina com a moça saindo do canavial com a cana.

Nas duas cenas descritas, o som e a imagem geram uma expectativa em relação ao que pode acontecer aos personagens que estão imersos no canavial, e o clímax é sustentado por essa expectativa. Essa expectativa, por sua vez, não é alimentada, pois não acontecem reviravoltas na ação.

Embora não haja música no documentário, devemos considerar o caráter musical dos ruídos orquestrados que nos rodeiam, seus ritmos, modulações e dinâmicas, uma verdadeira orquestra de terror do canavial.

A voz no filme ressoa em diferentes espaços. Dentro da diegese, como nas cenas com os três personagens, apresentadas acima, e todas as outras em que eles aparecem no decorrer do filme, que analisaremos a seguir. E fora da diegese, em forma de *voz-off*, recurso que é adotado na fala de outra personagem, Dona Bôla.

As diversas vozes de *A queima* norteiam a trama, elas seguem um mesmo fio condutor e tecem comentários que, entrelaçados, nos conduzem a montar uma imagem de Macário, e constroem um discurso que ganha verossimilhança.

As vozes também evocam a presença da entidade na história, e dão, junto aos ruídos, o tom de suspense. Em paralelo, mantêm viva a tradição oral.

Chion (2008) fala dos níveis de escuta: semântica, causal e reduzida. A escuta semântica se refere ao sentido (decodificado por nós) do que é dito, narrado. A causal é a mais utilizada, é quando somos informados pelo som qual é a sua causa, o que causou o som, podendo ser visto ou não na imagem, por exemplo, há vínculo causal entre voz e corpo. E por último, mas não menos importante, a escuta reduzida. Ela aprecia, valoriza o caráter sensorial, expressivo, rítmico, musical da voz.

Podemos perceber em *A queima*, que a expressividade da voz tem lugar de destaque e, muitas vezes, se sobrepõe à inteligibilidade do que é dito. O sotaque acentuado, a pronúncia de palavras não compreensíveis, são ferramentas que passam informações sobre aquelas pessoas, de onde são, nível de alfabetização, condição social, etc.

“O elemento sonoro mais proeminente no cinema narrativo clássico, como se sabe é a voz humana [...] o trabalho de mixagem quase sempre eleva os níveis de intensidade da voz acima dos demais componentes da trilha sonora (música e ruído)” (Carreiro, 2015). No caso de *A queima* esse princípio é parcialmente contrariado, o elemento sonoro mais recorrente é o ruído, mas quando a voz aparece ela ganha destaque e fica em primeiro plano sonoro.

Outra cena que faz uso da voz, dentro da diegese, se passa quando Jéssica volta para casa, depois de sair do carnaval. Ela inicia com um plano médio que corta a cabeça da mulher e foca nela partindo a cana que pegou, há um movimento de câmera (na mão) e o foco agora passa para o fogo da lamparina.

Corta e o próximo plano se passa na área externa da casa, em primeiro plano, que acompanha Jéssica andando ao redor da casa e vai pra lamparina. Sons de cigarras chegam para compor a paisagem sonora. Jéssica nos revela que a cana é para jogar em volta da casa, em oferenda, para se livrar “*deles*”.

Há outro corte, Jéssica dá a volta, ela olha incessantemente para os lados, para trás e a câmera faz um movimento semelhante, circundando a personagem, a imagem é escura e cheia de sombras. Ela nos conta que Gilson está para chegar do trabalho, ele foi fazer a queima da cana. Ouvimos um som pontual de latido de cachorro, que é reforçado por Jéssica que faz uma observação a respeito e apressa os passos, voltando para casa. Há mais um corte e a vemos entrando em casa, ouve-se o latido mais intenso e constante, a câmera acompanha Jéssica de cima a baixo, foca e desfoca, ela atravessa a casa e chega

a uma janela aberta, olha fora, ouve-se o ruído de uma moto passar, ela fecha a janela.

Há uma tensão crescente apoiada no desenho sonoro e no ritmo visual, os sons de cigarra constantes quando Jéssica sai de casa, somados aos sons pontuais (latidos e moto), seus passos que ouvimos cada vez mais apressados e o sentido do que é dito, reafirmam o temor de Jéssica à presença de Macário. Percebemos aí que os indícios da sua presença foram entregues pelo trabalho do som, movimento de câmera e da personagem.

A narração em *voz-off* é um recurso onde a voz é acusmatizada, e fica em primeiro plano sonoro, sem ressonância. No filme temos quatro cenas em que ela é usada, a maioria por Dona Bôla.

Na primeira cena onde a *voz-off* se faz ouvir, vemos em câmera fixa o quadro emoldurado por paredes, onde aparece em profundidade de campo e foco parte da mesa e, em um plano mais afastado, a porta que dá para fora da casa, parcialmente aberta. Dona Bôla entra no nosso campo de visão, bota um café, vem em nossa direção, sai, volta ao campo, e por fim, vai embora pela porta, numa *mise-en-scène* que percorre diversos pontos do quadro e fora dele. Durante a ação escutamos uma *voz-off*, que imaginamos ser dela, ouvimos, através da escuta semântica, que ela já viu um bicho preto passando desconfiado por ali, o povo diz que não acredita, mas ela garante que existe. Na composição sonora também estão os sons mais naturalistas, diegéticos, que saem da personagem, dentro e fora de campo, seus passos, e sons do café no copo, além da paisagem sonora de fundo, com passarinhos e cigarras (Fig. 4).



Figura 4

Fonte: *print* feito pela autora. Plano 19.

Outra cena que lança mão da *voz-off* se passa com Dona Bôla na frente de sua casa, em plano fixo vemos a silhueta dela emoldurada por sombras, sua boca não se mexe.

Ela nos revela que não anda mais sozinha à noite, quando andava via mais coisas, também ouvimos cigarras, em intensidade bem menor do que a voz e constante. Dona Bôla sai do quadro, nos deixando em companhia do som ambiente.

A opção de prolongar a cena depois que a senhora vai embora, gera um contraste através do silêncio, que nos faz escutar e apreciar os ruídos naturais que ressoam no lugar, dando a eles um espaço. Faz ecoar na mente o que foi dito, amedrontando, e gerando uma espécie de pausa dramática. Essa situação de temor é acentuada por não vermos a personagem, quando ela sai do quadro. O ritmo do filme também é desacelerado pela imagem, praticamente sem movimento, em consonância com a paisagem sonora, constante e amena.

No caso da *voz-off* nessas cenas não vemos a fonte do som, mas imaginamos que a relação causal se dá com a senhora que vemos nas duas cenas, enquanto ouvimos sua voz em outro plano.

Nas duas cenas descritas o plano é fixo, e os únicos movimentos são realizados por Dona Bôla, a imagem não exige uma atenção maior, dada ao que é dito. Propiciando uma diminuição no ritmo do filme, pode-se sugerir aproximação com o indivíduo representado, que é captado pelas lentes, ele é o foco, e ele narra sua própria história. A aproximação também se deve ao fato da *voz-off* dar a impressão de aproximar os espaços do narrador e espectador, distanciando da ação.

Nesse aspecto o curta rompe, em algumas partes, e dialoga, em outras, com a estética do cinema narrativo clássico. Dialoga no momento em que deixa todas as vozes audíveis, em primeiro plano sonoro. E rompe (principalmente) quando opta por fazer uso das *vozes-off* de Dona Bôla, que estão no espaço fora da diegese, privilegiadas, mesmo quando a inteligibilidade está parcialmente comprometida pela pronuncia, reafirmando o interesse do filme em legitimar, além do sentido do que é contado, aqueles indivíduos.

Nesse contexto, Chion (2008) fala do discurso emanante, que se opõe ao vococentrismo. Ele pode não ser compreendido por inteiro e pode ser considerada uma emanção do próprio sujeito, seu contorno, caracterizando-o, expressando seu universo.

Como podemos perceber a voz tem papel estruturante na narrativa desse filme, se a tirarmos da história, as cenas ficam sem nexos, perdendo o valor que ela agrega, tanto informativo, quanto expressivo.

Corte seco, tela preta. Escutamos um som ambiente de fundo e som de manuseio de caixa de fósforo que logo é acendido. Aparece a imagem.

Alguém que só vemos o sapato está com fósforo na mão, entra no quadro e bota fogo em umas folhas de cana seca. No início da cena, ouvimos os sons

da ação, mas não vemos a imagem. Essa falta de sincronização momentânea pode gerar uma expectativa em relação à fonte sonora, nos fazendo criar uma imagem que pode ou não ser confirmada no filme.

Entra a voz. Seu Tião diz que vai botar fogo na cana para ver se pega. O plano muda, vemos um *plongée* de Seu Tião olhando o fogo da cana seca queimar no canavial, logo ele sai do quadro, vemos e ouvimos a cana seca queimar lentamente.

No próximo plano, vemos Jéssica e Dona Bôla na porta de casa olhando para fora, iluminadas por uma luz vermelha, que pode ser o fogo descrito na cena anterior.

O som ambiente da cena anterior não continua e mantém só o som da queima em primeiro plano sonoro, através de uma ponte sonora, que liga as cenas, deixando ambíguo se elas também veem e ouvem a queima.

Acrescenta-se outro plano sonoro, ouvimos novamente a *voz-off* de Dona Bôla enquanto ela fecha a porta, a fala e o som da queima se estendem para próxima cena, outra ponte sonora, aonde as cigarras se somam (Fig. 5).



Figura 5

Fonte: *print* feito pela autora. Planos 43 e 44.

Agora vemos Gilson (Fig. 5), também iluminado com luz vermelha, com a mata de fundo, ele sai do quadro, a voz prossegue, Dona Bôla nos conta que o Espírito não se queima, que depois da queima eles podem ir pra penitência, “o povo diz que é Macário”.

Diferente das outras duas cenas com *voz-off*, todas de Dona Bôla, aqui a imagem não se fixa nela todo tempo, a voz perpassa e liga os planos das mulheres com o de Gilson, enquanto o ruído da queima une os últimos planos analisados, deixando ambíguo se os quatro personagens estavam compartilhando um lugar e tempo, e unificando o sentimento comum de esperança que eles têm de realizar a queima, sem que Macário apague o fogo.

O desenho de som constrói uma tensão crescente, pela permanência dos sons (voz que profetizam e evocam o espírito, e ruídos, que sugerem a presença

da entidade) entre os planos, à medida que deixa de ser mais pontual e passa a ser mais constante.

O sentimento de esperança é reforçado com a próxima fala de Seu Tião, que diz o quanto o fogo é importante para eles, desde o cozimento dos alimentos, e que Macário só atrapalha, por ter raiva de fogo. Nesse momento a imagem sai de seu Tião (iluminado com luz avermelhada, que também tem a função de unificar os indivíduos e indicar uma possível partilha de tempo e espaço) e registra o que o fora de campo sonoro já nos dizia: o fogo se apagando no canavial. Ele completa dizendo que foi Macário, que é como um terror. A sugestão da presença de Macário também está no som ambiente dessa cena, semelhante ao vento agudo, que ouvimos no início do filme.

A próxima cena focaliza o preparo da comida, dentro de casa, com o fogão aceso, ouvimos o som da panela de pressão em primeiro plano sonoro, o próximo plano é um plano detalhe de um relógio, agora o único som em destaque é o do ponteiro do relógio, que marca 6 horas.

Nesses casos, explica Chion (2008: 72): “Poderíamos falar de *extensão nula* quando o universo sonoro se reduz aos ruídos ouvidos apenas por determinada personagem, e que não comporta nenhum outro [...]”. Mas também são elementos do cenário sonoro que pontuam o quadro, criam sentidos e modulam o ritmo.

O foco visual e sonoro no relógio marca o tempo que está passando e eles não conseguiram fazer a queima da cana-de-açúcar. Também pode gerar uma espera por Seu Tião, único personagem do filme que não está presente, e pode estar correndo perigo no canavial.

Em um plano geral vemos Jéssica, Dona Bôla, Gilson e uma criança na mesa comendo, ainda vemos e ouvimos o relógio mas com intensidade bem menor, também se fazem ouvir os *ruídos* de talheres, acentuando o “silêncio” do momento, assim como relativiza a própria ideia de silêncio, que só é quebrado por Gilson que pergunta a Jéssica se ela lavou a roupa dele (Fig. 6).



Figura 6

Fonte: *print* feito pela autora. Plano 50.

A *voz-off* de dona Bôla entra enquanto ela é focalizada pela imagem, ela nos conta que os mais velhos daquela região sabiam contar muitas histórias que aconteceram por lá, que viam mais coisas do que eles. O quadro muda enquanto as palavras continuam.

Entram cantos de passarinhos, vemos uma lamparina. Um som agudo, semelhante ao primeiro que escutamos no início do filme, com intensidade baixa, se sobrepõe em meio aos outros. Corta em sincronia com um som pontual de talher no prato, cortando audiovisualmente a cena, pontuando-a.

A senhora evoca a imagem do Macário através da sua fala, e começa uma sobreposição de sons que densificam a cena e remetem à Macário, ao mesmo tempo em que a lamparina aparece.

Tela escura, apenas o som agudo transita na ponte sonora entre cenas, depois de alguns segundos vemos um ponto de luz no meio do canavial, Seu Tião anda, segurando o lampião. A *voz-off* de Dona Bôla paira enquanto temos troca de planos, agora o lampião está em primeiro plano, uma sequência de 12 segundos. Ela diz que as entidades que permeiam aquele espaço estavam lá antes da cana. Voltamos ao plano do senhor adentrando a mata enquanto continuamos a ouvir o som agudo de baixa amplitude.

O som agudo, que entendemos enquanto representação de Macário, é o fio condutor que liga uma cena a outra e amplifica o suspense, à medida que é constante, suspende o tempo, gera expectativas. Ele nos conduz a uma tela preta, continuamos escutando brevemente. Com a permanência dos ruídos, através da ponte sonora ficamos na expectativa se o filme acabou ou não, logo em seguida ouvimos a voz (*off*) do senhor que acabara de sumir das nossas vistas. Começam os créditos finais. Seu Tião diz: "Macário, o espírito de Macário, que aconteceu hoje aqui, "mode" atrapalhar, "mode" mandar a chuva, "mode" a gente não queimar, fazer a queima, "mode" a gente não fazer o filme

bem feito [entra assovio], mas acredito que ele amanhã não vem não, ele vai ter medo da gente e a gente vai ter mais força do que ele, o espírito de Macário, e a cana tá aqui ó [entra o ruído de cana amassada pontualmente], ele hoje pôde com a gente, mas amanhã ele não pode não, amanhã a gente quem pode com ele, e a gente dá a volta por cima". Terminam os créditos.

A fala novamente evoca a entidade, que aparece através do assovio. Evoca também, junto ao ruído, uma imagem mental da cana, e nos lembra que estamos vendo e ouvindo um filme, trazendo com isso uma série de reflexões que rompem com a pretensão de verdade, comumente associada ao fazer documentário (Nichols, 2007), e em paralelo, se mostra enquanto realidade construída.

Começa cena pós-crédito. Vemos, em primeiro plano, os braços do senhor segurando o lampião. O som se mantém (assovio e som agudo), vagueia, como um espírito, entre os planos. Entra a voz, ele diz que vai apagar o lampião para ficar mais fácil. Apaga o lampião, silêncio (Fig. 7).



Figura 7

Fonte: *print* feito pela autora. Plano 59.

O filme mais uma vez rompe nossa expectativa, segue ao invés de terminar. O som e Macário insistem em ficar. A fala faz uma triangulação entre o apagar da luz do lampião, o fim do filme e o silêncio.

Há outra forma de interpretar simbolicamente as densidades sonoras, e o próprio Macário, dentro do contexto da narrativa. Os sons da natureza ressoam como um eco de resistência. Também podem representar simbolicamente a vida, na medida em que a queima representaria a morte da fauna e flora, que ali habitam, como insetos e pássaros que ouvimos, que parecem gritar “Aqui há vida”, ignorados pelos personagens que parecem só escutar e temer o espírito de Macário. Transparece também a resistência desses indivíduos, que continuam a ascender a luz, desejar o fogo e fazer a queima.

Por se tratar de um documentário, podemos ouvir a partir da construção sonora uma transgressão, no sentido mais enaltecido da palavra, à forma clás-

sica documental. Ao manipular os ruídos, a fim de transformá-los em elemento central na narrativa, ressignificando seu sentido, potencializando uma ideia, uma experiência, sugerindo, gerando expectativa, se apropriando de uma estética sonora de filmes de horror, e ao relativizar e expandir a própria ideia de documentário. O que torna o filme analisado ainda mais interessante quando falamos de experimentação estética e narrativa.

Referências bibliográficas

- Carreiro, R. (2015). O uso do som em falsos documentários de horror. In G. Maia & J. F. Serafim (org.), *Ouvir o documentário: vozes, músicas, ruídos*. Salvador; EDUFBA.
- Chion, M. (2008). *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Edições Texto & Grafia.
- Nichols, B. (2007). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora.
- Schafer, M. (1997). *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP.
- Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial.

Filmografia

- A queima* (2013), de Diego Benevides.

La deconstrucción de las imágenes del Libertador en: *Bolívar sinfonía tropikal* (1980), de Diego Rísquez

Rafael Arreaza Scrocchi*

Bolívar sinfonía tropikal (Venezuela, 1980, 75 min.)

Dirección: Diego Rísquez

Guión: Diego Rísquez, Gastón Barbu

Fotografía: José Antonio Pantín

Edición: Ricardo Jabardo

Música: Alejandro Blanco Uribe

Sonido: Jaime Kovacs

Intérpretes: Temístocles López, Antonio Eduardo Dagnino, Carlos Castillo, Hugo Márquez, María Adelina Vera, Diego Rísquez.

Desde una perspectiva basada en la alucinación la historia del Bolívar de Rísquez es expuesta a través de una imagen muy particular que simula los últimos días de vida del Libertador como si se tratase de un flashback en el que Bolívar rememora todos los eventos más impactantes de su existencia. Diego Rísquez imagina una escena muy particular en la que Simón Bolívar aparece acostado en su lecho de muerte cubierto por sábanas blancas y con la bandera venezolana a sus pies, suponiendo así, la agonía del Libertador en una cama que pareciese levitar al percibir a su vez el impacto de las olas del mar Caribe y la tenaz brisa costeña. Este simbolismo, refleja la imagen del Libertador en el año de 1830, fecha en la cual Simón Bolívar fallece en Santa Marta, Colombia, un 17 de diciembre. Esta puesta en escena que propone Rísquez al representar al Libertador en su lecho de muerte, invita al espectador a utilizar la imaginación y la percepción para despejar la historia que transcurre en este film silente sustentado por una secuencia de eventos específicos que ocurrieron en la vida de Bolívar desde su niñez hasta su muerte. La película, elaborada en formato Súper 8, plasma en la pantalla imágenes alegóricas asimiladas de la iconografía bolivariana, de los lienzos de la emancipación y de la historiografía venezolana. Dichos sucesos son representados por Rísquez en un film que incita y motiva al cuestionamiento y a la digestión de una ráfaga de eventos muy particulares que emulan los hechos históricos que impactaron la vida

* Vrije Universiteit Brussel – VUB, Faculty of Arts and Philosophy, Department of Language and Literature, Centre for Literary and Intermedial Crossings. 1050 Ixelles, Belgium. E-mail: Rafael.Arreaza-Scrocchi@vub.be

de Simón Bolívar. El objetivo principal de este escrito, es la deconstrucción de esta película contrastando las imágenes propuestas por Rísquez con la historiografía y el simbolismo nacional que existe detrás de cada una de estas imágenes representadas en la pantalla.

La Tierra de Gracia

El sonido de las olas empieza la película invitando al espectador a percibir el trópico del Caribe inmediatamente. La primera imagen que se muestra es una roca que recibe el rocío del impacto de las olas del mar. Con una toma panorámica en cámara lenta, se observan el océano, un palafito (vivienda indígena), un pelícano y una india jugando en la orilla de la playa con su hija. Ambas desnudas huyen ante el arribo de un barco español y un conquistador de barba tupida que arriba a la orilla vestido con un yelmo y con un arma larga la cual utiliza para destrozarse una gama de frutas tropicales que se encuentran en la arena. El simbolismo se percibe rápidamente, se trata de la llegada de los españoles al territorio venezolano en el año de 1498, o como el mismo Cristóbal Colón la llamó en su tercer viaje, la Tierra de Gracia o mejor dicho Paraíso Terrenal.¹ La conexión que propone Rísquez en este instante es la del momento del encuentro entre dos culturas: la indígena, arraigada en su tierra, y la española, la invasora que ha llegado destruyendo los frutos tropicales abandonados por los indios luego de haber avistado la nao y el arribo del conquistador. La música, funciona a su vez como conector de las escenas que son sinfónicamente acompañadas y realizadas con melodías que matizan los acontecimientos con sonidos *in crescendo* que ayudan a enaltecer las situaciones que son reflejadas en la pantalla.

El encuentro del español con lo tropical es inmediatamente irradiado de una manera muy particular. El conquistador se encuentra bloqueado por un lienzo el cual abre con sus manos y por el cual observa una galería de personajes que representan a todos los héroes patrios venezolanos que lucharon en contra de la corona española durante el la época de la emancipación. Tres hombres pasan corriendo (son las distintas razas que se fusionaron en la Venezuela de otrora), y atraviesan esta imagen representado indios, negros y blancos. Las razas aparecen halando tres largas telas izadas de distintos tonos que simbolizan los colores patrios de Venezuela: amarillo por la riqueza natural que tiene el país, azul por el extenso mar Caribe que rodea sus costas, y el rojo por la sangre derramada durante la lucha por la independencia venezolana. Seguidamente, aparece Francisco de Miranda (es el mismo Diego Rísquez quien lo

1. Véase: Isaac J. Pardo. *Esta Tierra de Gracia: imagen de Venezuela en el siglo XVI*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal, 1975. p. 20.

protagoniza), precursor de la emancipación. Con un plano cercano a su rostro, Miranda aparenta estar sentado en la Carraca,² prisión española en donde fue encarcelado y en donde falleció. Esta imagen fue tomada del cuadro pintado por Arturo Michelena. Miranda se levanta y toma un banderín con el que se aproxima a la cámara simbolizando su presencia de líder principal en la galería de personajes que se muestra en la escena, de igual manera, Miranda arroja la banderilla al suelo y regresa a su posición en el catre en el que reposa. El simbolismo con la figura de Miranda es expuesto como la imagen del héroe nacional que inició el camino a la independencia, pero que al mismo tiempo terminó en el fracaso. Seguidamente, uno a uno se presentan los protagonistas en una toma en movimiento que se acerca a los héroes patrios que permanecen estáticos simulando las imágenes patrias, las estatuas y la iconografía que es parte de la cultura nacional venezolana. La primera figura entonces en acercarse a la cámara es Simón Bolívar con la mano derecha en su espada, casi por desenvainarla, como si se tratase de una posición defensiva. Esta imagen luce como el Bolívar del año 1813, fecha en la cual fue proclamado el Libertador, y fecha en la cual muchas pinturas lo reflejan vistiendo su legendario traje de casaca roja y espigas doradas.

