

DOC ON-LINE

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

WWW.DOC.UBI.PT



O GRANDE RIO (1959), GERSON TAVARES



#20

EDITORES

MARCUS FREIRE (UNICAMP, Brasil)

MANUELA PENAFRIA (UBI, Portugal)

MEIO AMBIENTE

MEDIO AMBIENTE

ENVIRONMENT

ENVIRONNEMENT

SETEMBRO/2016

CONSELHO EDITORIAL

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

© Doc On-line www.doc.ubi.pt 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. 20, setembro | septiembre | september | septembre 2016

ISSN: 1646-477X DOI: 10.20287/doc.d20

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 : Carlos Melo Ferreira, Cássio dos Santos Tomaim, Catherine Benamou, Paula Mota Santos, José Francisco Serafim, Karla Holanda, Mauro Rovai, Paulo Miguel Martins, Rosana de Lima Soares, Samuel Holanda de Paiva.

Índice

EDITORIAL Editorial Editor's note Éditorial	1
Documentário e meio ambiente Marcius Freire & Manuela Penafria	2
DOSSIER TEMÁTICO Dossier temático Thematic dossier Dossier Thématique	4
A trilogia de curtas-metragens documentários de Gerson Tavares de 1959 Rafael de Luna Freire	5
<i>Gapinha, Gapeta, Gapão: uma câmera cotidiana</i> Rosane Jesus, Michele Oliveira, Hélio Pereira, Jones Souza & Márcia Bello	26
<i>Aboio: Simetrias entre o Vaqueiro e Boi</i> Janaína Welle	35
ARTIGOS Artículos Articles Articles	48
<i>Souvenirs d'une année à Marienbad: documentário de filmagem</i> Sônia Maria Oliveira da Silva	49
Autobiográfico como gesto (do presente e do Outro?) – selfies, performances e artifício em <i>Pacific, Doméstica e Uma passagem para Mário</i> Márcio Henrique Melo de Andrade	64

“Não existe passado, apenas presente”, notas sobre o trabalho de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi Eduardo António Margarido	88
Montagem dialética e transindividual: o cinema de Farocki e a perspectiva de Rancière Ednei de Genaro	100
LEITURAS Lecturas Readings Comptes Rendus	127
O filme-ensaio: da teoria à análise Juliano José de Araújo	128
ANÁLISE E CRÍTICA Análisis y crítica de películas Analysis and film review Analyse et critique de films	135
Recife falso: a construção do falso documentário no curta-metragem <i>Recife frio</i> Caue Nunes	136
O documentário <i>Benzedeiras: ofício tradicional</i> como uma forma de retratar a cultura popular e os ofícios tradicionais Fabiane Führ	141
ENTREVISTA Entrevista Interviews Entretiens	152
“Direct cinema is anything but a fly on the wall”: a conversation with Albert Maysles Frank Verano	153
Turkish cinema in the 2000s: an interview with turkish director Emin Alper Mehmet Işık & Funda Masdar Kara	162

DISSERTAÇÕES E TESES Disertaciones y Tesis Theses Thèses	167
Documentário e ficção – o registo audiovisual como recurso na pesquisa científica da atualidade em Ciências da Comunicação Cesar Bargo Perez	168
Documentário inflexivo – o personagem apropriado em cena Carlos Antonio dos Santos Segundo	169
O cinema de Trinh T. Minh-ha: intervalos entre Antropologia, Cinema e Artes Visuais Gustavo Soranz Gonçalves	170
Narrativa, autoria e participação no webdocumentário Tatiana Levin Lopes da Silva	172
O cinema documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária Marcelo Vieira Prioste	174
Entre documentário e ficção: os cinemas contemporâneos chinês e dinamarquês António Tomé Saldanha Quadros Dias Ferreira	175
O risco do animal: vocação do cinema, expressão dos bichos Luís Fernando Moura	177
A narrativa ficcional dos documentários do DOCTV: uma análise fílmica de <i>Vilas volantes</i>, <i>O verbo contra o vento</i>; <i>Uma encruzilhada aprazível</i> e <i>Linhas de organdi</i> Glauber Santos Paiva Filho	179
Documentário queer no Sul do Brasil (2000 a 2014): narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT Dieison Marconi Pereira	180
A representação da mulher em <i>Iracema – uma transa amazônica</i> Lívia Perez de Paula	182

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Documentário e meio ambiente

Marcus Freire & Manuela Penafria*

Na sua relação com o meio ambiente, a produção de documentários traz consigo o esclarecimento de caminhos alternativos para melhor vivermos, a denúncia de ameaças e/ou a celebração e preservação das maravilhas do nosso meio ambiente. A intervenção humana sobre a natureza é, com certeza, tema que merece discussão e escrutínio. Os três artigos que compõem o dossier temático da 20ª edição da *DOC On-line* esclarecem dimensões efetivas e possíveis para o potencial artístico, social e político dos documentários sobre o meio ambiente: "A trilogia de curtas-metragens documentários de Gerson Tavares de 1959", de Rafael de Luna Freire; "*Gapinha, Gapeta, Gapão: uma câmera cotidiana*", um artigo em co-autoria de: Rosane Jesus, Michele Oliveira, Hélio Pereira, Jones Souza & Márcia Bello e "*Aboio: simetrias entre o vaqueiro e o boi*", por Janaína Welle.