Infancia, adolescencia y emancipación: de Simón a Libertador

La niñez del Libertador es representada a continuación con la negra Hipólita, esclava de la familia Bolívar y Palacios que se encargó de criar a Bolívar y quien además lo amamantó. Hipólita mece a Simón y lo carga en su pecho exponiéndose simbólicamente la importancia maternal que ésta esclava tuvo en la crianza del Libertador. También, Rísquez representa rápidamente al Bolívar niño cabalgando un caballo blanco de cerámica en el que el joven Bolívar monta jovialmente observando una guacamaya colorida que permanece con él en ese instante. Rísquez además incluye el matrimonio de Bolívar con la española, María Teresa del Toro, en una escena frente a una iglesia, y a continuación, se simboliza el regreso de Bolívar con su esposa en un barco que navega con destino a Venezuela. En una escena muy breve, María Teresa y Bolívar caminan por la hacienda de San Mateo, lugar donde vivieron luego de su regreso de Madrid, ambos reciben una fruta que les da un campesino. Súbitamente, Rísquez incluye una escena melancólica que presenta la muerte de la esposa de Bolívar y éste observándola en la cama. Dicha imagen ha sido tomada de las pinturas de Tito Salas,³ artista venezolano que dedicó gran parte

2. Véase: *Colección de pinturas, dibujos y estampas del siglo Xix*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, 1993, p. 131.

3. Véase: Rafael Pineda, *La pintura de Tito Salas*. Caracas: E. Armitano, 1974.

de su obra a la imagen del Libertador reflejándola en pinturas, frescos y en murales auspiciados por el gobierno venezolano. Cabe destacar que muchas de estas pinturas permanecen actualmente intactas en lugares como la casa natal del Libertador en el Centro de Caracas, cuyas paredes fueron decoradas por Salas exponiendo muchas de las situaciones vividas por Bolívar en sus 47 años de existencia. Estos murales han servido a muchos biopic sobre Bolívar.

Históricamente, se conoce que luego de la desaparición física de la esposa de Bolívar, el Libertador parte para Europa en medio de una conmoción emocional. En Italia, Bolívar se encuentra con Simón Rodríguez, su maestro y mentor, juntos realizan un peregrinaje en Roma. Rísquez utiliza el conocido discurso en el Monte Sacro, en el cual Bolívar y Rodríguez intercambiaron pensamientos en busca de la independencia venezolana. De esta conversación, surgió el “Discurso del Monte Sacro”,⁴ pronunciado y fechado en la historia bolivariana un 15 de agosto de 1805. En dicha alocución, Bolívar jura no dar descanso a su brazo ni sosiego a su alma hasta derrotar a los españoles y a la impuesta opresión que ha tenido el continente latinoamericano. El simbolismo aplicado por Rísquez se resume en escenificar a Simón Bolívar alzando su brazo con fuerza. Bolívar, es entonces desplazado de la pantalla por otro Simón Bolívar que simboliza como una especie de *alter ego* que presenta la llegada de una nueva era en la historia de la independencia venezolana. El nuevo Libertador, que aparece de ahora en adelante, pasa a defender la patria con la espada desenfundada y erguida apuntando al cielo. Son muchos los significados que se expresan a través de las imágenes propuestas por Rísquez en muchas escenas, sin embargo, ésta escena en particular establece los parámetros de una nueva etapa que personifica el comienzo de la lucha por la emancipación de ahora en adelante.

Seguidamente, reaparecen las tres razas de la misma manera como emergen al principio del film. Un indio hala el color amarillo, un blanco el azul, y un negro el rojo. Se trata de los colores de la bandera venezolana que van subliminalmente camino a la libertad. Esta interpretación presenta además la fusión de razas y culturas ocurrida en Venezuela durante el encuentro de dos mundos. A su vez, Rísquez escenifica en una toma panorámica que muestra los personajes históricos que posan primeramente, estáticos, vestidos con trajes de gala muy típicos de la época independentista venezolana, y que posteriormente empiezan a aplaudir interpretando la celebración del acta de la declaración de la independencia venezolana. Lo que se presenta en escena es entonces una fusión entre la iconografía y la historiografía nacional a través del punto de

4. Léase en: Simón Bolívar, *Doctrina del Libertador*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, p. 3-4.

vista cinematográfico en el cual Rísquez utiliza la cámara y distintas tomas en movimiento que invitan al espectador a formar parte de los sucesos, la escenografía y los personajes expuestos en la pantalla. Cabe destacar que Rísquez aparece en esta escena representando a Francisco de Miranda, precursor de la independencia latinoamericana. La escena es el reflejo vívido de la pintura del artista venezolano Martín Tovar y Tovar titulada: *Boceto para la firma del acta de independencia venezolana*.

La diversidad cultural, los linajes y la raza, son temas profundizados a continuación en una etapa de escenas que muestran la presencia de los indios y llaneros autóctonos de las tupidas zonas verdes de la gran sabana venezolana. Los héroes de la independencia son presenciados conviviendo en chozas, palafitos y trasladándose en canoas; también, aparecen tejiendo, comiendo casabe, pescando con mayas, e intercambiando ideas con negros, esclavos, indios y llaneros, sin ningún tipo de distinción social, reflejando la variedad, la unión y el lazo patriótico que acopló a los hombres venezolanos en el período de la independencia. El objetivo de Rísquez es participar la importancia que tuvo esta unión de razas en pro de la libertad y el impacto positivo que tuvo la campaña de Bolívar cuando se unió a las hordas llaneras del lancero, José Antonio Páez, quien comienza a aparecer en escena liderando a los próceres de la independencia que atraviesan las llanuras, ríos y zonas rurales típicas de la selva venezolana. El catire Páez, es representado como un llanero hábil que tiene mucha influencia entre los habitantes de la región central de Venezuela, donde las inmensas planicies y áreas verdes rodeadas por ganado vacuno, caballo, y animales de otras especies, son mostradas en escena simbolizando la unión entre las tropas bolivarianas y las hordas llaneras las cuales se juntaron para enfrentar a los españoles en el campo de batalla. La imagen de Bolívar y la figura de Páez, son presentadas en adelante como los dos líderes que toman las riendas del recorrido geográfico que se expone en el film durante cabalgatas y aventuras típicas tradicionales de los llanos Venezolanos.

Una escena muy particular alude a la batalla que se avecina entre Venezuela y España. Se trata de un gallo blanco que aparece frente a la cámara y que posa delante de una de las torres de observación de una fortaleza o castillo construido por los españoles. La bandera de Venezuela aparece en el medio, participando la disputa que existe entre la corona española y los bolivarianos. El gallo, es tradicionalmente utilizado en los llanos venezolanos como símbolo de pelea, como parte de una tradición que mezcla el azar, la batalla, la muerte, la brujería y el espiritismo. Rísquez utiliza esta simbología para representar entonces lo que a continuación es escenificado con distintas etapas que exponen a los próceres venezolanos participando en múltiples situaciones

folclóricas en lugares muy particulares de Venezuela. La pelea de dos gallos es por ejemplo, una de estas particulares circunstancias que se muestran en el film cuando un héroe patrio aúpa y apuesta por un gallo que a pico y espuelas ataca a su oponente rodeado por llaneros, indios y patriotas bolivarianos. Otra conexión cultural y folklórica que utiliza Rísquez, es la lectura del tabaco, cuya simbología es transmitida a través de Pedro Camejo, mejor conocido por la historiografía como el negro primero. Esta interesante escena participa el destino que le espera a Venezuela. Camejo aparece vestido de rojo tal cual como lo representa la iconografía venezolana en manos de Martín Tovar y Tovar, en los lienzos del salón elíptico en el Congreso venezolano. Curiosamente, el negro primero es quien presagia los eventos de la venidera independencia cuando fuma, escupe y sacude su cuerpo expresando los acontecimientos que el ritual del tabaco le transmite.

El negro Camejo reaparece en un desierto. Se trata de los médanos de Coro, zona árida ubicada en el Estado Falcón, lugar donde se encuentra además la península de Paraguaná, área geográfica e histórica por donde desembarcó Francisco de Miranda en busca de la independencia en la conocida expedición de 1806 que arribó a las playas de la Vela de Coro.⁵ Rísquez fusiona iconografía con historiografía y traslada las imágenes de los libertadores al desierto mostrando una escena compleja. Pedro Camejo, el negro primero, en medio de un ritual en el que fuma tabaco, corta con un machete una sandía. Son siete trozos los que reparte, y son estos siete pedazos los que simbolizan la separación de las siete provincias venezolanas: Caracas, Cumaná, Barcelona, Barinas, Margarita, Mérida y Trujillo. El general José Antonio Páez, reaparece y lidera la tropa patriótica rodeada de bueyes cornudos, toros, vacas y caballos, ganado típico del Arauca. Rísquez recrea la Batalla de las Queseras del Medio (ocurrída el 2 de abril de 1819), a través de imágenes simbólicas que muestran a los llaneros arreando ganado y coleando toros que son halados y tumbados representado uno de los enfrentamientos más importantes pilotados por Páez. El triunfo se observa a través de la imagen del general Páez cuando cabalga sin camisa y con su lanza en mano celebrando haber vencido a Pablo Morillo, general español a cargo de las tropas que enfrentaron a los llaneros. Retrospectivamente, el film retorna a la galería de los héroes patrios que es presentada al comienzo. La imagen de Simón Bolívar es mostrada con la espada desenvainada elevada con la mano derecha. El Libertador camina hacia la cámara y los demás próceres lo siguen. Atrás quedan Manuela Sáenz, Francisco de Miranda y el conquistador español, éste, arroja su espada y su yelmo y se cubre

5. Al respecto léase: Eduardo Cobos. *Desembarco de Francisco de Miranda en la Vela de Coro*. Caracas: Banco Central de Venezuela, 2010.

el rostro con un largo velo negro para empezar a perseguir a los libertadores en una nueva etapa. El conquistador atraviesa la cámara y la pantalla es cubierta por el velo negro que cierra la escena simulando su desaparición o muerte.

Con la bandera izada, los llaneros y patriotas atraviesan las sabanas venezolanas. Montando caballos a pelo, Bolívar lidera la ruta que él y sus generales siguen para atravesar vastas distancias que históricamente fueron las rutas recorridas por el Libertador en sus campañas patrióticas. Cabe destacar que durante este recorrido, los libertadores conviven en el llano, exploran la selva, los ríos, la flora y la fauna típica de Venezuela. Comparten juntos una comida sentados en una mesa como si se tratase de una referencia al cuadro de la última cena de Da Vinci, pero desde un punto de vista tropical y llanero pues los libertadores comen arepas en vez de pan y beben agua de una tapara, en vez de vino del cáliz. Toda esta etapa en los llanos, presenta como fue la formación de los generales del Libertador. Sus distintas etapas de formación geopolítica, las estrategias que utilizaron para sobrevivir en las sabanas, en territorios áridos, en distintas zonas geográficas que tuvieron una gran huella en la emancipación venezolana ya que cada una de las batallas ganadas tuvo lugar en distintas partes del país. Rísquez utiliza además lugares históricos que hoy día son patrimonio de la cultura nacional, y a su vez, Rísquez utiliza constantemente la simbología patria y sus colores para matizar los paisajes que presenta a través de la cámara.

Una nueva escena presenta otra imagen muy particular de la iconografía bolivariana. Se trata del cruce de los Andes. Un guía barbudo, vestido de blanco y junto a su también nevado lanudo mucuchíes (perro típico de las montañas andinas), aparece en pantalla con la bandera de Venezuela atada a un bastón o palo largo. El fondo de la escena es el Páramo de Pisba, zona fría y montañosa por la cual Bolívar y su ejército atravesaron para cortar camino y sorprender al ejército español en la campaña de la Batalla de Boyacá en 1819. El contraste y la fusión de las imágenes propuestas por Rísquez, simbolizan lo que otrora hicieron las pinturas de Tito de Salas, la diferencia, es que Rísquez le da vida a estos lienzos y a la iconografía, reviviendo visualmente los momentos históricos más importantes de la vida de Simón Bolívar. Estos momentos son presentados por Rísquez al mostrar el peregrinaje que vivió el Libertador, sus generales y séquito que lo siguieron durante el cruce de los Andes. Interesantemente, Rísquez detalla tanto el paisaje como el trasfondo narrado por la historiografía nacional: frío, agotamiento, penuria, incertidumbre, vértigo y el logro alcanzado al culminar la hazaña de atravesar el páramo de Pisba. Lo héroes patrios logran la proeza y descienden la empinada colina siguiendo al guía y a la bandera venezolana. Logran el objetivo y comparten nuevamente

una comida juntos en una mesa simbolizando la unión y la preparación para el enfrentamiento que se avecina.

Simón Bolívar dicta un discurso a uno de sus edecanes y éstos se preparan para salir juntos al campo de batalla. A continuación se presentan escenas que emulan la batalla de Carabobo (utilizando imágenes de los cuadros de Martín Tovar y Tovar), enfrentamiento que le dio la independencia definitiva a Venezuela. En Carabobo, el 24 de junio de 1821, los patriotas venezolanos se enfrentaron a las tropas del español, Miguel de la Torre. La batalla campal presentada por Rísquez expone un enfrentamiento entre los llaneros y militares que acompañaron a Bolívar, contra los españoles que son representados vestidos de mantos negros. Agua, fuego y tierra son también parte de la escena en la que la imagen de Bolívar lidera junto con el general Páez, una de las batallas más importantes de la historia venezolana. La simbología utilizada por Rísquez en esta etapa del film propone detalles muy singulares como la presencia de los españoles a través de verdugos que sacrifican una vaca viva y que encienden fuego en el campo de batalla. Uno de los verdugos extermina a varios llaneros y entre espadas, palos y lanzas todos se enfrentan alrededor de la llamarada de fuego y el humo del pasto quemado que con trucos de cámara invitan al espectador a formar parte del enfrentamiento entre Venezuela y España. Rísquez mezcla también sucesos de la historiografía filmando escenas que muestran a los protagonistas y a sus particularidades: Bolívar en el centro de la batalla con su caballo blanco y su espada desenvainada, además, un momento muy importante de la historiografía venezolana protagonizado por el general José Antonio Páez, hecho conocido como el “vuelvan carajo”, grito furioso que según la historia vociferó Páez al regresar en contraataque con su lanza exterminando los últimos españoles que quedaban en el campo de batalla. La muerte del negro Camejo, el triunfo de los bolivarianos y la desolación y destrucción en el campo de Carabobo, se observan con interesantes detalles difíciles de descifrar si no se conoce el trasfondo del hecho histórico que hay detrás de esas imágenes. En teoría, el juego visual que presenta Rísquez, es sin duda alguna una composición de ideas que se interconectan con eventos muy particulares de la historia nacional venezolana, el arte pictórica, y la historia y literatura típica del movimiento independentista ocurrido en territorio de Venezuela.

Bolívar y Manuela Sáenz

El triunfo y la gloria del Libertador luego de lograr la independencia en el campo de batalla, son representados en escena con un instante muy particular. Se trata del momento en el que Simón Bolívar observa por primera vez a

Manuela Sáenz, su última amante que lo acompañó durante los años finales de sus campañas más importantes. Rísquez, realiza un salto histórico al trasladar a Bolívar a Quito el 22 de junio de 1822, fecha en la que Bolívar conoce a Manuela durante la llegada triunfal del Libertador en tierras ecuatorianas. La escena en la que Bolívar y Manuela se encuentran por primera vez (Bolívar en su caballo blanco, Manuela asomada en un balcón), presenta las mismas características que la historia narra sobre dicho primer encuentro.⁶ Manuela le arroja a Bolívar un ramo de flores y se observan fijamente en medio de la conmoción y el festejo que ocurre entre ambos. Inmediatamente, se observan esclavos vestidos de blanco bailando al ritmo de los tambores. Este tipo de baile erótico es característico de los territorios costeros mayormente poblado por habitantes negros que al ritmo de la percusión y sonidos realizados con conchas marinas como el botuto (caracol), reflejan no solamente la celebración de la emancipación alcanzada por Bolívar, sino que además expresan metafóricamente, la libertad de los esclavos y la fusión de las razas.

Manuela Sáenz, reaparece en escena observándose frente a un espejo al pintarse unos bigotes que le dan un aspecto masculino muy peculiar. La imagen varonil de Manuela expuesta por Rísquez, forma parte de la historiografía que cuenta que Manuela Sáenz se vestía de general y se hacía pasar por hombre para comandar las tropas de Bolívar y hasta para impartir órdenes a los edecanes del Libertador. Manuela fue Ministro de Guerra del Libertador, y es por esto que se refleja dicha imagen de la generala Manuela.⁷ Rísquez no solamente propone esta figura en este film, también, la desarrolla a cabalidad en otra de sus películas titulada: *Manuela Sáenz, la Libertadora del Libertador* (2000). Este film presenta la figura de Sáenz y la imagen de Bolívar desde un punto de vista erótico y melancólico en el cual la presencia de Manuela es expuesta en varias ocasiones vestida de traje de gala militar típico de la época independentista de la Gran Colombia. Un ejemplo clave para comprender lo que sucede con la presencia masculina de Manuela, es la dualidad de su relación con Bolívar, amante y a su vez crítica de la situación que rodea al Libertador. Esta situación es expuesta también por Rísquez en su *Sinfonía tropical* una vez que Manuela y el Libertador se encuentran cabalgando sus caballos en un camino rural. Manuela viste un traje de libertadora y lleva un fusil en la espalda; también, Manuela arriba al encuentro con Bolívar con una de sus esclavas que también galopa junto a ellos.

6. Véase: David Bushnell, *Simón Bolívar: Hombre de Caracas, Proyecto de América: una biografía*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2002, p.118.

7. Un relato muy interesante con respecto a la llegada de Manuela al cuartel militar de Quito vestida de traje militar después de la batalla de Ayacucho aparece en: Verdesoto de Romo Dávila, R., y Manuela Sáenz. *Manuela Sáenz. Biografía Novelada*. 2 tom. Quito, 1963, p.40.

Bolívar y Manuela empiezan su romance al beber varios sorbos de unas copas de plata las cuales sostienen mientras se observan fijamente. La relación amorosa de Bolívar y la Libertadora del Libertador (término utilizado por el mismo Libertador para referirse a Manuela luego de que ésta lo rescatara del atentado septembrino), se presencia cuando ambos reposan en una hamaca. El cabello largo de Manuela cuelga y Bolívar repentinamente parte de la escena erótica dejando a Manuela con los brazos extendidos. El significado de esta escena es la partida del Libertador a la guerra. La relación entre Manuela y Bolívar siempre fue tumultuosa debido a las obligaciones militares del Libertador. Rísquez refleja dichas etapas al colocar a Manuela en distintas escenas que complementan muchos de los sucesos más interesantes que ambos vivieron y que se hicieron populares a través de cartas originales escritas por Bolívar. También, se empieza a observar una secuencia de imágenes sugestivas que resaltan momentos realmente particulares de la historiografía bolivariana. Bolívar deja a Manuela y aparece en escena en la cúspide de una montaña en donde aparece un viejo barbudo con un bastón muy largo vestido de blanco detrás del Libertador. La reflexión de esta escena tiene que ver con el famoso discurso de Bolívar conocido como: “Mi delirio sobre el Chimborazo” en 1822. Con respecto al delirio sobre el volcán ecuatoriano:

No se conoce el documento autógrafo original del texto poético de “Mi delirio sobre el Chimborazo”, ni hay información fidedigna acerca de la fecha y lugar de composición. El Delirio se estima como una de las páginas más hermosas de Bolívar. En la mayor parte de estudios sobre el estilo literario del Libertador se menciona este texto porque realmente es obra de excepción en los escritos de Bolívar. En ella, Bolívar animado por su propia acción se detiene a animar la obra hecha. En “Mi delirio sobre el Chimborazo” (1822) se supone a sí mismo desde la cima del volcán ecuatoriano en la visión real de América por el Dios de Colombia.⁸

Rísquez representa en el Chimborazo la dualidad del Bolívar pensador y el protagonista que rememora desde su lecho de muerte los sucesos más importantes de su vida, su obra y su imagen. De hecho en el fragmento de la escena en la cima del volcán ecuatoriano, se observa como un Libertador abandona el cuadro por el lado izquierdo de la pantalla, y otro Libertador ingresa por el lado derecho. El simbolismo refleja el doble significado del discurso del Chimborazo, cuyo contenido está impregnado de alucinaciones y presagios supuestamente escritos por el Libertador.

8. Pedro Grases, y Arturo Uslar Pietri. *Escritos selectos*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1989, pp. 190-191.

La agonía del Libertador

En adelante, son muchas las escenas que empiezan a mostrar los momentos finales de la vida del Libertador, en especial, los momentos más difíciles de su carrera política. En principio, esta etapa del fin que propone Rísquez es simbolizada por medio de imágenes nutridas con detalles iconográficos, historiográficos, y hasta epistolares. Como ejemplo, Bolívar es trasladado en la selva encima de una camilla de bambúes cargada por indios, como si se tratase de una ceremonia faraónica. El hecho refleja la etapa dictatorial propuesta por el Libertador en la Constitución de Bolivia del año 1828, en la que Bolívar propone un mandato único en su poder y de carácter hereditario al estilo de una monarquía. De igual forma, Rísquez simboliza esta transición mostrando en pantalla a Bolívar nuevamente trasladado, esta vez por esclavos negros, en frente del mar Caribe, esta otra imagen presenta un gran detalle, Bolívar lleva su mano derecha dentro de su uniforme de gala emulando la conocida pose de Napoleón Bonaparte. Rísquez hace la semejanza entre estas dos figuras porque Bolívar fue en ocasiones considerado el Napoleón de la América del Sur, y durante los últimos años de la vida de Bolívar, su prestigio político fue profundamente reprochado por muchos de sus seguidores que lo tildaron de dictador. Rísquez también utiliza esta etapa para desprender a Bolívar de la idea dictatorial cuando nuevamente la presencia dual de dos Bolívares es puesta en escena reflejando el momento en que Bolívar abandonó la idea monárquica que propuso en la Constitución de Bolivia. En escena, primero aparece el Libertador monárquico, esta vez portando un sombrero napoleónico, éste Bolívar, es trasladado parsimoniosamente por sus generales; segundo, aparece el otro Bolívar (*alter ego*), negando su aceptación por el Libertador dictatorial que es abandonado por el otro. La dualidad de Bolívar es contrapuesta y ambos se enfrentan a posteriori.

Bolívar el ícono

Rísquez presenta un duelo entre las dos imágenes de su Bolívar. A espadas, se enfrentan ambos Bolívares junto a sus caballos en frente del mar Caribe. La escena, es interferida por una imagen muy particular que junta al Bolívar glorioso del lado izquierdo de la pantalla, al Bolívar icónico pintado en un lienzo en el medio, y al Bolívar *alter ego* del lado derecho de la pantalla. Ambos bolívares se enfrentan y a su vez, se separan de la realidad al desaparecer uno tras otro dejando sólo al Bolívar icónico que es enfocado en un lienzo. El mensaje que plasma Rísquez refleja la posterior gloria que le quedó al Libertador a través del culto no solamente a su pensamiento, sino también a su imagen.

Finalmente, se observan las últimas alucinaciones de Bolívar desde su lecho de muerte en la cama que pareciese levitar en frente del mar. Bolívar aparece deslumbrado y recapitula los momentos más importantes de su vida política: la detención de Miranda en la prisión de la Carraca. Bolívar delira y retiene preso a Miranda; el fusilamiento del general Piar, quien traicionó a Bolívar y fue sentenciado a muerte por felonía a la patria. También, Rísquez utiliza la presencia del doctor Reverend quien se encargó de cuidar a Bolívar durante sus últimos días de vida. El doctor Reverend toma la mano de Bolívar y lo observa fijamente en frente del mar Caribe. Manuela Sáenz reaparece en la alucinación de Bolívar. Manuela encuentra una figura de Bolívar tallado en madera y que aparece colgado en una soga simulando la inminente muerte del Libertador. Manuela rescata a Bolívar y frenéticamente saca un fusil y le dispara a la cámara simulando su venganza por aquellos que traicionaron a Bolívar. El Libertador alucina, se observa la muerte del general, Antonio José de Sucre, quien recibe un balazo en la cabeza en Berruecos. El general José Antonio Páez reaparece y se representa el momento de la separación de Venezuela de Colombia con el acuerdo de la Cosiata, que se observa claramente cuando Páez rompe con sus manos la bandera venezolana. Simón Bolívar escribió en una carta dirigida al presidente de Ecuador, Juan José Flores, “he arado en el mar”, y esta frase Rísquez la representa con el Libertador halando una pesada rama que traza una línea en la arena y que es borrada por el mar, simbolizando una de las frases más importantes del pensamiento bolivariano. Las tres razas vuelven a aparecer halando los colores de la bandera y Manuela Sáenz corre junto con ellos. La muerte de Bolívar llega y fallece contemplando la grandeza del mar Caribe y el trópico venezolano. Al final, un gran trozo de hielo se va deritiendo lentamente hasta descongelarse y romperse en fragmentos, quedando así, la incógnita de un final indescifrable.

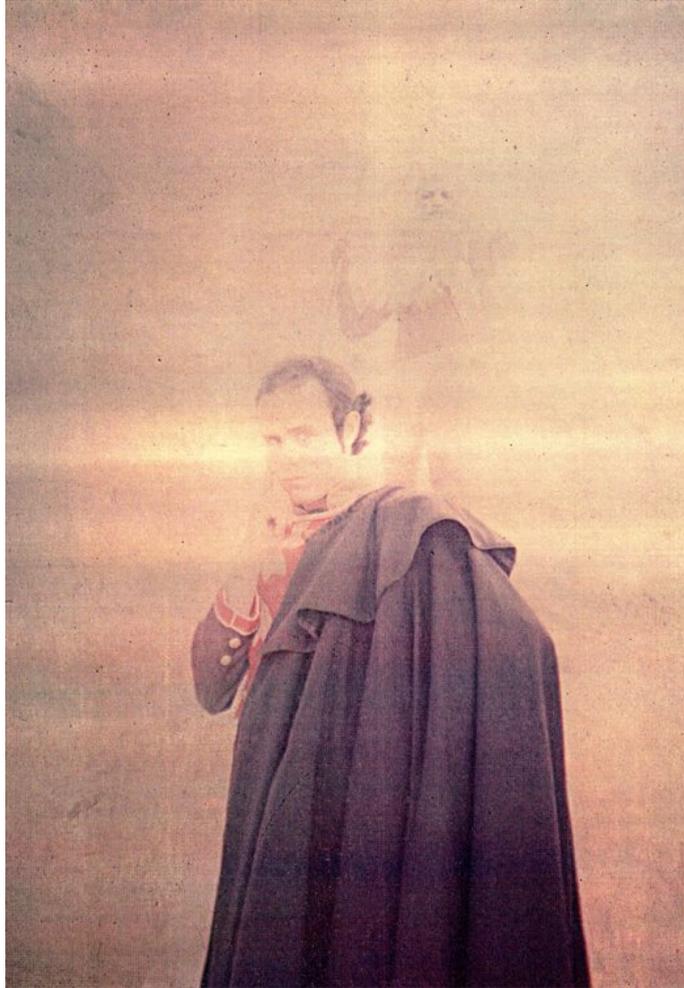
Imágenes originales de *Bolívar sinfonía tropikal* (1980) del archivo personal de Diego Rísquez



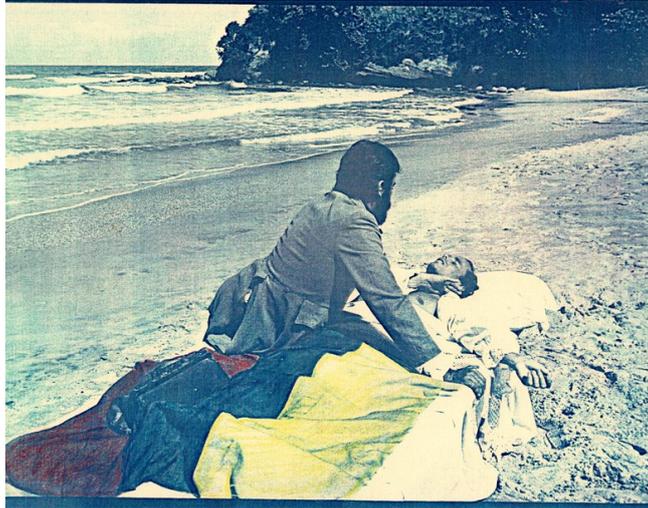
1. El busto del Libertador tallado en hielo para la escena final del film en la que simbólicamente Bolívar se desvanece en el tiempo frente al mar Caribe.



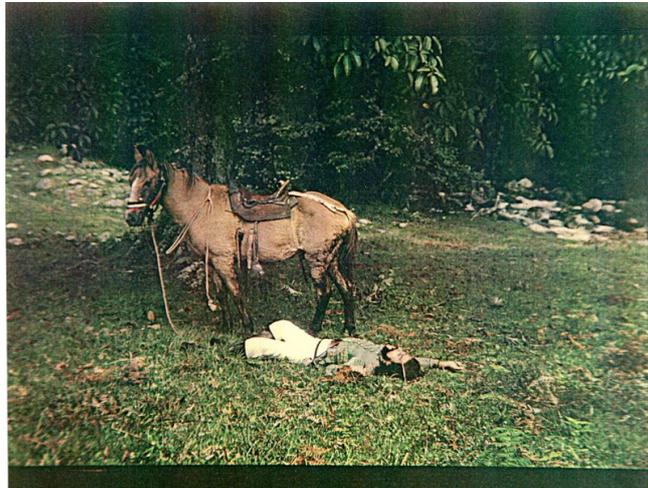
2. Diego Rísquez como Francisco de Miranda emulando el cuadro de Arturo Michelena titulado: Miranda en la Carraca.



3. Escena que re-imagina la pintura de Tito Salas: "Mi Delirio en el Chimborazo".
Bolívar acompañado por el anciano que representa el tiempo.



4. Bolívar alucinando rememora los eventos más importantes de su vida acompañado por el Dr. Reverend



5. Escena que refleja el asesinato del general, Antonio José de Sucre, basada en la pintura de Arturo Michelena titulada: "Asesinato de Sucre en Berruecos"(1895).

Referencias bibliográficas

- Bolívar, S. & Pérez, V. M. (2009). *Doctrina del Libertador*. Caracas, Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Bushnell, David. (2004). *Simón Bolívar. Hombre de Caracas, proyecto de América. Una biografía*. Buenos Aires: Editorial Biblos. (2002) Universitat de Barcelona.
- Cobos, E. (2010). *Desembarco de Francisco de Miranda en La Vela de Coro*. Caracas: Banco Central de Venezuela.
- Galería de Arte Nacional (Venezuela). (1993). *Colección de pinturas, dibujos y estampas del siglo XIX: : [exposición, abril-junio 1993]*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.
- Grases, P. & Uslar, P. A. (1989). *Escritos selectos*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Pardo, I. J. (1975). *Esta tierra de gracia: Imagen de Venezuela en el siglo XVI*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal.
- Pineda, R. (1974). *La pintura de Tito Salas*. Caracas: E. Armitano.
- Verdesoto de Romo Dávila, R. & Sáenz, M. (1963). *Manuela Sáenz. Biografía novelada*. 2 tom. Quito.

A escritura sonora e o processo de construção do documentário *Jards* (2012), de Eryk Rocha

Cristiane da Silveira Lima*

Jards (Brasil, 2012, 94 min.)

Direção: Eryk Rocha

Direção de fotografia: Miguel Vassy

Imagens: Eryk Rocha, Miguel Vassy e Joaquim Castro

Montagem: Joaquim Castro

Montadora assistente: Eva Randolph

Som direto: Renato Vallone

Edição de som: Edson Secco e Joaquim Castro

Desenho de Som e Mixagem: Edson Secco

Produção: Aruac Filmes, Biscoito Fino e Canal Brasil

As letras das músicas foram nosso norte. Nem sonho nem realidade, o salto de um estado a outro. E agora fragmentos de passado são lançados aos nossos olhos. Texturas sonoras e imagéticas numa caixinha de música sobre um tapete voador.

Fragmento do ensaio *Experiência Jards*, de Joaquim Castro.

Apresentação

Neste trabalho desdobramos alguns aspectos relacionados à música em cena no documentário brasileiro, objeto de nossa investigação em pesquisa anterior (Lima, 2015). Interessa-nos particularmente como a música se inscreve no momento da tomada, mobilizando os corpos dos sujeitos envolvidos no projeto do filme (os personagens, mas também aqueles que filmam) e como esse encontro reverbera na escritura fílmica. Tomaremos como objeto empírico o documentário *Jards* que acompanha o processo de gravação de um álbum do músico carioca Jards Macalé.

Nosso trabalho conjuga basicamente dois procedimentos metodológicos: um primeiro, que observa de forma detida a escritura do filme (como são articulados seus componentes imagéticos e sonoros); e um segundo, que incorpora

* Universidade Estadual de Maringá – UEM, Departamento de Fundamentos da Educação – DFE, Curso de Comunicação e Multimeios. 87020-160, Maringá, Brasil. E-mail: crislima1@gmail.com

informações acerca do processo de concepção e feitura do documentário, obtidas por meio de entrevistas com parte da equipe. Realizamos entrevistas em profundidade com o diretor Eryk Rocha,¹ o montador Joaquim Castro² e o *sound designer* Edson Secco,³ a fim de entender de que maneira a dimensão sonora se faz presente nessa produção, aspecto significativo quando se trata de registrar o processo de gravação de um disco e de um músico tão conhecido. De que maneira o som e a música influenciam na captação das imagens e na elaboração dos procedimentos de montagem e finalização do filme?

O que se percebe é que o filme resulta de um processo de elaboração formal que exige dos profissionais envolvidos um trabalho conjunto e uma escuta aguçada ao manejar seus recursos expressivos. Tudo isso se torna sensível na imagem, proporcionando ao espectador uma experiência rica e nuançada, como buscaremos argumentar a seguir.

Sobre a escritura do filme

Ao longo de todo o documentário, acompanhamos Jards Macalé e seus músicos – Cristóvão Bastos (piano); Jorge Helder (contrabaixo); Jurim Moreira (bateria); Chacal (percussão); Roberto Marques (trombone), além de convidados como Thaís Gulin, Adriana Calcanhoto, Luiz Melodia, Ava Rocha, Roberto Frejat, dentre outros – tocando e gravando as peças que mais tarde farão parte do disco homônimo “Jards”. Além das músicas sendo tocadas “para valer”, assistimos também aos erros e acertos durante as performances, os ensaios, a afinação dos instrumentos, momentos entre uma música e outra (quando a música dá lugar ao silêncio ou a conversas prosaicas). Isso é tomado com a câmera na mão, com pouca profundidade de campo, muito próxima ao corpo dos músicos e à superfície dos instrumentos, o que confere certo calor às imagens, que adquirem assim um caráter “epidérmico”. Devido ao caráter fechado e relativamente “apertado” do estúdio da Biscoito Fino, onde se dão as gravações, músicos e equipe de filmagem precisaram travar um intenso corpo-a-corpo, o que acaba se impregnando naquilo que vemos projetado na tela.

Cotejados às sequências estúdio, vemos e ouvimos materiais de caráter mais poético. Há imagens de arquivo em super 8, tomadas pelo próprio Jards Macalé, em sua maioria ao ar livre. Assistimos ao músico por corredores,

1. Entrevista realizada por telefone no dia 16 de outubro de 2016.

2. Entrevista realizada por Hangout no dia 15 de novembro de 2016. Além de montador, Joaquim Castro assina as imagens do filme (juntamente com o diretor e com o Miguel Vassy, diretor de fotografia) e a edição de som do filme.

3. Entrevista realizada por Skype no dia 04 de novembro de 2016. Edson Secco assina a edição de som do filme (juntamente com Joaquim Castro), *design* de som e mixagem.

nadando em uma piscina, além de várias sequências em que se filma o mar. Nesses segmentos, o músico surge quase sempre sozinho, com rosto sério e aparentemente melancólico, enquanto escutamos uma massa sonora composta de ruídos que vão se misturando e transformando à medida que o filme passa. Distinguimos aqui e ali um som específico (como o ruído do mar), mas o desenho de som nesses segmentos não enfatiza o registro em som direto.

Assim o filme vai alternando situações no estúdio, mais escuras, fechadas, com essas outras imagens externas, ao ar livre, o que acaba se configurando como um “respiro” entre as performances musicais. Esses momentos auxiliam na composição desse retrato em aberto do músico (bastante distinto dos filmes biográficos mais tradicionais), ao mesmo tempo em que preparam o espectador para a música que virá logo a seguir. Cabe notar que, embora nesses momentos poéticos não sejam percebidos instrumentos musicais específicos, nem melodias ou harmonias bem definidas, a sonoridade obtida não deixa de ser bastante *musical*.

A montagem não obedece a uma lógica de causa e efeito ou uma exposição lógica e argumentativa sobre um determinado tema: é notável a ausência de entrevistas no filme, explicações verbais ou textuais (como legendas ou cartelas), nenhum plano de caráter ilustrativo ou descritivo de certo lugar ou situação. Trata-se mais de uma lógica de fluxos, passagens, atravessamentos, transições. Como evidência de saída a sequência de abertura do filme, quando tudo sugere movimento e passagem. Não por acaso, vemos o músico percorrer corredores, portas, em trânsito dentro de um carro, antes mesmo de chegarmos ao estúdio de gravação.

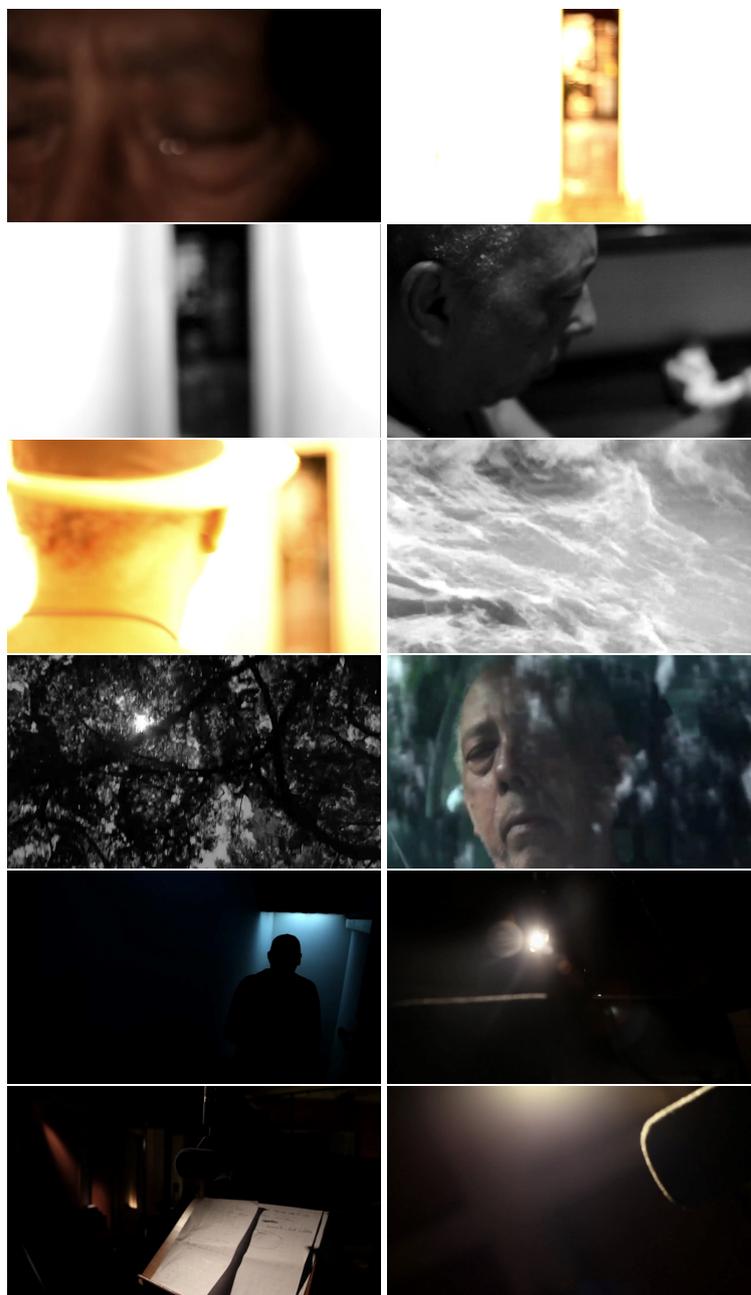


Figura 1. Abertura
Fotogramas do filme *Jards*, de Eryk Rocha (2012)

O filme se inicia com uma massa sonora indistinta e grave que vai aumentando e variando de coloração à medida que as imagens se seguem. O primeiro plano é do rosto de Jards visto em detalhe e de forma desfocada, com um brilho próximo aos olhos que sugere se tratar de uma lágrima. Em seguida, um corredor leva a uma porta aberta, primeiramente em cores, depois um outro corredor em p&b nos levará a um escritório onde o protagonista se encontra, finalmente. A essa altura, os sons já se tornam reconhecíveis: ouvimos o ruído de ondas, o apito de uma embarcação. Jards é visto agora de costas e de chapéu, andando por um corredor. Mais um corte e estamos diante do mar. A câmera em movimento apontada em direção ao céu capta o sol por entre as copas das árvores. Mais um corte e veremos o reflexo das árvores no vidro do carro, onde Jards toma assento.

Tudo nesse breve preâmbulo sugere as ideias de cor e movimento. O que é nítido logo dá lugar a algo que não vemos de todo. Tanto no som quanto na imagem, o que percebemos são passagens, transições. Nenhuma estabilidade ou fixidez: prevalecem ideias de travessia, mudança. Esta parece ser a tônica do filme: retratar o trabalho do músico (ou da música) enquanto ele (ela) se faz, em movimento, acompanhando o fluxo das ações que se sucedem, sem tentar compor um retrato estável e coerente para o personagem, que buscasse encerrar o sujeito em uma identidade ou cronologia de vida.

A sequência prossegue por mais alguns planos: o compositor (sempre de costas) desce um lance de escadas, no escuro; percorre espaços que não identificamos bem até que enxergamos nitidamente e em detalhe um microfone posicionado próximo a uma estante de partituras. Um som agudo e contínuo começa a soar, ressaltando o efeito proporcionado pela luz de teto que ilumina precariamente o lugar. Só então saberemos se tratar de um estúdio de gravação.

Alguns minutos mais tarde, ouviremos a primeira música do filme: uma interpretação de *Só morto* (*Burning night*), canção registrada no primeiro EP de Jards, já em 1969. A letra remete-nos a todo tempo ao olhar, à manhã, às diferentes intensidades de luz (“sol forte”, “sol de morte”, “o dia”, “*city lights*”, “*burning night*”), ao brilho, ao reflexo. À metade da canção, o intérprete começa a cantar forte, no limite do grito, produzindo um canto que tende ao gutural, de timbre rascante, que soa forte na garganta (enquanto o acompanhamento também caminha para um ritmo mais acelerado, com notas mais curtas, também com dinâmica mais intensa).

Enquanto acompanhamos bem de perto a interpretação de Jards Macalé – com a câmera mão e sem cortes –, a imagem começa a variar em termos de luz e sombra, claro e escuro, escapando fortemente da dimensão de registro do corpo que executa a música em cena. A luz estoura, ofusca a face do prota-

gonista, às vezes permitindo-nos ver apenas o brilho dos seus olhos. Nota-se, portanto, que a forma de filmar é fortemente conduzida pela sonoridade produzida, pela materialidade da canção.

Ao final desta sequência, retornamos às imagens do mar em super 8, agora acompanhadas por um ruído bem mais brando, contrastando com a sequência anterior, sugerindo agora uma ideia de calma e tranquilidade.