Em *Artigos* publicamos os artigos que melhor caracterizam a presença do registo documental na História do cinema, assim como os estudos atuais e interdisciplinares no âmbito do documentário: "*Souvenirs d'une année à Marienbad: documentário de filmagem*", de Sônia Maria Oliveira da Silva; "Autobiográfico como gesto (do presente e do Outro?) – selfies, performances e artifício em *Pacific, Doméstica e Uma passagem para Mário*", de Márcio Henrique Melo de Andrade; "'Não existe passado, apenas presente', notas sobre o trabalho de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi", de Eduardo António Margarido e "Montagem dialética e montagem transindividual: o cinema de Farocki e a perspectiva de Rancière", de Ednei de Genaro.

Em *Leituras*, o livro sobre a reflexão e a prática do filme-ensaio na História do cinema, intitulado: *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, organizado por Francisco Elinaldo Teixeira, é-nos apresentado por Juliano José de Araújo.

Na secção *Análise e crítica de filmes* encontramos um olhar atento a filmes e filmografias, nos seguintes artigos: "Recife falso: a construção do falso documentário no curta-metragem *Recife frio*", de Caue Nunes; "A visualidade háptica no cinema de Joel Pizzini", de Barbara Bergamaschi Novaes e "O documentário *Benedeiras: ofício tradicional* como uma forma de retratar a cultura popular e os ofícios tradicionais", de Fabiane Führ.

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

Em *Entrevista* podemos ler duas entrevistas inéditas, na primeira ouvimos as palavras de uma referência incontornável do documentário e na segunda as de um emergente realizador. São as seguintes: "'Direct cinema is anything but a fly on the wall': a conversation with Albert Maysles", por Frank Verano e "Turkish cinema in the 2000s: an interview with turkish director Emin Alper", por Mehmet Işık e Funda Masdar Kara.

Na secção *Dissertações e Teses* publicamos informação sobre trabalhos de investigação recentes. As Teses de doutoramento são as seguintes: "Documentário e ficção – o registo audiovisual como recurso na pesquisa científica da atualidade em Ciências da Comunicação", por Cesar Bargo Perez; "Documentário inflexivo – o personagem apropriado em cena", por Carlos Antonio dos Santos Segundo; "O cinema de Trinh T.Minh-ha: intervalos entre Antropologia, Cinema e Artes Visuais", por Gustavo Soranz Gonçalves; "Narrativa, autoria e participação no webdocumentário", por Tatiana Levin Lopes da Silva; "O cinema documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária", por Marcelo Vieira Prioste; e "Entre documentário e ficção: os cinemas contemporâneos chinês e dinamarquês" por António Tomé Saldanha Quadros Dias Ferreira. As dissertações de Mestrado são as seguintes: "O risco do animal: vocação do cinema, expressão dos bichos", por Luís Fernando Moura; "A narrativa ficcional dos documentários do DOCTV: uma análise fílmica de *Vilas volantes*, *O verbo contra o vento*; *Uma encruzilhada aprazível* e *Linhas de organdi*"; por Glauber Santos Paiva Filho e "Documentário queer no Sul do Brasil (2000 a 2014): narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT", por Dieison Marconi Pereira e "A representação da mulher em *Iracema – uma transa amazônica*", por Livia Perez de Paula.

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier Thématique

A trilogia de curtas-metragens documentários de Gerson Tavares de 1959

Rafael de Luna Freire*

Resumo: Este artigo aborda três curtas-metragens dirigidos pelo cineasta fluminense Gerson Tavares (1926-) e lançados em 1959, intitulados *Arte no Brasil de hoje*, *O grande rio* e *Brasília, capital do século*. Analisamos como esses filmes, especialmente os dois últimos, possuem relações com outros curtas documentários contemporâneos que seriam considerados os deflagradores do Cinema Novo.
Palavras-chave: documentário; Cinema Novo; Gerson Tavares.

Resumen: Este artículo aborda tres cortometrajes documentales dirigidos por el cineasta fluminense Gerson Tavares (1926-) y presentados en 1959, titulados *Arte no Brasil de hoje*, *O grande rio* y *Brasília, capital do século*. Analizamos cómo estas películas, especialmente las dos últimas, mantienen relaciones con otros cortos documentales contemporáneos, los cuales serían después considerados los iniciadores del *Cinema Novo* brasileño.
Palabras clave: documental; *Cinema Novo* brasileño; Gerson Tavares.

Abstract: This article addresses three short documentaries directed by Gerson Tavares (1926-) and released in 1959, entitled *Arte no Brasil de hoje*, *O grande rio* and *Brasília, capital do século*. We analyze these how these films, especially the last two, keep relations with other contemporary documentaries that would be considered to trigger the Brazilian *Cinema Novo* movement.
Keywords: documentary; *Cinema Novo*; Gerson Tavares.

Résumé : Cet article traite de trois courts métrages documentaires réalisés par Gerson Tavares (1926), sortis en 1959, et intitulés *Arte no Brasil de hoje*, *O grande rio* et *Brasília, capital do século*. Nous analysons comment ces films, en particulier les deux derniers, entretiennent des relations avec d'autres documentaires contemporains qui peuvent être considérés comme ayant participé au déclenchement du *Cinema Novo* (Nouveau Cinéma Brésilien).
Mots-clés : documentaire ; *Cinema Novo* ; Gerson Tavares.

* Universidade Federal Fluminense – UFF, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Departamento de Cinema e Vídeo. 24210-590, Niterói, Brasil. E-mail: rafaeldeluna@hotmail.com
Pesquisa originalmente apresentada sob a forma de comunicação oral durante o XIX Encontro da SOCINE, no âmbito do Seminário Temático “Cinema no Brasil: história e historiografia”, realizado na Unicamp, de 20 a 23 de outubro de 2015.

Submissão do artigo: 08 de janeiro de 2016. Notificação de aceitação: 5 de julho de 2016.