Figura 2. *Burnight night*
Fotogramas do filme *Jards*, de Eryk Rocha (2012)

Ao longo do filme, assistimos aos músicos executarem 14 músicas, apanhadas às vezes em sua integridade ou em longos trechos – o que também destoa do modo como normalmente a música aparece em documentários mais tradicionais (quando a música soa pouco e frequentemente em fragmentos bastante breves). Há uma valorização dessa *dimensão de presença* da música nesses momentos.

Tal aspecto se torna sensível em vários momentos do filme, mas destacamos uma sequência em particular, em torno da canção *Movimento dos Barcos*. Durante alguns minutos, Jards Macalé grava a voz enquanto ouvimos de forma acusmática⁴ os instrumentos que lhe servem de acompanhamento. Embora se trate de uma performance ao vivo, a sonoridade aqui é limpa, cristalina, como se escutássemos o CD já finalizado. No meio da música, a montagem do filme faz passar por imagens de cada um dos músicos apreciando a gravação que acabaram de fazer. Os músicos estão à escuta (em silêncio, às vezes de olhos fechados), enquanto o áudio vai sendo mixado de modo a destacar, a cada

4. O termo refere-se a um som que é percebido auditivamente, mas cuja fonte sonora (produtora do som) não é vista.

vez, o instrumento correspondente (percussão, baixo, piano, bateria e voz). Ao final, voltamos à performance em som direto, com Macalé cantando ao microfone. A sequência é bastante breve, mas possui um efeito marcante, já que poucas vezes notamos isso em documentários brasileiros contemporâneos: a montagem e a mixagem do filme fazem saltar aos ouvidos do espectador as camadas de sons que compõem a música, associando-as a um elemento visual presente na imagem (no caso, o corpo do músico que toca o instrumento ressaltado). O diretor poderia ter sustentado a música inteira, fazendo apenas variar as imagens de cobertura. Mas a opção adotada foi variar os componentes sonoros para valorizar, a cada imagem, um aspecto diferente da música executada, proporcionando ao espectador uma escuta mais nuançada e detalhada, enfim.



Figura 3. *Movimento dos barcos.*
Fotogramas do filme *Jards*, de Eryk Rocha (2012)

Sobre o processo

Em diversas entrevistas concedidas e debates em que participou, Eryk Rocha afirmou que *Jards* é um *ensaio-poético-musical* “que nasce da dança entre a música e o cinema” (Antunes, 2013; Rocha, 2016). Tal expressão nos remete à

reflexão empreendida por Véronique Campan ao afirmar que o sonoro na combinação audiovisual “incita a *escutar como se dança*, a aceitar as mudanças bruscas de orientação, a progredir no ritmo das formas que se intercambiam” (Campan, 1999: 151).⁵

Ao ser indagado sobre tal afirmação em nossa entrevista, Eryk Rocha explicou que essa relação entre música e cinema se dá em diferentes níveis. Num primeiro momento, há uma forte influência da música no modo como se conduz a câmera (como buscamos argumentar ao analisar *Burning night*, mas que se estende aos outros momentos do filme).

E essa relação entre nós, a equipe de cinema, me incluindo aí, com o Jards e os músicos, era uma dança física, uma inter-vibração entre a música e o cinema. Estou falando mesmo desse campo da realização do filme, de estarmos juntos em um espaço, um estúdio, que era um espaço reduzido. Então era um embate de corpos e uma dança que acontece entre nós que estávamos realizando o filme, cineastas, eu e a minha equipe, fotógrafo, som, produção, etc., com o Jards e o restante dos músicos. A questão então é que virou propriamente uma dança, esse é um plano.

O outro plano é essa perspectiva que estou falando: a câmera vira quase um instrumento musical, porque a gente passa a incorporar aquilo, a gente passa a incorporar aquele momento, aquela música que está ali. Os instrumentos estão tocando, então a câmera também se torna um instrumento musical. Ela atravessa aquela musicalidade do espaço e da cena. O que estou te falando é do ritmo da câmera, do movimento dela, da luz, das texturas, dos corpos, como essa câmera vai perceber o espaço, essa música do espaço. É isto: é o encontro do cineasta com o compositor, com o músico. (Rocha, 2016).

No entanto, não basta que isso aconteça no momento da tomada: é preciso que o filme construa isso em sua escritura. Eryk Rocha fala em uma *montagem de fluxo* para tentar dar conta dessa maneira como a musicalidade da cena reverbera na organização dada aos componentes sonoros e imagéticos. Mas sobre essa presença da música no filme, Rocha apresenta uma nuance que vale a pena destacar: embora se trate de um documentário que tem como protagonista um músico e as gravações para um de seus álbuns, para ele o foco do filme não é apenas a música:

O que interessa no filme é o intervalo. É a música na íntegra, mas também o que está entre uma música e outra, o silêncio, o processo de criação, os intervalos da criação. Porque são nos intervalos que as coisas acontecem. Então, o que é esse *entre* uma música e outra? (Rocha, 2016).

Joaquim Castro que assina a montagem do filme, também colaborou na captura das imagens. Ao ser indagado sobre o processo da filmagem, ele afirmou:

5. “incite à écouter comme on danse, à accepter les brusques changements d’orientation, à progresser au rythme des formes qui s’échangent”.

Eu me senti como câmera também músico, uma relação de tocar. Eu estava tocando a câmera... Eles tocando os instrumentos e a gente em uma relação muito... Não é jazzística, mas é nessa improvisação livre também. E atento a essas conversas que pra eles são banais, que geralmente nunca filmam. (Castro, 2016).

A equipe faz, portanto, uma analogia entre o aparato cinematográfico e os instrumentos musicais. Se associarmos ainda essa relação à metáfora utilizada por Rocha, acerca da dança entre cinema e música, fica bastante evidente que os efeitos estéticos alcançados pela música/filme são indissociáveis do aparato técnico presente no tocar/filmar/captar e desses corpos em interação, em movimento.

Em relação àquelas imagens que não se passam dentro do estúdio, para o diretor, elas funcionam como uma espécie de irrupção do dia-a-dia, “um estado de sonho que emerge desse cotidiano” (Rocha, 2016). Edson Secco acrescenta, ainda, que elas são uma metáfora para o estado subjetivo do artista (de um ponto de vista mais profundo, existencial). Em suas palavras:

essa sonoridade toda aponta para esse caminho, esse lugar interior do Jards, esses momentos de pausa, a pausa entre um momento de estúdio e outro momento de estúdio. O filme é basicamente isso, música, pausa e música. Então essas pausas na verdade elas não são pausas... Não são momentos estáticos, de ociosidade. Pode até ser um momento de ociosidade do verbo, mas é um momento de extrema intensidade interior dele. E de trabalho mesmo. De talvez organizar as ideias, e sentir todas essas ideias que estão atravessando-o. (Secco, 2016).

Como buscamos argumentar ao longo da análise fílmica, do ponto de vista narrativo, essas “pausas” acabam preparando o espectador para os números musicais que virão em seguida, o que acaba fazendo com que a música ganhe enorme relevo. Ao ser indagado sobre essa ênfase dada à música, o *sound designer* comenta:

Então existe essa condução, de maneira que quando a gente chega na música, ela se torna o grande catalisador, sabe? O momento de êxtase, o momento da libertação, de que ele sai de dentro de si. Porque ele está dentro de si o tempo inteiro. E naquele momento ele sai e explode junto com os músicos e com a performance e tudo mais. Então é por isso que a gente percebe que a performance musical é tão poderosa. Exatamente por conta dessa construção. (Secco, 2016).

Concordando com a leitura de que o filme não pretende ser uma biografia do músico, mas um retrato em aberto, Eryk Rocha afirma que não se trata de um filme sobre o Jards, mas *através* dele ou *com* ele. Há a presença física de um corpo em cena a partir do qual a música reverbera e a dramaturgia do filme se constrói em torno desse corpo vibrante, em interação com o seu entorno (e

com a música que aí tem lugar). “Eu acho que a montagem do filme está o tempo todo pulsando nessas forças, entre uma concretude, uma fisicalidade, e alguma coisa que desmancha...” (Rocha, 2016).

É preciso ter em mente que as gravações deram origem ao CD homônimo ao filme, mas o documentário buscou construir uma sonoridade própria. Seria enganoso acreditar que o filme se configura apenas como uma “compilação” de belas performances musicais. Como passar de uma canção a outra? Cada canção funciona como uma espécie de bloco de afetos e sensações: cada peça possui uma singularidade que é melódica, harmônica, tímbrica e mesmo textual. A letra de cada canção demarca lugares distintos, assim como a presença renovada dos vários convidados. Para cada música, Miguel Vassy (o diretor de fotografia) preparou uma luz específica.

E aí como ter a atenção na letra, como deixar respirar para entrar a próxima música? Essas eram muitas das dificuldades. Então todos esses intervalos, para você “zerar” de uma música e poder entrar em outro universo, outro convidado, acho que o grande desafio era realmente a costura dessa trama. Porque o filme é quase o tempo inteiro musical, mas ele tem uma estrutura que cria uma costura para um lugar poético fora da música. Por mais que seja muito musical, ele tem essa subjetividade ainda musical, mas de ruídos, sensações com o Jards. (Castro, 2016).

Ressaltamos ainda que o filme conjuga materiais bastante heterogêneos, tanto do ponto de vista imagético, quanto sonoro. Há imagens digitais monocromáticas, em cores, além dos arquivos em super 8. Além do som direto (havia uma lapela permanente no protagonista e a microfonação ambiente), a equipe teve acesso a todo o material produzido para o disco (com seus inúmeros *takes* e canais), além da gravação de um poema do Hélio Oiticica (intitulado “Macau”, que é o apelido de Macalé). Edson Secco chegou a afirmar na entrevista que esse foi um dos filmes mais complexos que ele já fez.

Nesse sentido, não seria exagero afirmar que o som desempenha um papel muito importante no filme. E isso não apenas por se tratar de um documentário sobre música. O que a equipe demonstra em seus relatos é que, em sua concepção de cinema, a dimensão sonora possui igual relevância que a dimensão imagética.

(...) Vai ser bem abstrato isso que eu vou dizer, mas eu acho que existe uma parcela da imagem que é sonora e existe uma parcela do som que é imagética. Então esse cruzamento entre os dois, esse momento que os dois cruzam a fronteira, ele é muito importante, exatamente pra gente criar. Como o Miguel, por exemplo, que é um fotógrafo incrível, super sensível e extremamente atento ao som, já trabalhamos em *Transeunte*, já trabalhamos no *Jards* e ele é um cara extremamente atento ao som. Então eu acho que é essa parcela sonora da imagem que está ali construindo a imagem através da interferência sonora. Ao mesmo tempo, eu estou construindo o som através da interferên-

cia imagética. Então tem esse campo, o *yin-yang* se cruzando. Então isso é muito importante, porque realmente se não houvesse esse elemento, essa propriedade na imagem do Miguel em alguns momentos, o som poderia não ter espaço. Eu acho que o som (...) pode se tornar simplesmente um ruído no meio do filme quando não há integração, quando não existe essa propriedade sonora na imagem ou vice-versa, quando não existe essa propriedade imagética no som. Quando isso se coloca no filme de uma maneira arbitrária, se torna um ruído, se torna uma coisa que realmente não faz parte do filme, consegue entender? Não comporta. Então tem que haver uma harmonia nesses dois campos. Para mim, de fato, não existe isso de “imagem é principal”. Existe historicamente um interesse e um privilégio da imagem por uma questão histórico-cinematográfica mesmo, mas enfim, não existe filme sem som, mesmo no cinema mudo. No cinema mudo existiu, não é? Então não existe isso da imagem ser principal sobre o som, só existem filmes. Cinema é feito de imagem e som e não são duas coisas independentes, mas podem funcionar independentemente criando uma terceira coisa. Mas eu acho que existe o campo de interação entre as duas e esse campo de interação, eu não estou falando de um campo de interação técnico, é um campo de interação estético mesmo, onde uma coisa se torna a outra. Eu acho isso o mais poderoso do cinema, explorar isso. (Secco, 2016).

Joaquim Castro utiliza outros termos, mas parece concordar com o que o *sound designer* afirmou:

Eu não estou montando imagens, eu estou fazendo audiovisual. A hora da montagem é audiovisual. Então eu vou buscar ruído que nem louco, entendeu? Tudo isso são as tintas, são as cores do montador, eu não fico só na questão da imagem. Para mim toda a intensidade e a profundidade estão no som mesmo. Então o som é protagonista na minha montagem. (Castro, 2016).

Observa-se, portanto, que há uma afinidade de pensamento entre os membros da equipe entrevistados. Esse parece ser um diferencial deste filme e desta equipe específica, já que nem sempre há essa atenção à dimensão sonora e esse diálogo profícuo e permanente entre os diversos integrantes. Não é por acaso que eles assinam mais de uma função dentro do documentário. Ressaltamos ainda que essa relação se estende por outros filmes: Edson Secco trabalhou em *Transeunte* (2010) e *Cinema Novo* (2016), ambos dirigidos por Eryk Rocha, além de ter feito *sound design* e mixagem do filme *Dominguinhos* (dirigido por Joaquim Castro, Mariana Aydar e Eduardo Nazarian, 2014). Secco e Castro também trabalharam juntos em *Terras* (Maya Da Rin, 2009). Edson Secco é também músico e, assim como Joaquim Castro, também teve experiências profissionais importantes em produções teatrais. Já o montador trabalhou em outros filmes sobre música além de *Dominguinhos*, como é o caso de *Olho Nu* (Joel Pizzini, 2012), uma cinebiografia de Ney Matogrosso, e também *O piano que conversa* (Marcelo Machado, 2016), entorno do pianista Benjamin Taubkin. Sobre Eryk Rocha, não é demais lembrar que sua formação é em

montagem e que além de filho de Glauber Rocha e Paula Gaitán, tem como irmã a montadora e cantora Ava Rocha.

Cada equipe, cada processo é um processo diferente. Cada filme é muito particular. A minha montagem, ela não vai imperar sobre o personagem. Ela não tem uma característica que todos os personagens vão ser a mesma coisa. Eu parto do princípio de que a matéria prima que vai gerando a escultura. Claro que às vezes tem ambiências nos rostos que aí vão criando o filme em si, mas cada matéria prima é diferente por si só. Você tem que saber olhar essas matérias diferentes. Está muito ligado com o personagem. Durante quatro meses de montagem, durante toda a construção do filme, a gente vai conversando sobre o som, sobre as possibilidades da finalização, o que fazer em cada cena, a gente vai descobrindo junto para quando chegar a hora de passar essa bola para o Edson, a gente vai ter uma conversa, eu, Eryk e o Edson sobre onde especializar, tudo isso. O diretor vira o grande interlocutor das ideias que foram criadas na montagem. Eu tenho uma relação com o Edson grande, então a gente conversa diretamente. Mas como montador, o ideal para mim seria o seguinte: termina a montagem e o montador precisa participar da finalização dos filmes. Tanto da questão de imagem quanto das finalizações de som. Claro, depende de que montador, eu acho... Acho que os montadores que são muito ligados à questão sonora e que têm um rigor muito grande e que já vão construindo a cor durante o processo do filme, da montagem... Eu acho que é fundamental eles participarem da finalização. Mas o que acontece é que não tem orçamento para o montador acompanhar a finalização de imagem e de som junto com o diretor. (...) (Castro, 2016).

Embora os recursos financeiros nem sempre permitam ao montador acompanhar as etapas posteriores de finalização do filme (assim como o *sound designer* nem sempre pode acompanhar as filmagens e a captação de sons), no caso do filme em questão, isso pode ser contornado graças à figura do diretor – que além de ser montador é também um diretor particularmente sensível ao som, como se nota também em outros filmes – e a essa equipe, atenta aos componentes sonoros da linguagem audiovisual e em constante diálogo.

Considerações finais

Jards é, no mínimo, um filme intrigante. Mesmo um espectador que não conheça vida e obra de Jards Macalé poderia ter uma experiência intensa com a sua música por meio do filme. Este é a nosso ver o seu grande mérito, quando comparado a grande parte dos documentários sobre músicos. Não é difícil notar a atenção que o filme dá à música, sem no entanto se restringir a ela. Como relataram os entrevistados, havia todo um interesse do filme de criar brechas, espaços de sonho ou de abstração que nos remetessem ao estado subjetivo do músico.

Porém, ressaltamos que o filme recebeu críticas bastante severas, publicadas em sites especializados como a *Revista Cinética* e o portal *Críticos* (Gomes, 2012; Cyríaco, 2012). Embora não tenhamos a intenção de rebater tais apontamentos, nosso trabalho buscou oferecer um modesto contraponto, a fim de nuançar e complexificar o debate já iniciado.

É preciso ter em mente que conversar com a equipe nos permitiu entender determinados processos e obter informações dos bastidores que não teríamos acesso de outra forma. Elas nos esclarecem sobre os porquês de certas escolhas e nos dão pistas sobre como conduzir outros processos, outros filmes. Contudo, acreditamos que o documentário “fala por si” e que cada espectador poderá interpretá-lo a sua maneira, a despeito do que pretendiam seus realizadores. A análise fílmica permanece sendo o principal instrumento para compreendermos o funcionamento da escritura *audiovisual* e daquilo que ela proporciona ao espectador.

Em nossa leitura, *Jards* é um documentário que realiza um processo complexo e pouco usual de elaboração formal, demandando dos profissionais envolvidos a realização de um trabalho conjunto e uma escuta atenta ao manejar seus recursos expressivos. Se comparado a muitos documentários brasileiros recentes que buscaram retratar o trabalho de músicos, é sem dúvida um filme *dissonante*. “Pensar e montar, imagina-som, imaginação”, escreveu o montador Joaquim Castro, no mesmo ensaio que nos serviu para a epígrafe⁶. Que este trabalho possa inspirar realizadores e pesquisadores a investigarem outras possibilidades de articulação entre som e imagem, dando maior atenção ao potencial de invenção do documentário, além de instigar novas práticas, guiadas pelo diálogo e pela escuta.

Referências bibliográficas

- Antunes, P. (2013). Documentário sobre Jards Macalé ‘nasce da dança entre música e cinema’, diz diretor. *Rolling Stone* – Portal UOL; 04/05/2013. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/o-filme-nasce-da-danca-entre-musica-e-cinema-diz-o-diretor-eryk-rocha-sobre-o-documentario-de-jards-macale>
- Campan, V. (1999). *L'écoute filmique: écho du son en image*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- Castro, J. (2016). Entrevista concedida a Cristiane da Silveira Lima, por Hangout. 15/11/2016. Transcrição de Breno Terra.

6. O texto foi escrito à época do lançamento de *Jards*, para um festival no qual seria exibido. O ensaio foi lido pelo montador na íntegra durante a entrevista e gentilmente enviado posteriormente por email.

- Cyríaco, R. (2012). Não se força um sonho. Especial Festival do Rio 2012. *Críticos*. 03/10/2012. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=2435&cat=2>
- Deshays, D. (2006). *Pour une écriture du son*. Paris: Klincksieck.
- Gomes, J. (2012). O som e o sentido. Jards, de Eryk Rocha (Brasil, 2012). *Revista Cinética*, out./2012. Disponível em: www.revistacinetica.com.br/jards.htm
- Lima, C. S. (2015). *Música em cena: à escuta do documentário brasileiro*. Tese de doutorado, Belo Horizonte, PPGCOM-FAFICH/UFMG.
- Rocha, E. (2012). Entrevista concedida ao Programa Perfil & Opinião. Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia. 03/12/2012. Disponível em: www.irdeb.ba.gov.br/component/mediaz/media/view/3967
- Rocha, E. & Macalé, J. (2013). Debate realizado após a sessão do filme no 5º Festival Internacional do Documentário Musical – In-Edit Brasil. MIS, São Paulo, 04/05/2013. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=bli15pmUHdw
- Rocha, E. (2016). Entrevista concedida a Cristiane da Silveira Lima, por telefone. 16/10/2016. Transcrição de Breno Terra.
- Secco, E. (2014). Entrevista com o *sound designer* Edson Secco, concedida a Rodrigo Maia Sacic. Artesãos do som. 01/01/2014. Disponível em: www.artesaosdosom.org/entrevista-com-o-sound-designer-edson-secco-2/
- Secco, E. (2016). Entrevista concedida a Cristiane da Silveira Lima, por Skype. 04/11/2016. Transcrição de Breno Terra.

Filmografia

- Cinema Novo* (2016), de Eryk Rocha.
- Dominginhos* (2014), de Joaquim Castro, Mariana Aydar e Eduardo Nazarian.
- Jards* (2012), de Eryk Rocha.
- Olho nu* (2012), de Joel Pizzini.
- O piano que conversa* (2016), de Marcelo Machado.
- Terras* (2009), de Maya Da Rin.
- Transeunte* (2010), de Eryk Rocha.

ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

Entrevista con Diego Rísquez: Descifrando el film *Bolívar sinfonía tropikal* (1980)

Rafael Arreaza Scrocchi*

Lugar y fecha de la entrevista: entre noviembre y diciembre del año 2016 por medio de varias conversaciones que tuve con Diego Rísquez quien estaba en su casa en Caracas, Venezuela.

Rafael Arreaza Scrocchi: Diego, entender a fondo tu film *Bolívar sinfonía tropikal* (1980) no es tarea fácil para quien no posee un conocimiento avanzado sobre la historia nacional e iconográfica de la época de la emancipación venezolana. ¿Qué opinas al respecto?

Diego Rísquez: Mi película sobre Bolívar está basada en la historia nacional enseñada en las aulas [Diego se refiere al pensum de estudio venezolano conocido como Cátedra Bolivariana o los cursos obligatorios de historia venezolana], a través de la cual se fusionan la historia y la iconografía para recordar el pasado a través de la vida y obra del Libertador. Mi propuesta cinematográfica sobre la imagen de Bolívar mete en escena el pasado registrado en los lienzos, en las artes plásticas, y lo re-imagina de una manera distinta trasladando la iconografía a la gran pantalla. En *Bolívar sinfonía tropikal*, yo utilicé la cámara como si fuese un pincel para pintar a través de las escenas los momentos más importantes de la vida y obra de Bolívar. El film tiene dos vertientes: una para quienes pueden asimilar lo que ocurre desde el punto de vista histórico, literario o artístico, lo que es percibido a través de la conexión que existe entre la iconografía y la memoria nacional; la otra percepción, puede ser simplemente asimilada como un film experimental en que ocurren una serie de eventos que simbolizan una ráfaga de eventos en donde Simón Bolívar es el mensaje del film.