Introdução

Este artigo está diretamente ligado ao projeto “Resgate da obra cinematográfica de Gerson Tavares”, financiado através de edital da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro. Realizado entre 2012 e 2015, a principal ação deste projeto consistiu na restauração do segundo longa-metragem dirigido pelo cineasta fluminense Gerson Tavares, intitulado *Antes, o verão* (1968), drama estrelado por Jardel Filho e Norma Bengell. O filme corria o risco de se perder devido à degradação das duas únicas cópias sobreviventes da obra, preservadas no acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Entretanto, durante a sua elaboração o projeto se ampliou com o objetivo de promover um amplo resgate da carreira deste diretor que abandonou o cinema há três décadas, retornando à pintura. Praticamente esquecido desde então, Gerson Tavares continua vivendo, aos 89 anos, em sua casa em Cabo Frio.¹

No redimensionamento do projeto, foi incluída a ação de digitalização de todos os curtas-metragens dirigidos por Gerson que ainda possuíam materiais preservados. Se os seus dois únicos longas-metragens são ficcionais – além de *Antes, o verão*, o filme *Amor e desamor* (1966), estrelado por Leonardo Villar, Leina Krespi e Betty Faria –, todos os seus curtas-metragens são documentários. Dos sete curtas digitalizados e incluídos no DVD duplo “Coleção Gerson Tavares” resultante do projeto, chamam especial atenção os três filmes produzidos, realizados e lançados conjuntamente em 1959, que aqui estou chamando de “trilogia”. São eles *Arte no Brasil de hoje*, *Brasília, capital do século* e *O grande rio*.²

O objetivo deste artigo é apresentar, contextualizar e analisar esses três filmes, absolutamente esquecidos e amplamente desconhecidos até mesmo dos estudiosos do cinema documentário brasileiro, estando alinhado ao objetivo do projeto de reinscrever o nome de Gerson Tavares na história do cinema brasileiro.

1. Conferir o site do projeto Resgate da obra cinematográfica de Gerson Tavares: <http://telabrasilis.com.br/gersontavares>.

2. Para uma apresentação geral do projeto e informações sobre todos os curtas-metragens digitalizados, ver Freire, R. L. (2015b), “Relato sobre o projeto Resgate da obra cinematográfica de Gerson Tavares” in Raquel Hallak d’Angelo e Fernanda Hallak d’Angelo (ed.), *CineOP: 10ª Mostra de Cinema de Ouro Preto*, Belo Horizonte: Universo Produções, pp. 112-121. O DVD Coleção Gerson Tavares foi finalizado em novembro de 2015, com tiragem de 200 cópias distribuídas gratuitamente para instituições de ensino, preservação e pesquisa.

Gerson Tavares

Gerson Tavares e seus filmes estão praticamente ausentes dos livros sobre a história do cinema brasileiro.³ Nascido em Alcântara, no município de São Gonçalo, Região Metropolitana do Rio de Janeiro, em 1926, Gerson veio de uma família de baixa renda. Seu pai, um pequeno comerciante, faleceu quando ele ainda era adolescente. Gerson conseguiu concluir o ensino médio e começou imediatamente a trabalhar, mas manteve o sonho de se inscrever na Escola Nacional de Belas Artes.

Em 1947, realizou sua ambição, sendo admitido no curso de pintura da escola, pertencente à então Universidade do Brasil. Pouco depois de formado, em 1951, tentou realizar um novo sonho, que era estudar na Europa. Finalmente conseguiu uma bolsa de estudos que lhe permitiria viver um ano no exterior e partiu para a Europa em 1953. Aprendendo a sobreviver com pouco dinheiro e fazendo vários bicos, Gerson estendeu a duração de sua estada e morou em Lisboa, Madri e Paris. Na capital francesa, conheceu o brasileiro Sergio Montagna, funcionário de uma repartição pública (o Escritório de Propaganda e Expansão Comercial do Brasil), que o “contagiou” com a paixão pela sétima arte. Gerson tornou-se parte de uma geração de jovens de diversas nacionalidades que foram recrutados pelo cinefilia, especialmente entre as décadas de 1940 e 1960, através da experiência parisiense em cineclubes e na Cinemateca Francesa capitaneada por Henri Langlois.



Figura 1. Gerson Tavares em Paris, 1953 (acervo pessoal de Gerson Tavares)

3. As principais exceções são o verbete dedicado a ele no *Dicionário de Cineastas Brasileiros* (Miranda, 1990: 335-336) e o trecho sobre a criação da Saga Filme no estudo sobre os primeiros filmes de Joaquim Pedro de Andrade (Araújo, 2013: 56).

Decidido a investir nesse novo campo artístico, o então pintor se matriculou no afamado *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma, realizando, entre 1956 e 1957, o curso de direção. Gerson faz parte do grupo de brasileiros que frequentou a célebre escola de cinema italiana, tendo como colega nomes como os de Trigueirinho Neto e César Mêmolo.⁴ Ainda em Roma, diante da necessidade de sobrevivência financeira, seguiu o conselho de reunir as economias e comprar uma câmera alemã Arriflex 16mm e passar a alugá-la como forma de garantir uma renda para sua subsistência.⁵

Em 1958, sem grandes perspectivas profissionais na Europa, formou uma sociedade com Sérgio Montagna e juntos compraram uma câmera nova Caméflex 35mm francesa para levá-la ao Brasil. No Rio de Janeiro, formaram uma produtora, a Saga Filmes, a qual se juntou o vizinho de Montagna em Ipanema, o jovem Joaquim Pedro de Andrade.⁶ Os objetivos da Saga Filmes eram muito pragmáticos: realização de documentários institucionais, jingles, comerciais para televisão, aluguel de equipamentos. Perspectiva semelhante, aliás, a de um dos colegas brasileiros de Gerson em Roma, Cesar Mêmolo, que abriu um São Paulo, também em 1958, sua produtora Lynx Filmes, uma das pioneiras e mais importantes empresas de publicidade cinematográfica do Brasil.

Além de um filmete de propaganda para a tradicional casa importadora Lidador, o primeiro trabalho da Saga Filmes foi um filme institucional. Utilizando emprestado o endereço da produtora de Nelson Pereira dos Santos, a Saga Filmes venceu um edital público para realizar o documentário *A Petrobrás prepara seu pessoal técnico* (1958), dirigido por Gerson e com Joaquim Pedro como assistente de direção.⁷

4. Diversos cineastas brasileiros estudaram no Centro posteriormente, como Luís Sérgio Person, Paulo César Saraceni e Gustavo Dahl, entre outros. Ver Rodrigues, L. (2014), “Proposta de história” in Aída Marques e Luciana Rodrigues (ed.). *Cadernos do Forcine*. Rio de Janeiro: Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual, pp. 38-39.

5. Informações retiradas de diversas entrevistas do autor com Gerson Tavares, entre 2012 e 2015. Ver também Freire, R. L. (2015a), “Quem é Gerson Tavares?” in Raquel Hallak d’Angelo e Fernanda Hallak d’Angelo (ed.), *CineOP: 10ª Mostra de Cinema de Ouro Preto*, Belo Horizonte: Universo Produções, pp. 105-109.

6. Araújo, *op. Cit.*, p. 56-57.

7. Filme incluído no DVD Coleção Gerson Tavares.



Figura 2. Joaquim Pedro de Andrade e Gerson Tavares nas filmagens de *A Petrobrás prepara o seu pessoal técnico*, em 1958 (acervo pessoal de Gerson Tavares)

Naquele mesmo ano, um colega italiano de Gerson, o fotógrafo Gianpaolo Santini, já tinha vindo ao Brasil (e passado a viver no apartamento do amigo brasileiro), tendo feito a direção de fotografia de *A Petrobrás prepara seu pessoal técnico*. Santini viera da Europa com a iniciativa de propor uma sociedade a Gerson na produção de três curtas-metragens sobre o Brasil. Ele faria a fotografia e entraria com filme virgem colorido, enquanto Gerson dirigiria e viabilizaria a produção. Um ficaria com os direitos de exploração do filme no exterior e outro no país. Diante do interesse internacional sobre o Brasil, a ideia seria fazer três filmes que mostrassem o Brasil do passado, do presente e do futuro.

Após algumas conversas, chegaram a uma definição sobre os filmes. O Brasil do passado seria representado por *O grande rio*, que reproduziria uma viagem que o próprio Gerson já tinha feito em 1949, quando era estudante de pintura, acompanhando o rio São Francisco da região Nordeste ao Sudeste do Brasil, mostrando o interior autêntico e atrasado do país. O Brasil do presente seria refletido por *Arte no Brasil de hoje*, que se concentraria na obra de artistas brasileiros contemporâneos então no auge de suas carreiras: o urbanista Lúcio Costa, o arquiteto Oscar Niemeyer, o pintor Cândido Portinari, o paisagista Burle Marx e o escultor Bruno Giorgi. Eram artistas que garantiam visibilidade internacional à arte brasileira no final da década de 1950, configurando a imagem de um país que ingressava na vanguarda da arte mundial. O Brasil do futuro, por sua vez, estaria em *Brasília, capital do século*, documentário sobre a arrojada construção da nova capital do país que inspirava admiração e surpresa em todo o mundo.



Figura 3. Gerson Tavares, José Ávila da Silveira, Paulo Hiss e Plínio Lopes Cypriano em foto tirada por Fernando Pamplona, todos estudantes da Escola Nacional de Belas Artes. Viagem Recife-Juazeiro-Belo Horizonte-Rio, em 1949, que inspirou o filme *O grande rio* (acervo pessoal Gerson Tavares)

Desejoso de dirigir os três filmes sem dividir a função com seus dois outros sócios, Gerson saiu da Saga Filmes e encontrou um produtor no jovem Ruy Pereira da Silva. Como Gerson, Ruy também tinha vivido na Europa, mas com o intuito de se preparar para a carreira diplomática, tendo sido outro que descobriu a paixão pelas sétima arte na Cinemateca Francesa. Fascinado por cinema e incentivado por Langlois, Ruy retornou ao Rio de Janeiro com o intuito de criar uma cinemateca na cidade. E, de fato, em 1955 ele fundou o Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – futura Cinemateca do MAM. Bem relacionado e capaz de travar bons contatos com os membros da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), com executivos dos estúdios de Hollywood e funcionários do setor diplomático, Ruy foi o mentor e organizador do extraordinário Festival “A História do Cinema Americano”, em 1958, mas brigas internas o afastaram da Cinemateca do MAM, que passou a ser dirigida pelo crítico José Sanz. No final de 1958, decidido a “fazer cinema”, Ruy criou uma produtora, a Procine (constituída oficialmente somente em 1960), para produzir os três curtas propostos por Gerson que seriam seu primeiro projeto. Utilizando seus bons relacionamentos, Ruy conseguiu viabilizar a produção simultânea dos três curtas entre 1958 e 1959.⁸

8. Entrevistas do autor com Ruy Pereira da Silva, em 2015. Sobre o papel de Ruy na criação da Cinemateca do MAM, ver Quental, J. L. A. (2010), *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, Niterói: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, pp. 85-125.