R.A.S.: Diego, la película tiene además una fusión muy particular entre literatura, historia y artes plásticas. Por ejemplo, se observa en el principio del film como tus imágenes recuerdan situaciones narradas o pintadas en obras como: *Esta Tierra de Gracia: imagen de Venezuela en el siglo XVI* de Isaac J. Pardo, en la cual el inicio de tu película tiene mucho que ver con la llegada

* Vrije Universiteit Brussel – VUB, Faculty of Arts and Philosophy, Department of Language and Literature, Centre for Literary and Intermedial Crossings. 1050 Ixelles, Belgium. E-mail: Rafael.Arreaza-Scrocchi@vub.be

de los españoles a las costas venezolanas relatada en esta obra; además, re-imaginas imágenes pintadas por artistas como: Tito Rojas, Arturo Michelena, Martín Tovar y Tovar, y a Juan Lovera, por nombrar algunos. ¿Puedes explicar cómo reinterpretabas estos hechos históricos, literarios e iconográficos en el film?

D.R.: La película tiene muchísimas referencias nacionales que cronológicamente van expresando los acontecimientos no solamente más conocidos en la vida de Bolívar, sino que también invitan al espectador a recordar el pasado cultural, ése pasado en el que Venezuela vivió los inicios de la independencia representados al comienzo de la película con el conquistador español que llega a la playa destruyendo los frutos tropicales simbolizando el conflicto cultural que ocurrió durante la emancipación, durante la transculturización. La conexión entre la literatura, la historia y las artes plásticas siempre ha sido un tema que me apasiona y que utilizo en mi cinematografía. En *Bolívar sinfonía tropikal* se observan imágenes muy peculiares como la galería de personajes que acompañan a Bolívar en el inicio del film, o también, mi representación del cuadro de Arturo Michelena *Miranda en la Carraca* [Diego es Francisco de Miranda en el film], en donde el general Miranda está rodeado por los próceres de la patria que visten y emulan las poses en las que fueron retratados en el pasado. La particularidad de esta película fue mi propuesta para hacer algo distinto, una cinematografía totalmente opuesta a lo que se realizaba en el cine de los 70, 80, el cual carecía completamente de una temática nacional, tradicional, autóctona. *Bolívar sinfonía tropikal* tiene un sin fin de referencias históricas que son parte de la memoria nacional prácticamente indescifrables si no se conoce muy bien lo que le ocurrió a Bolívar durante los momentos más importantes de su vida.

R.A.S.: Diego, es el sonido de las olas del mar Caribe lo que inicia y lo que finaliza el film, también, la melancólica música expresada a través de un piano acompañado por una sinfonía orquestada que, meticulosamente, y en ocasiones *in crescendo*, acompaña las escenas de principio a fin invitando al espectador a formar parte de una película que fusiona los paisajes venezolanos visitados por Bolívar en conjunto con una sinfonía que ayuda a interpretar los altibajos un film silente. ¿Cuál es tu opinión al respecto?

D.R.: La música es sin duda alguna el hilo conector entre las escenas, los paisajes y los eventos en los cuales Bolívar aparece en distintas zonas geográficas en las que él estuvo. Por ejemplo, yo reflejo el matrimonio de Bolívar con María Teresa del Toro tomando en cuenta una pintura de Tito Rojas que reposa en la casa natal del Libertador; también, la muerte de María Teresa y

Bolívar observándola en la cama, son escenas que nacieron del contraste entre lo biográfico y la iconografía que se encargó de registrar estos eventos que se trasladaron a la memoria colectiva y que quedaron plasmados en la historia nacional como parte de la cultura de nuestro país. Fíjate, en muchas escenas se observan los eventos más importantes de la vida personal y política de Bolívar, por ejemplo, su relación con la negra Matea en su infancia; las clases que recibió a través de Andrés Bello y Simón Rodríguez; los viajes a Europa; el retorno a Venezuela para luchar por la independencia; la aprehensión de Miranda en manos del mismo Bolívar, y muchos eventos que surgen y que se mezclan con la cultura tradicional venezolana que forma parte de mi cinematografía. El folklore nacional, la música, los colores patrios, la geografía en particular y una diversidad de cosas que forman parte del pasado venezolano, son parte del trasfondo del film en el cual la música acompaña las escenas en distintos paisajes del trópico venezolano.

R.A.S.: Muchas de las escenas ocurren en paisajes venezolanos realmente peculiares y quizás indescifrables para el espectador común, por ejemplo, escenificas a Bolívar en los médanos de Coro, una zona árida; también, recreas el cruce de los Andes en la laguna de Mucubají en el páramo, una zona nevada; en las playas de la Guaira, Bolívar alucina su muerte simbolizando sus últimos días en Santa Marta en la hacienda San Pedro Alejandrino; en la tupida selva de la Sabana acompañado por José Antonio Páez y los llaneros por nombrar algunos de estos lugares. Todos estos eventos y localidades están relacionados directamente con la emancipación venezolana y tú los replanteaste a través de la cámara dándole vida a la iconografía nacional. ¿Qué puedes compartir al respecto?

D.R.: La belleza natural que se percibe en los lienzos que ilustraron la época de la independencia muestran los paisajes de Venezuela de una manera quizás única. Lo que yo hice en el film fue tratar de llevar esas imágenes a la gran pantalla para no solamente sustentar visualmente los hechos que ocurren en el transcurso del film, sino también para complementar la trama con el trópico, con la selva, con los elementos más importantes de la emancipación.

R.A.S.: Reflejas en la pantalla de una manera intacta muchos de los cuadros que plantearon visualmente en el pasado muchos de los sucesos en los que Bolívar vivió. Por ejemplo, una de las escenas emula impecablemente el cuadro de Tito Salas titulado: Bolívar en el Chimborazo en donde Bolívar aparece divagando acompañado por un anciano que representa el tiempo. ¿Cómo ideaste esta escena?

D.R.: Bolívar en el Chimborazo se me ocurrió filmarla en una fábrica de cal en donde todo era blanco en el fondo de la escena. Al mismo tiempo que Bolívar reflexiona en su soledad, el anciano que representa el tiempo, aparece de la nada entre una nube blanca que se dispersa rápidamente. Para esta escena utilicé un extinguidor que simula la niebla que cubre a Bolívar durante su delirio en el Chimborazo.

R.A.S.: Otro aspecto muy interesante es como el film presenta a través del simbolismo muchas de las situaciones que le ocurrieron a Bolívar en las batallas que a su vez fueron narradas en la obra *Venezuela Heroica* de Eduardo Blanco. Por nombrar alguno de los eventos, fusionas la muerte del negro primero, la presencia del general José Antonio Páez con su lanza y la famosa frase "vuelvan carajo", el caos de la guerra de independencia y la victoria de la misma manera como lo pintó Martín Tovar y Tovar en los lienzos que cubren el salón elíptico en Caracas rememorando la batalla de Carabobo que selló la independencia de Venezuela en 1821. ¿Recreaste todo esto en conjunto simbolizando el caos de la emancipación?

D.R.: La presencia de la guerra es imprescindible en la historia de Bolívar, en la historia patria venezolana en general. La escena de la batalla invita al espectador a formar parte de la confrontación desde el campo, como si se estuviese allí. Por medio de la cámara propongo observar directamente el desenlace del enfrentamiento entre Bolívar, sus generales y los españoles. Se observan detalles como la muerte de Pedro Camejo, conocido como el negro primero, simulando las últimas palabras que le dijo a Páez: "Mi general, vengo a decirle adiós porque estoy muerto", todos estos detalles están allí, lo que sucede es que pueden pasar por desapercibidos si no se conocen las frases o los eventos que acontecieron en la vida de Bolívar, en la historia de la emancipación venezolana.

R.A.S.: Ya que mencionas la guerra, hay dos escenas en particular que emulan en cámara lenta dos eventos muy importantes en la vida de Bolívar: uno es el fusilamiento del general Piar; el otro, el instante en el que Manuela Sáenz rescata a Bolívar del atentado septembrino. Estas situaciones tienen mucho que ver con la traición en manos de Piar y luego de Santander.

D.R.: La escena del fusilamiento de Piar muestra a Bolívar cubriéndole los ojos a Piar con una cinta que tiene los colores de la bandera venezolana la cual el mismo Piar se quita demostrando la desobediencia, la diferencia con Bolívar. La cámara hace la función del fusil y se observa el ajusticiamiento en cámara lenta. Lo mismo ocurre con la escena en que Manuela Sáenz rescata una marioneta que es un Bolívar en su caballo blanco tallado a madera que

cuelga como si estuviese ahorcado simulando el intento de asesinato que sufrió Bolívar. Manuela, disparando un fusil hacia la cámara simboliza la defensa del Libertador. Hay que tomar en cuenta que Manuela Sáenz viste el uniforme de Bolívar y esto se debe a que el mismo Bolívar la llamó la Libertadora del Libertador.

R.A.S.: Simón Bolívar es además interpretado en dos formas. Se observan en varias escenas como aparecen dos Libertadores. ¿Se trata de un alter ego?

D.R.: Un Bolívar representa el Libertador patrio, el héroe que nos enseñaron en el colegio. El Bolívar de los libros de historia. El otro, es el Bolívar glorificado, el culto a su imagen, el que quedó registrado en la iconografía. Hay una parte en la que los dos Libertadores se enfrentan en un duelo frente al mar Caribe, también, puedes observar como uno de los Bolívar es cargado por esclavos simbolizando el Bolívar emperador, el que quería gobernar por siempre al final de sus días, hacia el año 1828 durante la fundación de Bolivia. En esa parte se observa como un Bolívar abandona a ese otro Libertador imperial. La dualidad de Bolívar reaparece también entre una pintura en donde se observa un tercer Libertador que es en teoría, el Bolívar que quedó plasmado en la historia, en las artes, en los lienzos.

R.A.S.: La decadencia y la alucinación del Libertador comienzan a notarse cuando reposa en la cama frente al mar, agarrado de la mano por el Doctor, Próspero Reverend. ¿Es esta una especie de muerte en cámara lenta, la cual además funciona como el hilo conductor de los eventos que son recordados por el mismo Libertador?

D.R.: Efectivamente. Es una manera quizás más melancólica la cual te invita a cuestionar que le sucedió a Bolívar en ese instante en particular. La presencia del mar es muy importante en esta escena porque Bolívar partió a Santa Marta, zona costera en Colombia, con la ilusión de emigrar para Europa, sin embargo, no lo logró porque falleció en la hacienda San Pedro Alejandrino. La escena con el Doctor Reverend expresa estos últimos días que vivió Bolívar.

R.A.S.: ¿Podría decirse que Bolívar entonces ya moribundo, alucina y recuerda todos esos instantes que tu película expresa de una manera muy peculiar invitando al espectador no solamente a formar parte de la trama a través de la música, el paisaje, el trópico, el surrealismo, el simbolismo, etc., sino que además, lo invita a la interpretación de un film silente que habla a través de las imágenes?

D.R.: Sí. La película transcurre a través de esa alucinación en la que Bolívar ve pasar los eventos más importantes de su vida paso a paso desde la

cama frente al mar. El Dr. Reverend acompaña al Libertador en su viacrucis de la misma manera como lo narra la historia nacional.

R.A.S.: ¿Por qué el trozo de hielo al final de la película? ¿Qué es y qué representa ese bloque de hielo que se derrite en el tiempo en cámara rápida?

D.R.: El hielo es una escultura del busto de Bolívar. Si lo observas bien, es el rostro del Libertador, un busto tallado en hielo. Cuando hice la película en 1980, estas esculturas de hielo estaban muy de moda y se me ocurrió utilizar una para la película. Recuerdo que la encargué y la fui a buscar en mi carro, la metí en una cava y me fui manejando a la playa a tomar la escena. En teoría, el significado es ver como la imagen de Bolívar se va desvaneciendo en el tiempo, como desaparece al derretirse por completo. Al final, entonces queda el sonido de las olas que finaliza la película con un trozo de una carta que le escribió Simón Bolívar tres semanas antes de morir a Juan José Flores, presidente del Ecuador en 1830.

R.A.S.: Muchísimas gracias por ayudarnos a esclarecer detalles tan peculiares, Diego.

A sonoridade do documentário *Jards* (2012), de Eryk Rocha. Entrevista com o *sound designer* Edson Secco

Cristiane da Silveira Lima*

Nascido em 1976, em São Paulo, Edson Secco é músico, compositor e *sound designer*. Em pouco mais de dez anos de carreira no cinema, já atuou em mais de quarenta filmes, dirigidos por cineastas como Paula Gaitán, Eryk Rocha, Maya Da-Rin, Petra Costa, Walter Salles, Santiago Mitre, dentre outros. Em 2010, recebeu o prêmio de Melhor *Design de Som* com o filme *Transeunte*, de Eryk Rocha, no Festival de Cinema de Brasília. Em 2013, foi contemplado com o prêmio de Melhor Som no Festival de Cinema de Brasília, pelo filme *Exilados do vulcão*, de Paula Gaitán, e ainda, com o filme *Éden*, de Bruno Sáfadi, premiado como Melhor *design de som* do Festival de Gramado. Nesta entrevista concedida à Profa. Cristiane da Silveira Lima, da Universidade Estadual de Maringá – UEM (doutora em Comunicação Social pela UFMG, com pesquisa acerca da música em cena no documentário brasileiro, na qual buscou investigar a relação entre os componentes sonoros da escritura dos filmes e a escuta do espectador), Edson Secco fala particularmente do seu trabalho no filme *Jards*, de Eryk Rocha (2012) – objeto de investigação da entrevistadora – que retrata o processo de criação do músico e compositor Jards Macalé ao longo das gravações seu disco *Jards*.

Entrevista concedida no dia 04/11/2016, por Skype. Transcrição: Breno Terra.

Cristiane da Silveira Lima: Li em algumas entrevistas que você também é músico, tem uma passagem pelo teatro e que você chegou ao som no cinema graças ao filme *Diário de Sintra* (2008), da Paula Gaitán. Depois veio o convite do Eryk Rocha para o filme *Transeunte* (2010). Queria que você falasse um pouco sobre o início, da sua chegada ao cinema, à questão sonora e também do início da parceria com o Eryk.

Edson Secco: Pois bem! Foi isso sim. Quando eu comecei no cinema, na verdade eu já desenvolvia algum trabalho de desenho de som. O teatro

* Universidade Estadual de Maringá – UEM, Departamento de Fundamentos da Educação – DFE, Curso de Comunicação e Multimeios. 87020-160, Maringá, Brasil. E-mail: crislima1@gmail.com

foi um laboratório pra mim. A princípio, eu nem sabia que isso existia. Vou recomeçar para contextualizar um pouco mais historicamente.

Eu tinha um desejo muito grande de trabalhar com trilha sonora, já há muitos anos. Quando eu fui convidado para participar dessa companhia de teatro, a Companhia de Ópera Seca, foi um grande laboratório mesmo, de desenvolvimento, de conhecimento do que poderia ser desenvolvido sonoramente em um espetáculo. Porque eu tinha a liberdade completa de explorar, tanto no campo musical quanto no campo não-musical, do espetáculo. Uma coisa que foi incrível nesse trabalho com teatro é que havia um jogo em tempo real com o espetáculo. Enquanto o espetáculo ainda estava sendo construído, eu participava dos ensaios e do processo de criação. Havia um jogo muito grande de criação conjunta, entre uma cena que estava sendo desenvolvida e a sonoridade que já alimentava a cena ainda em desenvolvimento.

Esse processo especificamente foi muito importante para mim para que eu pudesse migrar de alguma maneira esse processo para o cinema. Então meu grande laboratório foi esse início no cinema, quando eu fui para o *Diário de Sintra*. Aliás, a Paula me conheceu graças a um espetáculo da companhia que estava em cartaz no Rio de Janeiro, em que eu explorava profundamente a imersão. Era uma trilha sonora instalativa, uma espécie de *surround*. Não era 5.1, pois o teatro não comportava, não havia nem a possibilidade de construir um 5.1 dentro do teatro. Foi uma coisa mais complexa até e era super imersiva a trilha, para que as pessoas tivessem a sensação de que estavam dentro do palco. A sensação que eu gostaria de transmitir nesse espetáculo é que elas estivessem dentro do palco, vivenciando aquelas cenas da forma mais concreta possível. O som, para mim, ele é esse primeiro elemento que de fato traz concretude física mesmo.

C.S.L.: E a peça ficou muito tempo em cartaz?

E.S.: Entre São Paulo e Rio de Janeiro, ao todo foram seis meses. Se chama "Rainha Mentira", do diretor Gerald Thomas. Estávamos eu acho na última semana em cartaz no Oi Futuro do Rio, no Flamengo, quando a Paula me escreveu. Ela foi assistir ao espetáculo e depois me escreveu dizendo que tinha adorado. Entramos em contato, começamos a conversar, até que ela me apresentou o *Diário de Sintra*. Foi um prato cheio pra mim, porque eu acho que de alguma maneira, esteticamente, era o mesmo campo que eu explorava no teatro. Ela estava explorando isso imageticamente e também havia esse espaço de exploração sonora. Nesse primeiro momento, eu migrei esse processo de construção para esse trabalho, do teatro para o cinema, de forma que já no *Diário de Sintra* eu participei um pouco durante a montagem da construção sonora.

É claro que cada filme tem um processo diferente, esteticamente e tudo mais, mas eu acho que os filmes podem ser muito mais ricos quando a montagem e o som trabalham em conjunto, especialmente porque eu acho que montadores em geral são ótimos editores de som. Historicamente, por conta da montagem e tudo mais, os montadores se tornaram excelentes editores de som, mas tem uma limitação técnica, estética muitas vezes, que não possibilita que o montador consiga desenvolver profundamente a sonoridade. Então eu acho primordial que a participação do editor de som, do *sound designer*, possa acontecer durante a montagem. E isso aconteceu já nesse primeiro momento com a Paula. Eu explorava, ela me mandava sequências do filme e eu sugería algumas sonoridades e essas sonoridades partiam já de um cruzamento completo entre som direto e música. Isso eu já fazia de uma maneira muito natural no teatro. Eu te falo porque isso nunca foi uma questão pra mim. Eu fui entender que no cinema depois que existia um processo muito claro, separações muito claras do que era música, do que era edição de som, mixagem. E isso pra mim nunca foi uma questão no teatro. No teatro, apesar de eventualmente a gente trabalhar com uma equipe também, era uma coisa que acontecia ali, tudo tinha que acontecer, todas as camadas sonoras tinham que ser plenas no espetáculo. Então no cinema esse processo foi também natural, comecei a sugerir coisas, sonoridades que já passavam por todas essas camadas. Então quando eu apresentava uma proposta sonora para o *Diário de Sintra*, ela já ia com tudo, inclusive mixada, uma mixagem que comportasse o que eu gostaria de apresentar de fato.

C.S.L.: Mas quando você foi chamado para o *Diário de Sintra*, ele já havia sido filmado, já estava nessa fase de montagem. O que foi diferente no caso do filme *Transeunte*? Nesse caso você pode interferir desde o início?

E.S.: Sim, exatamente. Era uma coisa que eu já tinha como desejo muito grande, de participar, de que o som participasse desde o início do roteiro. Eu conheci o Eryk dois anos depois do trabalho com a Paula e ele me convidou pro *Transeunte*. E ele já me disse de cara "Olha, eu quero te apresentar o roteiro, queria que a gente começasse a conversar desde já para você ir entendendo o processo, saber como está caminhando o filme e tal". Aí foi natural essa troca, começar essa troca de percepções sonoras mesmo, sabe? O Eryk tinha muito claro que o Expedito, o personagem, tinha um radinho de pilha que ia acompanhar ele pelo filme todo, a relação dele com o rádio. Como ele era um personagem muito aficcionado por futebol, flamenguista e tudo mais, a gente já sabia que tinha alguma coisa com o futebol ali, mas não sabia muito bem como seria desenvolvido. Aí aos poucos, ao longo do roteiro, isso foi sendo

desenvolvido. O Eryk me passou, eu acho que foi o primeiro tratamento que eu recebi.

Já no segundo tratamento, a partir de várias conversas que a gente ia tendo, ao longo do tempo já havia alterações baseadas nisso, a ponto de... Eu lembro muito bem disso, teve uma sequência que tem uma briga de um casal no filme, tem algumas... Mas essa especificamente era pra ser uma cena muito mais complexa, de decupagem, de diálogo, planos e tal... Ia ser muito maior e já no roteiro a gente havia assinalado outros caminhos que iam ser construídos através do som. Então, uma espécie de montagem paralela, no som no rádio, uma estória que está acontecendo, enquanto outra estaria acontecendo no diálogo mesmo e essas histórias se complementariam. Isso foi incrível!

Uma outra coisa muito importante é que, antes de a gente filmar – nós filmamos no final de 2009 – e aí, durante esse ano, pelo menos durante uns seis meses eu fiquei pesquisando muitas rádios AM, ouvindo muito rádio AM e gravando rádios AM. Às vezes gravava horários muito diferentes. Ouvia um pouco, deixava gravando, depois eu decupava, tal... Para entender como era esse universo da rádio AM, que seria o universo radiofônico do Expedito e que também foi um elemento que trouxe muito poder para a construção do filme, que tem muitos planos fechados. Em um certo sentido, ele é bastante intimista e opressor nessa questão da fotografia. Então tem essa construção desse ambiente todo do entorno do Expedito, tanto esse entorno concreto, realista, quanto o subjetivo dele, como esse espectador do mundo. Ele é um cara silencioso. Ele como espectador do mundo, que está sempre recebendo as coisas o tempo inteiro. Então a gente construía muito através do som e através do rádio também. Muito da realidade dele vinha através do rádio, das questões existenciais, afetivas, filosóficas e tudo mais. Até questões irônicas mesmo, elas vinham muito através do rádio. Isso foi um trabalho muito longo de escuta e de decupagem de material dos rádios AM.

C.S.L.: Esse filme é bastante econômico no que diz respeito aos diálogos, da função da palavra, do som da voz. Então uma parte importante da construção do filme vem de outros sons, ruídos do mundo e da presença do rádio. Eu acho que isso sinaliza algo que me chama atenção nos filmes do Eryk, não sei se nessa época você já tinha feito outros filmes, no caso da Paula Gaitán também... Eu diria que o trabalho do Eryk, mesmo no campo do documentário, foge um pouco dessa dimensão muito realista do documentário. Ele tem uma pegada mais poética. Aí eu acho que o som vem agregar e tenho percebido que outros cineastas que acabam indo por esse veio mais poético acabam aproveitando do som como um lugar de criação também. Gosto bastante desse filme. E daí, enfim, só pra gente poder chegar no *Jards*: nesse meio tempo entre o

filme da Paula e o *Transeunte*, você já começou a fazer outros filmes também? Para outros diretores?