Arte no Brasil de hoje, *Brasília, capital do século* e *O grande rio* foram exibidos pela primeira vez no Auditório Mesbla, às 10h30 do dia 9 de setembro de 1959, conforme atesta um livro de assinaturas mantido por Ruy Pereira da Silva⁹. O produtor promoveu inúmeras sessões para convidados nas semanas seguintes – no Cinema Riviera, no auditório da Embaixada dos EUA e na cabine da United Artists, por exemplo – havendo grande repercussão quando foi anunciada a conquista da medalha de ouro de melhor filme por *O grande rio* no I Certamen Internacional de Cine Documental Ibero-Americano y Filipino de Bilbao, na Espanha.¹⁰



Figura 4. Gerson Tavares na sessão de estreia no auditório Mesbla, em setembro de 1959 (acervo pessoal de Gerson Tavares).

9. Esse livro de assinatura faz parte do acervo pessoal de Ruy Pereira da Silva, residente no Rio de Janeiro.

10. Conforme depoimento de Ruy Pereira da Silva, *O grande rio* foi indicado pelo Itamaraty para representar o Brasil nesse festival, realizado entre 3 e 9 de outubro de 1959. Uma cópia do filme foi enviada de Roma para a Espanha e Ruy foi noticiado através de carta sobre a premiação em Bilbao. Devido às festas de final de ano, somente em 21 de janeiro de 1960 foi organizada uma cerimônia na Embaixada da Espanha para a entrega da Medalha de Ouro ao produtor e diretor brasileiros.



Figura 5. Medalha de Ouro conquistada por *O grande rio* (acervo pessoal de Ruy Pereira da Silva, foto do autor, 2015).

Enquanto *Arte no Brasil de hoje* se aproxima mais do formato de documentário educativo tradicional, especificamente do gênero filme sobre arte, exaltando os feitos de grandes artistas nacionais – tendo sido encomendadas, inclusive, versões em inglês, francês e espanhol para distribuição internacional pelo Itamaraty¹¹ – nos interessa olhar mais detidamente os filmes *O grande rio* e *Brasília, capital do século*. Acreditamos que esses dois curtas-metragens de Gerson Tavares devem ser analisados especificamente no seu contexto histórico, marcado pelo lançamento de outros curtas-metragens brasileiros que renovaram o gênero documentário, revelaram uma nova geração de cineastas, e foram influências fundamentais para a emergência do Cinema Novo. Refiro-me a filmes como *Um dia na rampa*, de Luís Paulino dos Santos, e *O poeta do Castelo* e *O mestre dos Apipucos*, ambos de Joaquim Pedro de Andrade, e, especialmente, *Aruanda*, de Linduarte Noronha, e *Arraial do Cabo*, de Paulo Cezar Saraceni e Mário Carneiro, todos eles lançados entre 1959 e 1960.

11. Ver Unesco (1966), *Dix ans de films sur l'art (1952-1962)*. 1. *Peinture et sculpture*. Paris: Unesco, p.161.

A Bossa Nova e a Bossa Novíssima

A relação dos filmes de Gerson Tavares com esse conjunto de curtas-metragens documentários brasileiros não se baseia apenas no fato de terem sido filmados e lançados no mesmo momento histórico. Ainda em 1960, o jovem crítico e cineasta Glauber Rocha agrupou essas obras em seu artigo “Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda”, publicado no *Jornal do Brasil*. Nesse texto, iniciado com a frase “o documentário brasileiro também não existe”, Glauber apontava o que seriam os “primeiros sinais de vida” do gênero no cinema brasileiro. O crítico descrevia esse tardio nascimento do documentário como parte de um animado surto iniciado a partir dos longas-metragens de Trigueirinho Neto, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos e Roberto Farias, entre outros, e dos curtas já citados de Paulino, Noronha, Saraceni e Carneiro, Joaquim Pedro, “Gerson Tavares etc.” (Rocha, 1960b).

Em 1961, o mesmo Glauber escreveu um novo artigo em que voltava a alinhar o filme de Gerson a esse novo cinema brasileiro que ele definia e destacava:

O cinema brasileiro ganha este nome: Lima Barreto com seus documentários e *O cangaceiro*, Nelson Pereira dos Santos com *Rio 40 graus* e Walter Hugo Khoury com *Na garganta do diabo* são três nomes ativos que romperam as barreiras tímidas do colonialismo cultural, arrancaram prêmios e despertaram atenções da crítica. Antes, um documentário de Gerson Tavares, *O grande rio*, também desviou olhares para o selvagem Brasil. Agora, a dupla Saraceni e Mário Carneiro (Rocha, 1961).

Um texto escrito em 1962 pelo crítico e cineclubista Cosme Alves Netto – futuramente curador da Cinemateca do MAM –, dedicado a fazer um “esboço histórico” do Cinema Novo, também incluiu Gerson naquele movimento marcado pela renovação temática e crítica social. Na cronologia de Cosme, o ano de 1959 teria sido marcado por filmes como *Aruanda* e *Um dia na rampa*, exibidos apenas em cineclubes e cinematecas, sem maior difusão comercial. Além deles, *O solitário dos Apipucos* [sic] e *O poeta do Castelo*, centrados nas figuras de Gilberto Freyre e Manuel Bandeira, e mais um quinto curta-metragem: “Já Gerson Tavares prefere a natureza por personagem e sobe o São Francisco, de lá retornando com *O grande rio*, mais tarde prêmio internacional de curta-metragem no exterior, enquanto no Brasil o público continua sem conhecê-lo” (Alves Netto, s.d. [c.1962]).

No contexto do início dos anos 1960, o prêmio em Bilbao para *O grande rio* foi incluído por críticos cinematográficos como Glauber e Cosme numa trajetória de crescente visibilidade internacional conquistada pelo cinema brasileiro, que ia da Palma de Ouro de *O cangaceiro* (1954), de Lima Barreto, até

a participação ou premiação de outros longas-metragens brasileiros em festivais estrangeiros: *O grande momento* (1958), de Roberto Santos, em Santa Margarida Ligure, *Na Garganta do Diabo* (1960), de Walter Hugo Khouri, em Mar Del Plata, *Cidade ameaçada* (1960), de Roberto Farias, em Cannes.¹²

Particularmente em relação aos curtas-metragens, esses títulos recentes representariam na visão de alguns críticos e cineastas uma renovação do filme documentário brasileiro, marcados por um olhar crítico para a realidade brasileira que se diferenciaria da visão tradicional e oficializada de documentaristas como Primo Carbonari, Isaac Rozemberg ou Jean Manzon, cuja produção em grande parte ainda se aproximava do que Paulo Emílio caracterizou, em relação à produção documentária brasileira silenciosa, de rituais do poder e berço esplêndido.¹³ Como apontou Luiz Augusto Rezende (2007: 32):

Esses novos filmes e seus diretores teriam estabelecido uma descontinuidade ético-estética com os padrões e as convenções da tradição anterior, tanto por concentrarem-se na “realidade social brasileira”, quanto por se livrarem da rigidez formal e do academicismo, iniciando, do ponto de vista da época, uma “revolução realista” na história do cinema brasileiro.

Entretanto, o cinema de Gerson Tavares, inicialmente alinhado a essa ruptura, em pouco tempo seria esquecido, sobretudo em comparação com o mais célebre conjunto de curtas-metragens documentários citados anteriormente. Se em 1960 interessava alinhar *O grande rio* – e sua premiação internacional – a um novo cinema brasileiro que surgia, pouco depois o mesmo Glauber Rocha trataria de separar “o joio do trigo”, buscando distinguir o verdadeiro Cinema Novo do conjunto heterogêneo de filmes dessa primeira fase, por exemplo no artigo “Cinema Novo fase morta (e crítica)”, de 1962, e em seu livro “Revisão crítica do cinema brasileiro” (1963). O período entre 1960 e 1962 é quando os curtas de jovens realizadores futuramente identificados ao Cinema Novo também começaram a ganhar prêmios internacionais, especialmente o já citado *Arraial do Cabo* e o posterior *Couro de gato* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade.¹⁴

Antes disso, ainda em 1961, o também crítico e cineasta Gustavo Dahl já argumentara que a “a única solução e salvação para o cinema brasileiro” era a juventude (Dahl, 1961). Neste artigo, Dahl prendia-se à analogia criada no ano anterior por Glauber com o campo da música para definir duas escolas

12. Ver Freire, R. L. (2012), “Chanchada, filme policial e Roberto Farias: observações sobre o cinema comercial brasileiro e a nova geração de cineastas” in Hadija Chalupe Silva e Simplício Neto (ed.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*, Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, p.117.

13. Ver Gomes, P. E. S. (1986), “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)” in Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado (ed.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*, São Paulo: Brasiliense, pp. 323-330.

14. Ver Araújo, *op. cit.*, 106-107.

no cinema brasileiro (Rocha, 1960a). Uma seria a “Bossa Nova”, formada por diretores que variavam entre 30 e 35 anos, muitos dos quais lançaram seus primeiros longas-metragens a partir de meados de 1950. A outra seria a “Bossa Novíssima”, formada por diretores entre 20 e 30 anos que começavam a lançar seus primeiros filmes, sobretudo curtas, no início da década. Se em 1960 Glauber saudava a possibilidade de encontro entre a Bossa Nova e a Novíssima, a ruptura iminente veio pouco tempo depois.¹⁵

Em 1959, Gerson, aos 35 anos, situava-se no limite geracional da “Bossa Nova”, embora ainda estivesse dirigindo seus primeiros curtas-metragens como os da “Bossa Novíssima”. Além disso, tendo vivido cinco anos na Europa, não se encaixava propriamente nos núcleos baiano, paulista ou carioca da Bossa Nova ou Novíssima. É preciso mencionar ainda que Gerson não tinha o suporte financeiro que muitos dos jovens cinemanovistas possuíam – vindos de famílias de classe-média, alguns ainda cursando a universidade e vivendo às custas de seus pais. A necessidade de sobrevivência financeira o levou, inclusive, a abdicar temporariamente do desejo de dirigir filmes, optando por se dedicar durante toda a primeira metade da década de 1960 exclusivamente ao negócio de aluguel de equipamentos cinematográficos que o sustentaria durante toda sua carreira no cinema.¹⁶

Para além de questões extra fílmicas, quero ainda sugerir algumas aproximações e distanciamentos temáticos e estéticos entre *O grande rio e Brasília, capital do século*, e o conjunto de curtas-metragens documentários – especialmente *Aruanda e Arraial do Cabo* – que posteriormente seriam considerados os verdadeiros e principais deflagradores do Cinema Novo.