E.S.: Fiz alguns filmes. Logo na sequência do *Diário de Sintra* eu trabalhei com a Maya Da-Rin, fiz um documentário dela chamado *Terras* (2009), que foi logo na sequência. Depois trabalhei com o Pedro Urano no documentário chamado *Enigma do HU* (2011), do Hospital Universitário da Ilha do Fundão no Rio de Janeiro. E aí começaram a surgir outros projetos, fui trabalhar com a Petra Costa, fiz o *Olhos de Ressaca* (2009), que foi a primeira proposta, depois participei do *Elena* (2012) também. Enfim, aí fui tendo um leque de trabalhos no cinema.

C.S.L.: Você já tem um currículo extenso no cinema agora, né!

E.S.: Pois é, eu já tenho quase quarenta filmes feitos, quarenta longas... Sem contar os documentários. São muitos filmes em quase dez anos de carreira no cinema. Comecei em 2006 com a Paula. Mas eu considero que foi 2007, mais por conta que começamos a trabalhar no final do ano. Então vai ser em 2017, eu vou pra dez anos de carreira no cinema.

C.S.L.: E como surgiu esse convite para fazer o *Jards*?

E.S.: Pois é, o *Jards* logo quando a gente... Acho que estava terminando o *Transeunte*, teve estreia em 2010 e tal. E aí nesse ano mesmo, o Eryk já estava me falando do *Jards*. Já tinha muito essa vontade de fazer esse documentário e não sabia muito bem ainda como que ia ser, o que ia acontecer. Então a gente conversava bastante já no final do *Transeunte*.

Em 2011 esses papos foram avançando. O *Jards* foi em 2012 eu acho. É, foi 2012 que a gente trabalhou e aí tinha uma preocupação dele muito grande, teve um momento que ele já sabia quando se definiu assim... "Ok! vou fazer um documentário com o Jards e vai ser com o processo dele de gravação do novo CD". E aí ele tinha uma proposta muito grande de como que a música iria acontecer, como vai acontecer essa música, sabe? Como a gente vai fazer? Será que a gente grava só o som direto do Jards? A gente fica ali gravando os músicos? Coloca vários microfones ou um microfone ambiente para gravar o estúdio inteiro? E isso foi uma questão bastante complexa mesmo porque o filme... Sonoramente, eu acho que ele é nesse sentido do trabalho entre o musical e o não-musical, o harmônico e o não-harmônico, eu acho que ele foi um dos filmes mais complexos que eu já fiz, porque a quantidade de material musical que tinha era muito grande, ao mesmo tempo que a quantidade de material que tinha que ser criado, extra, também era muito grande. Vou chegar lá, vou dizer o porquê, já já.

E aí a gente chegou em um consenso: “ok, temos que gravar... temos que ter duas frentes diferentes. Uma delas vai ser essa sonoridade entre aspas "tradicional" do documentário, que vai ser a câmera, o boom e a lapela, mais uma ou duas câmeras com microfones ambiente, que vão estar gravando as coisas que estão acontecendo. E a outra que são os elementos musicais dos instrumentos gravados no próprio estúdio. Então esse material multicanal que foi gravado no estúdio vai ser a nossa outra frente de trabalho. Então houve toda uma negociação com o estúdio para a liberação desse material. Teve até uma coisa... Eu ia participar dessa filmagem, só que teve várias questões de produção que não possibilitaram. E até porque teve uma coisa de agenda. Como era um estúdio com uma agenda muito concorrida, apareceu uma janela então eles disseram "ok, vamos gravar o CD aqui". Aí o Eryk precisou se adequar a essa janela e não foi possível a minha ida. Mas aí eu fiquei participando remotamente, conversando com os técnicos do estúdio, com o pessoal do som direto, sempre batendo um papo ali à distância para, enfim, amarrar tudo.

C.S.L.: Você acaba de destacar então que sua atuação se deu em duas frentes de trabalho. Uma que é resultado do trabalho da equipe do filme, o som direto (feito pelo Renato Vallone), mas há uma segunda, a partir das várias camadas de som que foram captadas pelo estúdio para o CD. Mas além desse momento no estúdio, eu diria que o filme tem duas partes bem distintas, que são esses momentos das gravações dentro do estúdio e esses outros momentos que não são no estúdio, quando a gente vê o mar, o Jards no carro, pelos corredores... Enfim, esse outro momento que foge mais do registro direto e documental e vai para uma viagem “mais poética”. Eu acredito que seja aí que você se refere aos sons que foram construídos depois, que você precisou gravar muita coisa para criar uma outra sonoridade, uma outra textura bem diferente neste momento. Eu te pediria para comentar um pouco sobre esse contraste entre o tratamento que foi dado aos sons do estúdio, da tomada mais documental, e esse outro momento onde tem uma viagem poética mais livre, onde você pode explorar com mais liberdade essas texturas.

E.S.: Sim. Tem uma coisa que eu me interessou e que fui descobrindo ao longo do tempo que eu fui trabalhando com cinema: eu me interessou muito por personagem, gosto muito de personagens fortes e eu descobri que eu me interessou em construir sonoridades para esses personagens, sabe? Aí a sonoridade que eu me refiro é a sonoridade subjetiva de cada personagem. O que ele está vivenciando, o que ele está passando, quais são as sensações, o que ele está sentindo, tanto no ambiente, quanto sentido através da existência, o mais profundo, filosófico, existencial. Isso me interessa muito e foi uma coisa que

inconscientemente comecei a desenvolver no *Transeunte* por conta do próprio personagem.

E aí com o *Jards* também veio muito à tona, porque o que eu gostaria muito de trazer dele e isso o Eryk também dava essa direção, para o Eryk era muito importante, que o processo de criação dele era tão ou mais importante do que a música quando acontecia. A música quando acontecia, ela era o catalizador de todo esse processo de criação que antecedeu. Então o processo de criação do *Jards* é o mais importante sonoramente do ponto de vista não-musical, que é tudo que antecede esse momento que ele está no estúdio tocando. Então essa sonoridade toda que é construída, esse lado mais poético do som que foi construído, ele é exatamente uma espécie de representação desse caos e harmonia que acontece ao mesmo tempo com o *Jards* ao longo do processo inteiro dele no filme. Essa sonoridade toda aponta para esse caminho, esse lugar interior do *Jards*, esses momentos de pausa, a pausa entre um momento de estúdio e outro momento de estúdio.

O filme é basicamente isso, música, pausa e música. Então essas pausas na verdade não são pausas... Não são momentos estáticos, de ociosidade. Pode até ser um momento de ociosidade do verbo, mas é um momento de extrema intensidade interior dele. E de trabalho mesmo. De talvez organizar as ideias e sentir todas essas ideias que estão atravessando-o para aquelas músicas e ao mesmo tempo em torno dele, onde ele vive, esse cotidiano dele. Às vezes até um pouco massacrante, essa coisa de sair do estúdio, vai pra casa, sair da casa, vai para o estúdio. Essa rotina que é massacrante, mas que a gente traz um outro lado, que esse lado menos visível, o lado menos perceptível do ponto de vista da consciência mesmo. A gente está muito mais no campo inconsciente do *Jards*, trabalhando esses momentos de caos e de criação.

C.S.L.: Além de caótico, eu diria que tem também uma dimensão melancólica desse retrato que foi feito dele. Você acha que o som também contribui nesse sentido?

E.S.: Sim. Acho que sim, por conta dessa... Por conta disso mesmo que eu já disse, desse cotidiano dele que é repetitivo, é solitário. Ele está praticamente o tempo todo sozinho. Quando ele está acompanhado é pelos músicos e a gente só o vê acompanhado nas imagens de arquivo, tem uma imagem que ele está acompanhado. Então tem uma coisa, um jogar para o passado, um passado do *Jards* muito grande, esse passado afetivo... Então ele é melancólico, ele é melancólico mesmo. O *Jards* também tem uma figura melancólica, apesar de ser um cara super irônico, sarcástico, mas ele tem um jeito melancólico às vezes. Você olha pra ele e você vivencia uma história dele ali no rosto.

C.S.L.: Se a gente for pensar, por exemplo, não sei se você chegou a ver... Você conhece um filme sobre o Jards que se chama *Jards Macalé: um morcego na porta principal* (João Pimentel e Marco Abujamra, 2008)?

E.S.: Eu não assisti. Queria muito, mas não assisti para ele não me influenciar na época. Ele é anterior né?

C.S.L.: É sim. Do ponto de vista sonoro, ele não agrega tanto. É um documentário que tende mais a esse padrão televisivo: das entrevistas, entrevistas com especialistas que vão falar da obra do Jards e as imagens de show que normalmente são fragmentos bem cortadinhos. A música é mais ilustração das imagens do que propriamente o foco do filme. A questão musical é quase secundária e muito mais uma espécie de tentativa de composição de uma biografia do personagem. O que é absolutamente distinto no filme do Eryk. E aí, no caso, me chama muito a atenção esse foco que o filme dá para a performance musical mesma e como esse retrato não-biográfico do Jards vai buscar outras qualidades, outros interesses que não compor uma trajetória de vida, uma trajetória de sucesso. Tem uma certa recusa desse retrato do marginal, do cara irreverente. Enfim, é uma tentativa de buscar um outro retrato e eu percebo que acaba ganhando um pouco o tom melancólico, um pouco triste, não sei se em função de uma experiência de vida dele na época. Mas enfim, é um filme muito diferente desse outro que eu tomaria aqui somente como exemplo de uma outra forma de fazer esse diálogo com os músicos, onde a música normalmente tem esse caráter bem secundário. E na minha opinião, no filme do Eryk, a música não é de jeito nenhum secundária, por mais que tenha esse interesse pelo *entre* uma música e outra, pelo que acontece imediatamente antes das gravações, não sei se você vai concordar, mas tem esse interesse eu diria que maior nas performances musicais na hora que elas estão acontecendo.

E.S.: Eu não acho que o interesse seja maior nas músicas, mas essa construção que faz com que a gente mergulhe mesmo no Jards, nesse processo dele de criação e tal, quando ela desemboca na música, ela desemboca de uma forma muito poderosa. Então existe essa condução, de maneira que quando a gente chega na música, ela se torna o grande catalisador, sabe? O momento de êxtase, o momento da libertação, de que ele sai de dentro de si. Porque ele está dentro de si o tempo inteiro, naquele momento, e ele sai e explode junto com os músicos e com a performance e tudo mais. Então é por isso que a gente percebe que a performance musical é tão poderosa, exatamente por conta dessa construção. Eu acho que as duas são muito importantes. Por exemplo, de uma maneira hipotética, se a gente tivesse esse filme só com as performances musicais eu acredito que ela não teria o mesmo poder catártico e catalisador do

que ela tem dessa maneira. Dessa maneira existe uma construção que leva o espectador a receber a música de uma maneira muito mais forte.

C.S.L.: Entendi. Em relação aos momentos das performances musicais, por exemplo, tem vários momentos que eu acho que são fortes no filme. A primeira música que o Jards toca que é o *Burning Night (Só morto)*. O filme já começa "chutando a porta"! Acho uma performance realmente incrível. É um momento, por exemplo, que a música vai caminhando para uma intensidade mais forte, mais ruidosa, ele começa a cantar mais gritado, no limite dos sons guturais, da garganta, da voz raspando na garganta. Tem uma luz, tem uma luz no fundo. E só abrindo o obturador da câmera, sem corte, não tem nenhuma intervenção de montagem ali, a imagem vai tentando estourar também, junto com a voz. E aí eu percebo que, nesse fragmento, a imagem de alguma maneira tenta reverberar alguma coisa que veio do campo sonoro, no caso a música, especificamente. É um fragmento breve e esse procedimento não se repete tanto dentro do filme, mas me parece que esse tipo de operação é muito rara dentro do cinema quando se filma os músicos, por exemplo, tocando. É raro quando a imagem tem essa escuta tão atenta assim a isso que está acontecendo, a esses sons que estão acontecendo diante da câmera. Não é sempre que isso acontece. Então a minha hipótese é de que o filme tenta, no campo das imagens, incorporar – digamos assim – alguma coisa que é do campo sonoro. Mesmo que não seja só a música mesmo, mas assim, tem toda uma escuta, toda uma busca pelo som, pela música, enfim, pelo ruído, pelo som do mar que faz que o filme construa uma escuta toda diferente. E eu acho que as imagens, elas... assim... Não é nem que o som seja mais importante que a imagem, não é exatamente isso, mas eu acho que coloca a relação audiovisual em outro lugar, que não é do som que vai ilustrar a imagem apenas. Mas o jogo entre imagem e som ali vai ficando mais complexo, não é? E isso eu gosto bastante no filme.

E.S.: Eu acho que tem uma coisa que realmente depende muito do diretor e especialmente do fotógrafo, de ter essa sensibilidade. Acho que existe uma parcela, vai ser bem abstrato isso que eu vou dizer, mas eu acho que existe uma parcela da imagem que é sonora e existe uma parcela do som que é imagética. Então esse cruzamento entre os dois, esse momento que os dois cruzam essa fronteira. Ela é muito importante exatamente pra gente criar. Como o Miguel¹, por exemplo, que é um fotógrafo incrível, super sensível e extremamente atento ao som, já trabalhamos em *Transeunte*, já trabalhamos no *Jards* e ele é um cara extremamente atento ao som. Então eu acho que é essa parcela sonora da imagem que está ali construindo a imagem através da interferência

1. Miguel Vassy, que assina a direção de fotografia e parte das imagens do filme.

sonora. Ao mesmo tempo em que eu estou construindo o som através da interferência imagética. Então tem esse campo, o *yin-yang* estão ali se cruzando. Então isso é muito importante, porque realmente se não houvesse esse elemento, essa propriedade na imagem do Miguel, em alguns momentos o som poderia não ter espaço. Eu acho que o som, assim como a imagem também eles, não é... É claro que tem opções arbitrárias muitas vezes na imagem e no som também, mas eu acho que elas podem se tornar simplesmente um ruído no meio do filme quando não há integração, quando não existe essa propriedade sonora na imagem ou vice-versa, quando não existe essa propriedade imagética no som. Então quando isso se coloca no filme de uma maneira arbitrária, ela se torna um ruído, se torna uma coisa que realmente não faz parte do filme, consegue entender? Não comporta. Então tem que haver uma harmonia nesses dois campos. Porque para mim, de fato, não existe isso de imagem é principal. Existe historicamente um interesse e uma priorização da imagem, mas não existem filmes sem som. Mesmo no cinema mudo, no cinema mudo existiu, não é? Então não existe isso da imagem ser principal sobre o som, só existem filmes. Cinema é feito de imagem e som. E não são duas coisas independentes. Elas podem funcionar independentes, criando uma terceira coisa, mas eu acho que existe o campo de interação entre as duas e esse campo de interação eu não estou falando de um campo de interação técnico, é um campo de interação estético mesmo, onde uma coisa se torna a outra. Então, eu acho isso o mais poderoso do cinema, de se explorar isso.

C.S.L.: Uma coisa que o Eryk estava falando e ele falou isso em várias entrevistas... Ele usa sempre a expressão de que o *Jards* é um *ensaio poético-musical* e em várias entrevistas ele fala que o cinema nasce da dança entre aqueles que estão filmando e esses que estão sendo filmados², os músicos, ali na gravação. Então, de um certo lado, parece-me que tem essa sensibilidade desses que estão filmando, gravando no momento da tomada, nesse momento do encontro entre os corpos que vão ali dançar juntos. E aí eu acho que entra essa sensibilidade do Miguel e entra essa desenvoltura que os corpos vão criando ali no momento de encontro, essa espécie de dança, na expressão do Eryk. Eu acho que isso é bastante importante para o filme, esses momentos em que vemos as performances musicais no estúdio. Mas tem também esse outro momento que é o da montagem, da finalização do filme, que pode destruir o que foi obtido na tomada ou ela pode potencializar, fazer vir à luz ou pode apagar... Eu acho que muito do que o espectador vai apreender do filme de-

2. Como é citado na matéria de Pedro Antunes “Documentário sobre Jards Macalé ‘nasce da dança entre música e cinema’, diz diretor”, publicada na *Rolling Stone* – Portal UOL, em 04/05/2013. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/o-filme-nasce-da-danca-entre-musica-e-cinema-diz-o-diretor-eryk-rocha-sobre-o-documentario-de-jards-macale>

pende muito fortemente dessas etapas de finalização. Então, apesar de eu me interessar pela música em cena – que foi o meu foco de pesquisa no doutorado – é óbvio que essas etapas posteriores são fundamentais para a experiência que o filme vai proporcionar no final das contas, para a escuta, para a experiência do espectador. Você falou agora mesmo que foi um dos filmes mais complexos que você fez, que você teve de lidar com uma diversidade enorme de materiais. Como foi essa concepção sonora? Uma coisa tem a ver com a construção do personagem, que você falou bem... Mas enfim, fale mais sobre isso.

E.S.: É bastante abstrato para mim esse processo de criação, porque eu vou desenvolvendo a partir da relação com o material mesmo. Acho que uma coisa que aconteceu que foi anterior, nesse filme. Logo que eles tiveram o material pronto, o material musical gravado no estúdio, uns meses depois quando estavam começando as montagens, o Eryk me mandou esse material para que eu pudesse analisar, ver o que era possível de ser utilizado do material dos entre-atos, as pausas, esses momentos todos que não eram os momentos musicais, esses que a música não está no centro. Eu fiquei analisando bastante esse material e, engraçado que tinha uma coisa. Logo de cara, assim quando eu comecei a me relacionar com o material, logo de cara tinha uma coisa assim do estúdio que era uma... Esses entre-atos tinham uma frieza, assim... O material gravado dentro do estúdio, parecia que ele carecia de personalidade. Tinham coisas que estavam ali que eram interessantes, assim... Alguns ruídos, umas brincadeiras, algumas coisas que aconteciam espontâneas, mas eu acho que a textura sonora que estava ali não contribuiria muito para algo que eu pudesse fazer com esse material. Aí eu fui me concentrando só nas músicas, separando os momentos musicais mais interessantes.

Tem uma outra questão: como a gravação musical que não é um show ao vivo, onde a música acontece uma vez, às vezes tínhamos nove *takes* da mesma música. Um *take* de um minuto que pára, outro de trinta segundos que pára, um *take* quase inteiro que está incrível e os músicos param. Até de repente até chegar em um *take* inteiro e qual desses *takes* inteiros seria o *take* utilizado para a música... Como havia uma certa subordinação da montagem em relação à música, porque a ideia era “vamos utilizar os *takes* inteiros musicais”, a gente não pode ter cortes. Uma música, a gente não poderia utilizar metade de uma e metade de outra, até porque não havia a possibilidade de imagneticamente isso acontecer. Aliás, não havia a possibilidade de sonoramente isso acontecer, porque, às vezes de um *take* pro outro eles eram muito diferentes de andamento, de intensidade, e tudo o mais. Então nós decidimos de cara escolher um *take* e esse vai ser o que vamos utilizar. Então eu fiz uma seleção dos *takes* que eu achava os melhores e aí o Joaquim, o montador, pegava esses *takes* e traba-

lhava com eles. Muitas vezes acabava juntando uma coisa com a outra e aí teve uma questão curiosa, eu gostaria até de ter utilizado materiais desses entre-atos do estúdio, mas não foi possível. E aí quando eu recebi o material de som direto, curiosamente, a câmera principal estava com um problema, eu acho que era o estabilizador da lente, ele tinha um ruído. E era a câmera principal que estava gravando o ambiente, tínhamos outras câmeras que eventualmente gravavam o ambiente, mas essa especificamente estava gravando o tempo inteiro. E um momento ou outro os canais não estavam separados, eles estavam juntos. Nessa correria de “vamos gravar agora”, às vezes os canais estavam juntos. E agora? Esse som deteriorado, essa coisa com essa textura esquisita e aí aos poucos eu fui trabalhando, eu fui analisando e experimentando coisas com esse som. E esse som ele virou textura em muitos elementos do filme. E ele tinha muito mais personalidade, de alguma maneira tinha essa coisa rudimentar do Jards.

Tem uma cena que simboliza muito isso para mim, é logo aquela primeira sequência do estúdio, em que ele abre a pasta e tira coisas de dentro, joga coisas dentro. Aquele caos, aquela coisa... Eu não sei se essa é a palavra, mas eu acho que ele tem uma coisa rudimentar, do básico... No sentido da vida pessoal, do comportamento pessoal dele, e tal... Não sei porque essa sonoridade me trouxe isso, me conectou com isso do Jards. Aí eu comecei a explorar esse som como som direto e como textura também, construindo, incluindo abas, mudando tempos, estendendo, esticando, voltando, construindo várias texturas distintas que foram costurando o filme. Então uma coisa que a princípio seria um problema técnico, que nenhum editor de som iria utilizar, ele iria falar “cara isso daqui não dá para utilizar, não tem nenhuma possibilidade”. A princípio isso seria completamente descartado em um processo tradicional de edição de som. E aí eu absorvi isso completamente no filme.

C.S.L.: Isso nas sequências externas?

E.S.: Exatamente, isso nas sequências externas, essas sequências que não são as sequências musicais. E aí de alguma maneira isso também fez com que eu conseguisse intensificar a distinção entre um momento de criação interno e o de realização. Esse momento interno do Jards e o momento da realização. O momento da realização ele é o mais puro possível, sonoramente falando, de captação e tudo mais, os ambientes super cristalinos. E quando a gente vai para fora, o fora da música, quando a gente vai para dentro do Jards novamente, a gente entra nessa sonoridade que tem esses ruídos, essas texturas, tem essas distensões de tempo, dilatações e tal. Então acho que, conceitualmente, passa por isso, de uma análise, de uma avaliação do material. Para onde o material

poderia me levar? E também da criatividade de o que construir a partir deste material.