Aproximações e distanciamentos

Inicialmente, a trilogia de curtas documentários de Gerson Tavares pode ser aproximada ao chamado “modelo sociológico”, conforme definido por Jean-Claude Bernardet, e que teria caracterizado diversos documentários alinhados à primeira fase do Cinema Novo na primeira metade dos anos 1960. Aliás, como também *Aruanda e Arraial do Cabo*, os três filmes de Gerson possuem uma quase onipresente narração em voz over – realizada por um padre brasileiro residente no Vaticano, uma vez que a finalização dos filmes foi feita em Roma.¹⁷ Essa narração “regular e homogênea” pode ser enquadrada como a chamada “voz do saber” (Bernardet, 1985: 13), característica da explicação

15. O principal nome de uma “Bossa Nova” que seria plenamente assimilado à “Bossa Novíssima” é o de Nelson Pereira dos Santos, que assumiria um posição de pai ou irmão mais velho dos jovens cinemanovistas.

16. Ver depoimento de Gerson Tavares no documentário *Reencontro com o cinema* (2014).

17. Depoimento de Gerson Tavares ao autor.

sociológica que o cineasta faria dos temas, cenários e personagens abordados em seus documentários. Vale ressaltar, porém, que nos filmes de Gerson essa narração – que divide a banda sonora com música e ruídos pós-sincronizados, mas não com entrevistas¹⁸ – parece atender ao didatismo necessário a filmes que se destinavam a plateias estrangeiras.

Enquanto a narração pode ser um elemento que aproxima filmes como *Aruanda* e *Arraial do cabo* da trilogia de Gerson Tavares – aliás, revelam uma continuidade da tradição documentária brasileira de limitação técnica da gravação sincrônica de som e imagem (Rezende, 2007) –, algo que claramente os diferencia é a questão da cor. Apesar do lançamento ainda em 1950 do negativo colorido Eastmancolor pela Kodak, que permitiria o uso da película colorida de forma muito mais prática, econômica e acessível pela indústria de cinema¹⁹, a filmagem em preto-e-branco permaneceu como padrão da indústria por vários anos, sobretudo no Brasil.²⁰

Afinal, o primeiro longa-metragem brasileiro inteiramente colorido só foi realizado em 1953, *Destino em apuros*, de Ernesto Renani, produção dos estúdios paulistanos da Multifilmes. Como ele, apenas produções que tinham condições de viabilizar a então imprescindível revelação e copiagem em laboratórios estrangeiros podiam fazer uso de negativos coloridos. Consequentemente, no cinema brasileiro da década de 1950 os filmes coloridos viriam a ser associados especialmente a produções ou coproduções internacionais filmadas em terras brasileiras – por exemplo, a comédia romântica *Meus amores no Rio* (1958), dirigida pelo argentino Carlos Hugo Christensen, filmada com o negativo alemão Agfacolor, ou, sobretudo, o premiado musical *Orfeu negro* (1959), do francês Marcel Camus, filmado com Eastmancolor. Além de produções que exploravam cenários turísticos como o do Rio de Janeiro, muitos filmes brasileiros coloridos eram ainda documentários “tipo exportação” tidos como exotizantes. Um exemplo marcante é *Magia verde* (1955), coprodução internacional dirigida pelo italiano Gian Gaspare Napolitano e realizada pelos estúdios paulistanos da Maristela com negativos italianos Ferraniacolor.²¹

18. Segundo depoimento de Gerson Tavares ao autor, o fotógrafo Santini levou nas filmagens um gravador de rolo que serviu para registrar, por exemplo, algumas músicas folclóricas. Essas gravações tentaram ser sincronizadas às imagens em *O grande rio*.

19. Até então os filmes coloridos hollywoodianos eram, em sua maioria, realizados através do processo Technicolor, que demandava equipamentos e práticas específicas (câmeras mais robustas, iluminação mais intensa, processo de revelação diferenciado).

20. A consolidação do colorido no cinema brasileiro se daria somente na passagem para os anos 1970. Em 1969, dos 21 projetos aprovados pelo Instituto Nacional de Cinema (INC), vinte já eram de filmes a cores. Cf. Ramos, J. M. O. (1983), *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 60/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 63.

21. Apesar dos problemas técnicos, no final da década de 1950 a cor vai se popularizando na produção nacional, mesmo que em pequena proporção: “Recorrendo a negativos europeus, em geral mais baratos, e utilizando o laboratório argentino Curt para o processamento,

Embora os três curtas-metragens de Gerson Tavares também tenham sido filmados com negativo Ferraniacolor, a situação era bem mais precária do que a que geralmente se dava nos longas-metragens em coprodução internacional. Para a trilogia foram utilizadas, na verdade, sobras de negativo colorido trazidas por Santini, da Europa, que reaproveitou pontas usualmente desprezadas nas filmagens das produções comerciais.²² Por serem coloridos, os três filmes foram revelados no laboratório italiano La Microstampa²³, sendo montados e sonorizados também em Roma²⁴. Após a conquista da Medalha de Ouro em Bilbao, cópias feitas em laboratórios brasileiros, em preto e branco, foram encomendadas, trazendo uma cartela inicial destacando a premiação internacional. Ainda assim, a cor ainda era geralmente associada ao grande espetáculo e a um certo cinema comercial, aproximando *O grande rio* e *Brasília, capital do século* – sem falar obviamente no mais convencional *Arte no Brasil de hoje* – mais à qualidade técnica e atualidade tecnológica dos filmes documentários de produtores estabelecidos como os já citados Jean Manzon, Primo Carbonari e Isaac Rozemberg do que à criativa precariedade de *Aruanda* e *Arraial do Cabo*.