C.S.L.: Esse outro material que se refere mais ao estúdio, você percebeu uma certa frieza talvez, quando não tem esse erro, esse ruído, essa interferência daquilo que talvez não fosse bom... É curioso esse comentário que você fez agora, porque quando eu escuto esse filme eu tenho a impressão de que o filme, exceto nesses momentos mais poéticos, ele é um filme muito limpo. O documentário normalmente, por causa do som direto, enfim, por ter essa maior liberdade, essa importância dada ao momento da tomada, às vezes o documentário pode prescindir dessa limpeza. Então a gente pode ter essa interferência nas vozes e o documentário lida com o som de uma forma menos hermética. Não precisa ficar polindo tanto o som. Talvez isso seja secundário em alguns momentos. Mas no caso do filme do *Jards*, especificamente, eu ouço esse filme, sobretudo nesses momentos do estúdio, com uma limpeza, uma clareza, uma legibilidade muito evidente. Fico imaginando que isso tenha a ver com o fato de você ter trabalhado com sons da mesa, sons que foram utilizados para o disco. Acho que às vezes o filme tem uma sonoridade de disco. Eu li na sua entrevista para o site “Artesãos do Som”³, que vocês buscaram fazer uma mixagem do filme totalmente diferente da mixagem do CD. De fato, ouvindo o CD e ouvindo o filme, sabemos bem que não são a mesma coisa, são muito diferentes. Mas no filme, percebe-se uma certa limpeza na hora das músicas, até em função do isolamento acústico.... E aí uma coisa que o Eryk falou e eu acho que você vai concordar, é que em alguns momentos do filme, há uma espécie de tentativa de colocar o espectador como se estivesse dentro do estúdio. Nós espectadores ouvimos aquilo que eu ouviria se eu estivesse no estúdio, sem ouvir os fones. Ouço o mesmo que o Jards ouve. Outras vezes escuto o que ele escuta no fone ou então, por exemplo, naquela sequência entorno da música *Movimento dos Barcos...* Tem uma sequência em que o Jards está tocando a música e aí depois a gente vê um a um os músicos da banda e na mixagem você vai modulando os instrumentos... A gente vê o músico e o filme fazendo com que a gente perceba mais evidentemente aquilo que o músico está escutando, o seu instrumento. Sutilíssimo isso, maravilhoso! Isso não acontece em muitos filmes e não acontece o tempo inteiro no filme. Mas enfim, eu percebo essa vontade de fazer o espectador escutar mais, escutar melhor determinadas coisas. Queria que você falasse um pouco disto: a escuta do espectador. Uma coisa é colocar o espectador dentro do estúdio, fazê-lo perceber mais coisas da música. O que mais a gente pode imaginar para esse espectador?

3. Disponível em: www.artesaosdosom.org/entrevista-com-o-sound-designer-edson-secco
-2/

E.S.: É, eu acho que basicamente isso mesmo. A ideia do estúdio, na verdade, eu tinha um pouco receio. Receio meu de fazer com que esses momentos musicais se tornassem um momento interativo com o espectador, de maneira que fosse imitar um processo que alguns DVDs musicais muitas vezes já fizeram, de às vezes colocar o espectador-ouvinte em uma perspectiva do instrumento dentro do palco. Então, por exemplo, o baixista estaria ouvindo os outros instrumentos, o guitarrista estaria ouvindo, o baterista estaria ouvindo... Então, não foi isso a ideia. A ideia foi que o espectador de alguma maneira experimentasse, vivenciasse esse estar dentro do estúdio, mas que não fosse didático nesse ponto de “olha, agora você está ouvindo como o baterista, como o baixista”, mas sim trazer em alguns momentos uma percepção daquele elemento sonoro um pouco mais destacada do que os demais. E isso de uma maneira sutil a ponto de na maioria das vezes as pessoas não perceberem conscientemente, mas tem o destaque. Isso acontece muito claramente aí, naquela música, mas em algumas outras músicas isso acontece também, às vezes tem uma modulação em algumas outras músicas que fazem com que o espectador encaminhe para uma percepção maior de um determinado instrumento.

C.S.L.: Eu gostaria de perguntar sobre o trabalho com o montador Joaquim Castro. Você falou do Miguel... O Renato Vallone fez o som direto. Eu gostaria de saber especificamente sobre o Joaquim Castro, que é um cara que eu sei que tem essa experiência com a música, de outros filmes. Ele me falou que está fazendo agora mais um filme sobre músicos. Enfim, queria que você falasse um pouco sobre isso, talvez só para concluir essa ideia de porque mixagem do filme tem que ser tão diferente do CD. Eu li nessa entrevista ao site "Artesãos do som" que você buscou criar essas camadas múltiplas de alteração de velocidade para criar um pouco de amplitude de espaço e tempo nessas situações que não são do estúdio, você usa muito *reverb*, por exemplo, para explorar essa dimensão ampliada, uma questão mais técnica mesmo. Se você puder, fale um pouco mais de questões técnicas, miudezas...

E.S.: Essa relação com o montador é como eu falei lá no começo: eu acho ela essencial para a maioria dos trabalhos, mas especialmente para esse trabalho. Trabalhos desse tipo que necessitam uma interação muito grande entre som e imagem. E até porque mesmo o Joaquim, por exemplo, seria um excelente editor de som, as ferramentas que ele tem disponíveis na mão não são ferramentas adequadas para isso. E até não é o foco ali desenvolver a camada sonora de um modo tão profundo e sim, muitas vezes, indicar algum caminho ou na verdade criar espaços para que a sonoridade aconteça com mais profundidade. E aí como esse filme também tem uma particularidade que esses momentos musicais eram muitas vezes subordinados a esse tipo de... Qual

take que a gente vai escolher? Como que a gente vai trabalhar? Às vezes isso existia uma imagem que era uma imagem boa para a montagem, mas o som correspondente não era bom. Não era um *take* bom musical. Então a gente tinha que descartar aquela imagem ou procurar uma outra forma de complementar aquela parte com uma outra imagem. Porque o som necessitava ter uma continuidade, necessitava ter uma qualidade para não criar intervalos, não criar rupturas musicais dentro da mesma música. De repente, pegar um *take* da mesma música que estava com uma qualidade diferente, ruim, eu digo erro de captação mesmo, de execução, às vezes a execução não está naquele melhor momento, isso acontecia muito... Muitas vezes o Quim me mandava as sequências e dizia: “Olha, eu preciso muito dessa imagem aqui, vamos ver o que a gente consegue trabalhar com a música para fazer com que essa imagem prevaleça nesse momento”. Então, eu ia lá e trabalhava a edição, trabalhava a instrumentação de uma forma que não evidenciasse aquela imagem, para que ela fosse na verdade um fluxo, que o som caminhasse com o fluxo de forma que a imagem não precisasse protagonizar naquele momento, para o espectador não perceber alguma coisa estranha entre a imagem e o som. Muitas vezes, de sincronismo. Então trabalhava a sonoridade de maneira que trouxesse a atenção do espectador para o som e a imagem ficasse mais livre para correr de outra maneira. Jamais seria possível, por exemplo, o Quim montar o clipe ideal de imagens e aí eu tentar sincronizar a música naquelas imagens. Jamais! Isso não aconteceria, seria um *Frankenstein* tanto de imagem quanto de som... Tinha que haver mesmo esse diálogo. Esse diálogo só é possível quando o montador tem essa sensibilidade sonora e o diretor também. E entender em quais momentos quais são as prioridades. Isso é realmente muito importante.

C.S.L.: Vocês já trabalharam juntos em outros filmes?

E.S.: Sim. A gente fez o *Dominguinhos* (Mariana Aydar, Eduardo Nazarian, Joaquim Castro, 2014), um documentário sobre o Dominguinhos que tem um caminho razoavelmente semelhante. Eles são bem diferentes, mas tem alguma coisa semelhante eventualmente. O *Terras* ele montou também com a Maya Da-Rin e... Estou esquecendo algum outro filme. Recentemente foi isso, o *Dominguinhos*, anteriormente foi o *Jards*, e anteriormente ao *Jards* foi o *Terras*.

Queria falar um pouquinho da mixagem. Diferente do que foi a mixagem para o CD, nós tivemos outra necessidade. Muitas vezes, materiais foram descartados. Se a gente ouvir o CD... Muitas vezes os arranjos mudaram depois, na pós-produção do CD e alguns radicalmente. Então tem coisas que foram completamente descartadas no CD que para a gente super funcionou. E às vezes havia "erros". Erros de execução que eram super interessantes para aquele

clima de estúdio, aquele clima de produção, aquele clima de estar descobrindo a música ali ao mesmo tempo. Um músico que está entendendo a partitura... Tem essa desenvoltura dos músicos e tem essa comunhão do momento da execução. O momento de descobrir a música junto, de executar a música pela primeira vez e, na verdade, filmicamente, a música está acontecendo ali pela primeira vez... E nós embarcamos nessa de "uau! os caras... É isso que eles estão fazendo agora, nesse momento". Eu acho que aí só é possível o mínimo de lapidação, eu acho. Lapidar menos do que foi lapidado na pós produção do CD. É isso, deixar esses ruídos, essas ambiências, esses caquinhos que às vezes acontecem de algum instrumento ou outro, isso prevaleceu bastante na edição e mixagem final.

Como eu sou músico e tenho algumas preferências estéticas, sonoras, na mixagem – em termos de textura das músicas – eu mergulhei bastante nelas. Ter um baixo e uma percussão bastante presentes, muitas vezes bem definidos. Um piano bastante aberto, com uma perspectiva bem ampla dentro da sala. Essa voz também com uma abertura muito grande. A gente tem uma percepção da voz que é uma voz super próxima da gente, mas queria ao mesmo tempo que ela abraçasse a plateia. Então, são coisas não muito técnicas que estou dizendo, mas são caminhos que eu utilizei bastante e eu gosto muito, tanto para o *sound design* quanto para a mixagem como um todo. Assim, eu tenho um apreço muito grande com *reverbs* em geral, eu acho que os *reverbs* são o coração de um bom filme que explora essas sonoridades musicais e esses ambientes. E a construção de ambientes artificiais a partir de elementos naturais. Então eu trabalho com muitos *reverbs*. Nesse filme tínhamos quatorze ou dezesseis *reverbs* diferentes trabalhando simultaneamente, cada um com uma configuração diferente de espacialização, como uma configuração diferente de tempo, de reflexão, de textura, de equalização. Às vezes para um mesmo som, para voz, guitarra ou bateria, criando ambientes que fossem autênticos para aquela música. Bastante complexo tecnicamente.

Referências bibliográficas

- Antunes, P. (2013). Documentário sobre Jards Macalé 'nasce da dança entre música e cinema', diz diretor. *Rolling Stone* – Portal UOL; 04/05/2013. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/o-filme-nasce-da-danca-entre-musica-e-cinema-diz-o-diretor-eryk-rocha-sobre-o-documentario-de-jards-macale>
- Lima, C. S. (2015). *Música em cena: à escuta do documentário brasileiro*. Tese de doutorado. Belo Horizonte, PPGCOM-FAFICH/UFMG.

Secco, E. (2014) Entrevista com o sound designer Edson Secco, concedida a Rodrigo Maia Sacic. Artesãos do som. 01/01/2014. Disponível em: www.artesaosdosom.org/entrevista-com-o-sound-designer-edson-secco-2/

Filmografia

Diário de Sintra (2008), de Paula Gaitán.

Dominginhos (2014), de Joaquim Castro, Mariana Aydar e Eduardo Nazarian.

Éden (2013), de Bruno Sáfadi.

Elena (2012), de Petra Costa.

Enigma do HU (2011), de Pedro Urano.

Exilados do vulcão (2013), de Paula Gaitán.

Jards (2012), de Eryk Rocha.

Jards Macalé: um morcego na porta principal (2008), de João Pimentel e Marco Abujamra.

Olhos de ressaca (2009), de Petra Costa.

Terras (2009), de Maya Da-Rin.

Transeunte (2010), de Eryk Rocha.

Entrevista com Ana Rieper: documentários musicais como um território de afetos

Guilherme Sarmiento & Lucas Ravazzano*

Em 2015, uma pequena equipe de gravação subia as ladeiras de Santa Tereza para entrevistar a cineasta carioca Ana Rieper. O material audiovisual faria parte de um conjunto de ações previstas pelo projeto de pesquisa Cinema Musical na América Latina, coordenado pelo Professor Guilherme Maia, e hoje pode ser encontrado no site do Laboratório de Análises Fílmicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) numa edição videográfica resumida.¹ Do alto, a Baía de Guanabara mostrava-se um pouco mais cada vez que o pequeno bonde subia a estreita faixa de trilho, cercada de sobrados. Fomos levados até ali para escutarmos o relato de realização do premiado longa-metragem *Vou rifar meu coração*, documentário musical finalizado em 2011 e lançado no cinema no ano seguinte. O modo afetuoso com que a diretora abordou a música “brega”, seu imaginário, seus personagens, ajudou, como ela mesma admite na entrevista, a colocar os holofotes sobre a cultura popular urbana e, por conta dessa sutil mudança de foco, referendar movimentos ou expressões relegados até então à marginalidade.

Acompanhado de outras muitas produções que atualmente alimentam o circuito de festivais e, algumas vezes, são lançadas nos cinemas, *Vou rifar meu coração* utiliza o gênero documentário para abordar de forma lúdica e emotiva o universo musical brasileiro. De uns anos para cá, os cineastas vêm de maneira contínua aproveitando-se deste tema não somente para atrair o grande público, mas também para entender a relação carnal, identitária, que se estabelece entre a cultura e suas fontes melódicas, rítmicas e literárias. Não há como negar a importância adquirida pela canção no século XX, manancial de crônicas, de gírias, de vozes, que juntas compõem um conjunto de atitudes e

* Guilherme Sarmiento: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB, Grupo de Pesquisa Cinema Musical na América Latina, LAF-Laboratório de Análises Fílmicas da UFBA. 40170-115, Salvador- BA, Brasil. E-mail: guilhermesarmiento@outlook.com

Lucas Ravazzano: Doutorando. Universidade Federal da Bahia – UFBA, Grupo de Pesquisa Cinema Musical na América Latina, LAF-Laboratório de Análises Fílmicas da UFRB. 40170-115, Salvador-BA, Brasil. E-mail: ravazzano@globocom

Registro da entrevista: André Félix. Apoio técnico: Arthur Dias. Transcrição da entrevista: Lucas Ravazzano.

1. Disponível em: <http://lafposcom.com.br/laf-entrevista-ana-rieper/>

elocuções capazes de definir a “alma” brasileira. Isso ajudou a impulsionar uma série de obras denominadas de biografias musicais desde a retomada da produção audiovisual, como *Dois filhos de Francisco* (2005), *Tim Maia* (2014), *Elis* (2016), e, com igual força e vigor documentários que se embrenharam em arquivos audiovisuais para de lá retirarem o registro da passagem de ícones do cancionero nacional, como Simonal, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, dentre outros nomes importantes para a concepção deste território imaginário, onde só se chega quando o ouvido se permite uma nostálgica escuta.

E é a partir dessa chave onde as linhas melódicas circunscrevem os limites de um determinado espaço que a leitura de *Vou rifar meu coração* ganha coerência temática ao lado dos curtas iniciais da diretora. Formada em Geografia pela Universidade Federal Fluminense, Ana Rieper observa o universo musical como parte das ancoragens que permitem ao Ser Humano criar sua identidade social. Escutar uma música, uma canção, não é um ato desinteressado porque nele se agita sempre as lembranças de fundação de um território. Neste sentido, a materialidade que configura aspectos de uma composição, seus elementos imanentes, são colocados em primeiro plano para que os desenhos dessa topografia fiquem bastante visíveis no horizonte da espectralidade. Os referenciais geográficos, nesta visão criativa, conformam o caráter humano a um catálogo de “tipologias” que, em seu movimento de reciprocidade, devolvem ao mundo suas funções elementares. Em seu primeiro curta, *Saara* (1998), por exemplo, Ana Rieper utiliza a rádio comunitária para fixar os passantes em um ambiente onde a compra de miudezas vem embalada por “ritz” musicais, um ambiente periférico, porém integrado ao consumo de bens produzidos pela indústria cultural. Em *Mataram meu gato* (2006), o samba enredo homônimo inaugural da *Gato de Bom Sucesso* serve para resgatar a história de fundação da favela Nova Holanda, do Complexo da Maré, originada pelo trauma de uma remoção. Portanto, quando nos voltamos para a realização de seu primeiro longa-metragem percebemos que ele se encaixa dentro de um programa onde a sonoridade cumpre um papel fundamental para assentar as personas documentais em seu lugar, ou melhor, em sua paisagem, já que as referências geológicas por si mesmas não conseguem retratar as práticas saturadas de subjetividade.

Nesta entrevista, Ana Rieper revela tudo isso com riqueza de detalhes. Temos aqui a oportunidade de acompanhar bem de perto todo o processo de pesquisa e realização do documentário *Vou rifar meu coração*, e, em igual medida, entender a construção de um olhar atravessado por formações distintas. Ou melhor, entender os caminhos que permitem com que a geografia como “conhecimento” se integre a suas funções narrativas, estéticas e estilísticas.

Lugar e data da entrevista: Rio de Janeiro, 29 de agosto de 2015.

Guilherme Sarmiento: Eu queria que você falasse um pouco de sua experiência com o documentário musical, seu processo de pesquisa para o filme *Vou rifar meu coração...*

Ana Rieper: Eu venho da Geografia e então foi uma coisa natural para mim fazer filmes sobre lugares. Sempre gostei muito de música, sou daquelas pessoas que leem ficha técnica de disco, sabe? Gosto de entender, de saber quem tocou, de saber quem fez a capa do disco e de conhecer a obra. Eu gosto muito de ouvir música... Então, mesmo não tendo inicialmente esse impulso de fazer necessariamente musicais, meus filmes sempre tiveram muita música, desde o primeiro que eu fiz, em 1997(*Saara*).

A música sempre foi narradora, mais especificamente, a canção, no sentido de divulgar as notícias sobre o mundo. Eu faço filme pra noticiar o mundo, pra olhar pro mundo e contar para alguém alguma coisa que vi. Então, eu acho que as canções ajudam a contar histórias, falar a respeito de coisas num registro que é muito pessoal, muito íntimo. Uma vez li um texto para a pesquisa do filme *Vou rifar meu coração*, que afirmava que a música ia muito além da frieza do som, porque cada um se sente tocado de uma maneira diferente. Ela tem a ver com a nossa história, com o contexto em que a gente ouve; tem a ver com a nossa vida naquele momento, nossa vida antes daquele momento, memórias afetivas e sentimentos que se despertam na gente. Ajuda a falar sobre o mundo de uma perspectiva não expositiva, que é o que eu busco quando faço filmes. Tentar chegar em um tipo de informação que sensibiliza, que comunica e que faz isso em um sentido interpessoal, por assim dizer, subjetivo.

No caso do processo de pesquisa do *Vou rifar meu coração*, mergulhei de cabeça nesse universo de músicas conhecidas como "brega". Pesquisando desde os anos 1960 até a música mais contemporânea, passando por vários artistas, descobri um mundo vastíssimo. O ponto de partida foram algumas canções que me cativaram. A partir disso, comecei uma varredura, eu queria conhecer mais desse mundo, entender suas canções, quais eram as mais importantes, quais delas possuíam uma história interessante para colocar no filme. Um percurso muito próximo daquele de uma pesquisa etnográfica. Ao pesquisar personagens e locações, em um processo longo, andando pelo interior de Sergipe, Alagoas e Recife, anotei todas as músicas que eu ouvia, querendo entender suas relações com a paisagem, como mobilizavam aquelas pessoas. Foi muito interessante porque absolutamente não eram todas contemporâneas, o pessoal ouve muito Waldick Soriano, Diana, Agnaldo Timóteo...

G.S.: Você falou um pouco sobre seu primeiro curta, Saara, local bastante tradicional do Centro do Rio de Janeiro, e ele já traz um pouco dessa sua fascinação pelo universo popular e, também, localiza o espectador nessa geografia afetiva, digamos assim, que me parece bastante presente em seu trabalho. A música ajuda a muito nessa localização não?

A.R.: No caso do *Vou rifar meu coração*, que é propriamente um filme musical porque trata de um determinado estilo de música, que tem depoimentos de cantores e compositores falando sobre seu processo de criação, ela é o fio condutor. Isso é muito evidente, essa relação da música como espelho da vida, como algo que constitui a sua história em determinado lugar. No caso do documentário sobre o Saara, essa relação também é expressiva: o Saara é uma área de comércio antiga aqui no Rio de Janeiro, constituída por imigrantes. Imigrantes judeus e imigrantes árabes e, nos últimos anos, recebeu também os orientais, chineses, coreanos e tal. É um lugar de encontro de culturas, e como todos esses grupos se tornaram brasileiros e cariocas, cada um traz uma informação diferente. É um filme que fala da história do mundo, das guerras que levaram aquelas pessoas a se encontrarem ali, com seus hábitos. Queria com esse filme entender a história como algo em conexão com o presente, para que as falas do filme não fossem meros relatos sem relação com a vida.

As pessoas falam do presente, sobre suas vidas imediatas e então tentei elaborar uma paisagem sonora a partir daquele lugar. Algumas músicas eu usei no filme por tocarem na rádio comunitária do Saara. Utilizei uma canção de um disco tropicalista da Gal Costa, composta pelo Jorge Ben, que se chama Tuaregue. Fala do tuaregue como um aventureiro, como alguém corajoso, que se lança. Eu achei que era uma imagem superinteressante para representar o Saara. O chorinho está presente no filme também, porque remete ao Rio do início do século XX, que é o momento em que aquelas pessoas chegaram ali, que se construiu aquele espaço urbano e arquitetônico. Um senhor que entrevistei também me presenteou com um CD de música árabe cantada por judeus, que utilizei na trilha fílmica. Então você vê como a música também conta essa história, a narrativa daquelas pessoas e ajuda a realçar alguns temas tratados no curta.

Voltando a influência de minha formação em geografia, acho que ela tem tudo a ver com a maneira com a qual a música ganha corpo em meus filmes, porque tem uma ideia que me acompanha sempre em tudo o que eu faço, que é a ideia de paisagem. Porque a gente pensa em paisagem e a entende como algo que está fora, é algo que está “ali”. Mas eu acho muito interessante pensar em paisagem como algo que está “aqui”, dentro de cada um de nós, como sendo algo que é o que você enxerga a partir de um dado absolutamente subjetivo.

Da mesma maneira há a paisagem de sons, que é o que você escuta quando ouve aquela música, o que nela te mobiliza, então eu acho muito interessante pensar na música dos filmes nessa perspectiva mais internalizada.

G.S.: Você escuta música “romântica”? Qual sua relação pessoal com o gênero?

A.R.: Eu comecei a conhecer esse mundo e me fascinar por ele quando eu morei em Sergipe. Vivi quatro anos lá e no período foi lançado o CD *Reginaldo Rossi ao Vivo*, que foi um sucesso estrondoso. Eu ouvia aquelas músicas 24 horas por dia, meus vizinhos não paravam de tocá-las, em tudo quanto era lugar se escutava Reginaldo Rossi. Eu sou uma pessoa superligada em música, sou atenta às novidades, gosto de saber o que as pessoas ouvem e essa música nunca tinha chegado aos meus ouvidos. Fiquei louca, apaixonada e cativada desde aquela época. Eu sou carioca e somente ali, no nordeste, tive a oportunidade de conhecer o seu trabalho. Por isso, eu acredito nessa veia nordestina, nessa territorialização da música "brega". No nordeste ouve-se demais e aqui no Rio, nem tanto.

Eu acho que essa escuta é um recorte de classe social também. Houve esse movimento da música brega chegar aos espaços mais elitizados, o que é ótimo... Mas porque para uma música ser considerada legítima precisa passar por esse público intelectualizado e elitizado? Existe um olhar muito depreciativo sobre a cultura de massa, entende? Então se o cantor foi forjado dentro da indústria cultural, como praticamente todos esses artistas nos anos 70 – venderam milhões de discos – são desprezados como algo fabricado, vai ser algo que enfrentará algum tipo de preconceito. Mas o Nelson Ned lotou o Carnegie Hall por dois dias seguidos, uma semana depois do Frank Sinatra, entendeu? São grandes artistas, sabe? O Agnaldo Timóteo tem a Trilogia da Noite, que o Paulo César de Araújo cita no *Eu não sou cachorro, não*, que é um livro brilhante e fundamental para entender esse universo dos cantores bregas. São discos maravilhosos dos anos 70, com uma orquestração incrível e letras absolutamente contundentes, pessoais, profundas...

A partir do Reginaldo Rossi, eu fiz um filme em 2002 sobre o rio São Francisco, que já tinha algumas músicas da Diana, do Lindomar Castilho. Eu nem sabia quem era Lindomar Castilho nessa época, sabe? Eu fui na casa de uma senhora, que era personagem do filme, e ela estava lá sentada em uma cadeira de balanço ouvindo Lindomar Castilho e eu achei aquilo sensacional. Então foi assim mesmo, nessas andanças pelo interior, que eu comecei a conhecer e gostar dessas canções.

Ao passo que conhecia as canções, eu andava muito no interior por razões de trabalho e conversava com as pessoas. Comecei a perceber, em para-

lelo a minha entrada nesse mundo musical, que as canções tinham como tema questões muito pessoais, de coisas íntimas, histórias sobre amor, sobre relacionamento, sexo, tratavam estes assuntos de uma maneira muito aberta, muito franca. Aquilo me chamou muita atenção por causa da cultura patriarcal, machista e conservadora. Percebi o quanto as pessoas construíam uma relação liberta com determinados temas espinhosos e fui ligando uma coisa a outra. Ao fato das canções tocarem em assuntos tabus, falarem de um amor aventureiro, de um amor errado, alimentando a ideia que mais tarde daria origem ao filme.

G.S.: Nessa questão da criação do documentário, o que veio primeiro? Você escutava a música e depois ia procurar as personagens?

A.R.: A pesquisa de personagem para o *Vou rifar meu coração* partiu dessa análise das músicas. De pegar essas músicas, ler, ouvir e entender. De pesquisas também da história desses artistas e da trajetória deles. A partir daí, entendi alguns temas recorrentes, alguns personagens muito importantes, algumas histórias marcantes dessas músicas como, por exemplo, *Eu vou tirar você desse lugar*. Essa música é um ótimo exemplo de como fiz a pesquisa de personagem para *Vou rifar meu coração*, porque a história era muito interessante e a gente foi atrás de casais que tivessem se formado dentro do cabaré. É muito mais comum do que a gente imagina, isso pra mim foi revelador, sabe? De confirmar a relação temática das canções com o cotidiano popular.

G.S.: A que se deve essa profusão de filmes documentários e ficcionais sobre o universo musical?

Existe de fato um aumento e uma profusão de documentários sobre música. Eu acho super bem-vindo, adoro ver documentário musical, adoro ver filme sobre música. Você me perguntou como eu identifico esse processo e eu não sei, sabia? Fico me perguntando de onde vem isso, porque fazem tantos documentários musicais, porque isso tá em voga. Talvez porque tenham algumas questões interessantes aí. Primeiro, o entendimento do documentário como um filme que não é necessariamente uma exposição de um acúmulo de informações. Eu acho que a música se presta a falar do mundo num registro da sensibilidade. Então talvez essa coisa dos documentários musicais tenha a ver com isso.

Em relação a esse movimento da produção de documentários musicais, acho que se deveria apostar mais nas músicas que sobrevivem à margem do *mainstream*, porque a gente vê que a maioria desses documentários aborda os festivais da Record, a Bossa Nova, o universo da MPB, entendendo a MPB como uma música mais elitizada e aceita no meio da crítica musical e presente

na história oficial. Eu acho que a existência desses filmes reflete a possibilidade de um novo olhar, uma nova perspectiva do que é cultura popular. Porque se a gente observa o Cinema Novo e os documentários que eram feitos naquela época, quando se pensava em representação de cultura popular, pensava-se logo em uma manifestação produzida no meio rural, ligada à tradição, sem influência dos meios de comunicação ou da cultura de massa. Hoje não dá mais pra se pensar dessa forma. A cultura popular não é só Mestre Vitalino, a cultura popular também é o funk carioca, também é a música brega, que é a expressão artística que traduz e carrega uma forma de identificação de um número muito grande de pessoas, de um determinado universo social.

DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses

Agenciamentos estéticos e políticos no audiovisual contemporâneo: imagens de arquivo na obra de Harun Farocki

Jamer Guterres de Mello*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação.

Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação.

Resumo:

Esta tese apresenta um estudo sobre os agenciamentos estéticos e políticos do uso de imagens de arquivo na obra do artista e cineasta alemão Harun Farocki. A pesquisa propõe, mais especificamente, um planejamento teórico-metodológico que busca descrever o funcionamento diagramático das imagens de arquivo a partir de seus agenciamentos. Para tanto, foram utilizadas obras de Farocki que reúnem diferentes fontes de arquivos e formas diversas de articulação entre essas imagens: *A Saída dos Operários da Fábrica* (1995), *Imagens da Prisão* (2000), *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (1989) e *Reconhecer e Perseguir* (2003). O objetivo do trabalho é problematizar os agenciamentos estéticos e políticos do uso de imagens de arquivo na obra de Farocki, de modo a compreender os regimes que os caracterizam como elementos de diferenciação que operam de forma diagramática. A tese está estruturada em três capítulos: no primeiro é feita uma apresentação e discussão do referencial teórico; o segundo descreve as características do *corpus*, apresentando detalhes dos filmes e aspectos da trajetória do cineasta; e o terceiro se refere à discussão de algumas das manifestações do arquivo à luz do horizonte teórico adotado. A base teórica da tese é formada por quatro autores principais: Michel Foucault e seu princípio arqueogenealógico ajudam a formalizar metodologicamente um modo de operação frente ao corpus; Jacques Rancière e seu conjunto de questões relativas à estética e à política auxiliam na delimitação de um espaço conceitual que tornou possível tratar o arquivo enquanto

* E-mail: jamerello@gmail.com

processo, condição essencial para a problematização aqui proposta; Georges Didi-Huberman possibilita compreender o arquivo como sintoma, uma imagem detentora de múltiplas temporalidades; Gilles Deleuze e seus conceitos de agenciamento e diagrama permitem identificar o arquivo como elemento de diferenciação, carregado de intensidades e singularidades que operam de forma diagramática no cinema contemporâneo. Foi possível identificar na obra de Farocki um conjunto de traços da constituição de um tipo de imagem documental que provém do arquivo e se expande, de forma mais ampla, a uma cultura audiovisual contemporânea.

Palavras-chave: cinema; imagens de arquivo; agenciamentos; diagrama; Harun Farocki.

Ano: 2016.

Orientador: Alexandre Rocha da Silva.

O documentário autobiográfico: o cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee

Gabriel Kitofi Tonelo*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

A pesquisa tem como objetivo realizar um estudo acerca da noção de “documentário autobiográfico”, tomando como principal objeto a obra do cineasta estadunidense Ross McElwee. A obra do diretor será abordada dentro da perspectiva do cinema autobiográfico desenvolvido no contexto universitário da cidade de Cambridge (EUA). Nascido em 1947 em Charlotte, Carolina do Norte, McElwee iniciou sua carreira cinematográfica na década de 1970, como aluno do departamento do cinema do MIT, o MIT Film Section. Sua carreira inclui títulos importantes para a história do documentário autobiográfico estadunidense, como *Sherman's March* (1986), *Time Indefinite* (1993) e *Bright leaves* (2004). McElwee pode ser considerado um dos principais diretores do documentário autobiográfico, e também da cinematografia praticada em Cambridge. O trabalho apresentado divide-se em três partes. A primeira delas busca levantar e responder questões mais gerais sobre o que denominamos “documentário autobiográfico”, a partir de um *corpus* filmográfico amplo e variado. Na segunda parte, realiza-se um resgate histórico e conceitual do documentário autobiográfico de Cambridge, frisando sua relação com a tradição do cinema direto estadunidense e sua projeção na obra de Ross McElwee. A terceira parte dedica um olhar à noção de autobiografia desenvolvida por McElwee em sua carreira. A obra de Ross McElwee traz em si um movimento de construção autobiográfico contínuo, desenvolvido ao longo de mais de três décadas e sete filmes. Trabalhamos analiticamente este movimento diacrônico, que incide em modo narrativo na obra de McElwee. A cada novo filme é particularizada sua proposta artística, afirmando-se sempre dentro do horizonte de um documentarista-autobiógrafo.

* E-mail: gtonelo@gmail.com

Palavras-chave: cinema documentário; autobiografia; Ross McElwee; Cambridge; documentário autobiográfico.

Ano: 2017.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.

O corpo feminista e animado: as representações dos gêneros nos filmes de animação feministas da década de 1970 de Monique Renault

Fernanda Resende Serradourada*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

Monique Renault foi uma das animadoras pioneiras no cinema de animação feminista na Europa. A presente pesquisa tem como objetivo principal analisar as representações dos gêneros nos filmes animados e feministas da artista, realizados durante a década de 1970. São eles: *Psychoderche* (1972), *À la vôtre* (1974) e *Swiss Graffiti* (1975). Nestes, os debates sobre o corpo, bem como alguns dos seus agentes tradicionais e transgressores dentro do cinema, foram os principais vetores das análises efetuadas. Questões como que masculinidades, feminilidades e seus estereótipos operam sobre esses corpos, quais são seus agentes transgressores e como as singularidades das técnicas animadas podem apontar para a criação de diferentes corpos e formas dentro do cinema foram levantadas.

Palavras-chave: cinema de animação; corpo; representação; feminismo.

Ano: 2017.

Orientador: Marcius Freire.

* E-mail: fernandaserradourada@gmail.com

O cinema investigativo de Errol Morris e suas táticas de construção fílmica em um cinema social

Dayane de Andrade*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

A pesquisa estuda a obra documental do cineasta americano Errol Morris, que compreende o período de 1978 até os dias de hoje. Especificamente são realizadas análises dos documentários *The thin blue line* (1988), *Mr. Death: the rise and fall of Fred A. Leuchter, Jr* (1999) e *The fog of war* (2003). Partindo da relação entre cinema e sociedade, objetiva-se neste estudo compreender como o cineasta parte de seus personagens para investigar e promover discussões acerca dos problemas sociais e políticos da sociedade americana. Para tal compreensão, esta dissertação analisa as formas de construção fílmicas utilizadas pelo cineasta, levando em consideração a encenação dos personagens em cena e tentando identificar táticas de distanciamento nesta construção.

Palavras-chave: Brecht; distanciamento; documentário; encenação; sociedade.

Ano: 2017.

Orientador: Fabio Nauras Akhras.

* E-mail: andradedaya@hotmail.com

Documentário radical ou a ficção como colaboração:
invenção, disjunção e cinema compartilhado. Devir e
cosmovisão em *As hipermulheres*

Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Instituição: Universidade Federal de Pernambuco – UFPE.

Resumo:

Este trabalho parte de uma análise reflexiva sobre o documentário: dividida em duas partes, uma primeira parte historiográfica e desconstrutiva focada nas décadas de 1920-1930, em que, à luz de uma bibliografia recente sobre o tema, abordamos e problematizamos a configuração do gênero discursivo “documentário” como herança colonialista, como vanguarda modernista e como aparelho de estado, inscrevendo neste mapa, ao fim, dois pioneiros brasileiros esquecidos; na segunda parte, destinada ao documentário contemporâneo, fazemos uma cartografia que circunscreve nossas eleições afetivas dentro do documentário contemporâneo brasileiro, passando à análise de um filme em específico: *As hipermulheres* (2011), que incorpora e responde, acredito, em grande medida à problemática e os questionamentos anteriores sobre o documentário no sentido estético e político.

Palavras-chave: Historiografia do documentário; antropologia compartilhada; documentário contemporâneo brasileiro; cinema indígena; *As hipermulheres*.

Ano: 2017.

Orientador: José Afonso Jr.

* E-mail: philipibandeira@gmail.com

Vídeos instantâneos nas redes sociais: momentos da vida real e o efêmero da comunicação pessoal

Maira Tomyama Toledo*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Instituição: Universidade Anhembi Morumbi.

Resumo:

Esta dissertação concentra-se na modalidade de vídeos pessoais transmitidos ao vivo ou em modo instantâneo em aplicativos de redes sociais. Os vídeos pessoais aqui considerados são aqueles produzidos pelas pessoas com o objetivo de compartilhar suas experiências e registros da vida cotidiana. O *corpus* da pesquisa são as redes sociais que possibilitam aos seus usuários o compartilhamento instantâneo dos acontecimentos no momento em que estes ocorrem e que im-possibilitam a visualização dos conteúdos compartilhados vinte e quatro horas após sua publicação. O objetivo é analisar se o apelo do momento poderia representar um diferencial no processo de comunicação nos ambientes virtuais de sociabilidade. O método aplicado à investigação é empírico, a partir da observação de exemplos nacionais e norte americanos de vídeos pessoais transmitidos na categoria de redes sociais aqui analisada, no período de junho de 2015 a julho de 2017. Os principais conceitos pesquisados tratam da relação entre a sociedade e as novas tecnologias da comunicação, em especial as teorias de Manuel Castells (2003, 2009, 2016), Lev Ma-novich (2001, 2016), Steve Johnson (2001), Howard Rheingold (2000, 2002), Henry Jenkins (2007, 2009, 2014), Jean Burgess (2009), Mizuko Ito (2004), Raquel Recuero (2010), Stig Hjar-vard (2014), Paula Sibilía (2016), Edgar Morin (2007) e Álvaro Pinto (2005). Sobre o individualismo, a identidade e a sociabilidade a pesquisa apoia-se no conceito do novo individualismo globalizado, de Anthony Elliott e Charles Lemert (2009), com o aporte de teorias de Christopher Lasch (1990), Paul Zumthor (2007), David Harvey (2014), Erving Goffman (2002), Max Stirner (2004), Henri-Pierrri Jeudy (2001), Jean-François Lyotard (2000), Milton Santos (2001) e Georg Simmel (2006). Com

* E-mail: mairatoledo@hotmail.com

relação ao efêmero, observa os conceitos de Walter Benjamin (2009, 2014), Leo Charney (2004), Guy Debord (1997), François Hartog (2006, 2015), Gilles Deleuze (1992), Marilena Chaui (2004), Gilles Lipovetsky (2009, 2011, 2015) e Alvin Toffler (1971). Além do estudo bibliográfico, foram consideradas publicações de institutos de pesquisa e empresas especializadas em mídia e tecnologia, matérias em *websites* de notícias e comunicações das assessorias de imprensa ou executivos das redes sociais. A ideia verificada é que o instantâneo e o efêmero afetam a dinâmica das interações sociais, no modo como as pessoas se apresentam e estabelecem contatos na virtualidade.

Palavras-chave: redes sociais; vídeo; instantâneo; efêmero; individualismo.

Ano: 2017.

Orientador: Vicente Gosciola.

Cinema direto na Paraíba: a consolidação de um estilo na representação do real

Leandro Cunha de Souza*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Instituição: Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

Resumo:

Nesta pesquisa, buscamos compreender como se dá a chegada e difusão de um modo de abordagem do real no documentário paraibano, a partir do final dos anos 1970, o chamado Cinema Direto, com sua estilística de registro de som sincrônico à imagem. Esse estilo se destacou por *dar voz* às pessoas para falarem de si próprias para o cinema; revelando, desta forma, uma linguagem sensível às questões sociais, aos problemas políticos, às questões de gênero e de identidade, além das diversas manifestações culturais. Discutimos o papel do Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB (NUDOC) como agente de formação de novos realizadores, a partir do intercâmbio com a Associação Varan, em Paris (*Ateliers Varan*), com a promoção de estágios em Cinema Direto em João Pessoa e Paris, fornecendo, assim, uma bagagem técnica, cultural e teórica consistentes aos novos realizadores. No escopo da nossa pesquisa, conceituamos, inicialmente, o documentário diante das suas maneiras estilísticas e delimitações de um campo de representação. Em seguida, discutimos o Cinema Direto, suas estratégias de abordagem do real e seus precursores na Paraíba, a consolidação de um estilo (o modo expositivo no documentário paraibano), o papel do NUDOC na difusão do Direto e, por fim, a estilística do Direto na Paraíba – dos anos 1980 aos dias atuais. Para isso, embasamos nossa análise nas principais teorias do estudo do documentário, nos estudos das produções sobre o Super-8 mm e o Cinema Direto realizado na Paraíba, nas entrevistas e anotações produzidas no decorrer da pesquisa, no debate sobre a linguagem, a tecnologia, os recursos estilísticos usados e seu contexto histórico. Estas produções colaboraram com a formação da identidade do cinema local, influenciando novas gerações de realizadores. Por fim,

* E-mail: le_cunha_souza@hotmail.com

demonstramos nossas considerações acerca dos procedimentos estilísticos utilizados no Direto, na tentativa de contribuir com um novo olhar sobre o estudo das narrativas audiovisuais aplicadas à realização do documentário na Paraíba.

Palavras-chave: cinema direto; documentário; modos de abordagem do real; estética documental.

Ano: 2017.

Orientador: Bertrand de Souza Lira.

Identidade social e a representação da epilepsia no cinema

Fernanda Sayuri Gutiyama*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

Este estudo é uma discussão sobre a identidade social da pessoa com epilepsia, através da análise da representação da epilepsia em filmes ocidentais datados a partir de 2005. Nosso corpus fílmico foi determinado por relevância do tipo de produção, para desenvolver um comparativo de linguagens audiovisuais a partir de três obras ficcionais: *O Exorcismo de Emily Rose* (2005), *Réquiem* (2006) e *Eletricidade* (2014); e três obras documentais *Zach, a film about Epilepsy* (2009), *Ilegal – a vida não espera* (2014) e *A seizure by Nathan Jones* (2011). Ao longo de nossa análise, percebemos que os estudos anteriores sobre epilepsia relacionados ao cinema não levavam em conta a questão de alteridade, identidade e representação social da pessoa com epilepsia, e por isso, para contribuir com a pesquisa nesse campo, buscamos trazer esse novo viés a temática.

Recorremos aos estudos em sociologia, antropologia médica e estudos culturais como aparatos de investigação. E com base na metodologia de análise de Michel Foucault, em *História da sexualidade vol. I – vontade do saber* (1988), desenvolvemos nossa própria metodologia para analisar os filmes citados, que consistiu resumidamente nos seguintes passos: levantamento contextual do tipo de produção; análise do discurso do roteiro e abordagem do tema; análise da representação da crise de epilepsia e análise das relações entre os personagens e instituições representadas ou envolvidas.

O cinema possibilita olharmos para a nossa realidade social e analisá-la, identificando os papéis das instituições sociais, a reverberação dos discursos nos corpos dos sujeitos, o corpo como extensão da identidade, e as percepções sociais. Através das análises, concluímos que os discursos sociais ainda

* E-mail: ferr.sayuri@gmail.com

reproduzem o estigma da epilepsia, que continua representado de forma predominante no cinema. De maneira diacrônica, a representação ocidental predominante da epilepsia mudou das percepções de possessão espiritual para a percepção médica clínica de acordo com nosso contexto cultural. Atualmente, contudo, as discussões sobre a normalização do corpo, identidade e o biopoder se repercutem em nossa sociedade, abrindo espaço para a expressão de novas subjetividades na ficção e no documentário.

Palavras-chave: epilepsia; estudos sociais; cinema; saúde.

Ano: 2017.

Orientador: Fábio Nauras Akhras.

Cinema *Queerité*: gêneros e identidades minoritárias no documentário *Paris is burning*

Ademir Silveira Corrêa*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Instituição: Universidade Anhembi Morumbi.

Resumo:

O documentário *Paris is burning* (1990), de Jennie Livingston, constrói-se em seu encontro com o cinema-verdade e com o *new queer cinema*, pondo em tela as identidades minoritárias como proposta prática das definições da Teoria *Queer* para a vida. Ao filmar o circuito de bailes do bairro nova-iorquino do Harlem, no final da década de 1980, o longa-metragem abre sua lente ainda sobre a sensibilidade *camp*. O objetivo desta pesquisa é analisar este filme, para reconhecer, em seu fazer cinematográfico, a urgência da temática LGBT para identidades, desejos e práticas culturais como representatividade na narrativa e a construção de gênero experimentada pelos gays, mulheres transexuais e *drag queens* negros e latinos como respostas para a pluralidade da experiência humana. A metodologia utilizada se ancora na prática da análise fílmica e na reconstituição de cenas, performances e diálogos através de reflexões que abarcam o cinema documental, a cultura de massa, o reconhecimento *queer*. Considerações finais apontam para o registro documental de personagens representativas de identidades minoritárias que se posicionam também em sua marcação da diferença a fim de perpetuar uma luta de sobrevivência que se afirma na criação da cultura *queer* de baile.

Palavras-chave: análise fílmica; novo cinema *queer*; identidade de gênero; documentário; *camp*.

Ano: 2017.

Orientador: Bernadette Lyra.

* E-mail: ademirsilveiracorrea@gmail.com