O Brasil através de um rio

Abordando mais especificamente cada um dos dois filmes, *O grande rio* toma o rio São Francisco como meio de conhecer o interior do país, seguindo o mesmo impulso que também moveu diversos cineastas ao longo dos anos 1950 de descobrir o Brasil para os brasileiros através do cinema. Para viabilizar a produção, Ruy Pereira da Silva conseguiu um barco em que a equipe – formada por apenas três pessoas: Gerson, Santini e o assistente Carlos Luiz do Couto – viajou do Sudeste ao Nordeste realizando as filmagens, fazendo o sentido inverso ao da excursão que Gerson participara como estudante. O rio

operacionaliza-se um esquema que permite a feitura de dois a três longas por ano, a partir de 1958”. Ver Heffner, H. (2000), “Cor” in Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda (ed.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo: Senac, p.154.

22. Depoimento de Gerson Tavares ao autor. Essas “pontas” eram os últimos metros de negativo que compunham os chassis das câmeras, desprezados para não haver o risco do negativo acabar no meio da filmagem de uma cena importante. A prática de juntar e aproveitar sobras de negativos para viabilizar a filmagem de curtas-metragens não era incomum no cinema brasileiro. O cineasta Antônio Carlos da Fontoura, por exemplo, disse ter usado sobras de negativo colorido de duas produções norte-americanas com o personagem Tarzan, ambas filmadas no Rio de Janeiro, para realizar seu curta-metragem *Ver ouvir* (1967). Ver Freire, R. L. (2011), *Incomodando quem está sossegado: a obra de Plínio Marcos no teatro, literatura e cinema*, Rio de Janeiro: Multifoco, p.212.

23. Conforme rótulo das latas originais dos filmes, depositados em 2015 por Ruy Pereira da Silva na Cinemateca do MAM.

24. Nas cópias brasileiras dos três filmes, não há créditos para montagem ou som, apenas para direção, fotografia, roteiro e produção.

da “unidade nacional”, como diz a narração, seus barcos e suas margens servem ao filme como microcosmo de um Brasil autêntico, marcado pela riqueza e pela pobreza, pela diversidade e pela desigualdade: “O Brasil é um país de grandes contrastes”, decreta a narração, não deixando de ressaltar a existência de primeira e segunda classe mesmo dentro das típicas embarcações chamadas “gaiolas”, numa reprodução do quadro geral de desigualdade econômica e injustiça social do país.

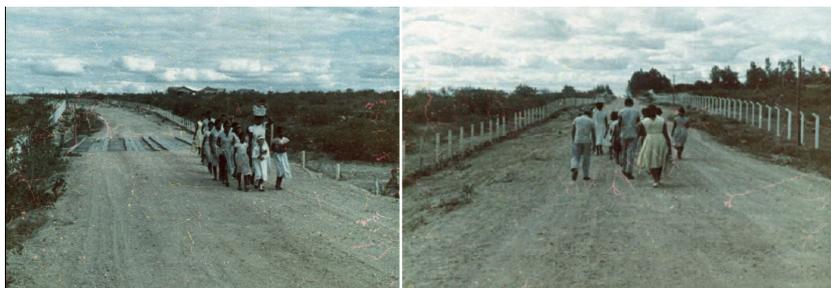
Um trecho do filme merece destaque, quando ele se detém na cidade de Bom Jesus da Lapa, no sertão baiano, às margens do São Francisco. Ao focalizar o antigo santuário localizado nas grutas e galerias de um morro, a narração relata como o local “impressiona pela sua agressividade e imagem caleidoscópica de miséria, doença, crença”. Seguem-se imagens de romeiros “ruídos por doenças incuráveis”, num lugarejo árido, vazio e desolador. Urubus pousados no telhado de um casebre parecem aguardar o destino aparentemente inevitável de “homens e mulheres [que] fenecem na letargia da miséria”, como acrescenta o narrador. Surpreende a representação crua no filme de uma pobreza tão acentuada como a daqueles enfermos miseráveis em busca de curas milagrosas – mesmo num filme posterior como *O padre e a moça* (1966), longa-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, a visão de populares marcados por chagas e doenças ainda causaria aversão e impacto.



Figuras 6 e 7. Frames de *O grande rio* (capturadas do DVD Coleção Gerson Tavares)

Encerrando essa sequência, seguem-se dois planos que acompanham um grupo de pessoas – adultos e crianças – caminhando por uma estrada de terra empoeirada e seca. A narração já cessara e, durante os cerca de dezoito segundos desses dois planos em continuidade, ouvimos apenas os passos abafados dos quiçá romeiros, enquanto os acordes lentos e cada vez mais intercalados de um violão vão desaparecendo, como que morrendo lentamente. Mesmo em sua breve duração, é notável a austeridade sonora desses planos em sintonia com a

aridez das imagens, algo próximo do que seria empregado posteriormente, por exemplo, em *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.²⁵



Figuras 8 e 9. Frames de *O grande rio* (capturados do DVD Coleção Gerson Tavares)

Esse trecho de *O grande rio* ocorre no filme cerca de dois minutos após uma sequência que revela a riqueza e beleza de festas populares dos franciscanos – a Cavahada, a Marujada e a Festa do Divino –, expressas, sobretudo, através da música folclórica e das vestes dos seus participantes.²⁶

Diante dessa estrutura, percebemos que, em *O grande rio*, às noções de estagnação e letargia são contrapostas as ideias de movimento e renovação, numa oposição entre economia e cultura/natureza. A primeira é associada ao estado de “completo subdesenvolvimento” da região – conforme dito expressamente pela narração –, revelador também nesse filme da influência do pensamento do Instituto Superior de Estudos Brasileiros que seria marcante no pensamento de cineastas e críticos da época.²⁷

Já as noções de movimento e renovação são representadas poeticamente no filme pela ideia de ciclo e sua trajetória contínua e ininterrupta, tanto da natureza quanto dos homens. Ao ciclo do Rio – correndo da nascente ao mar, como mostra a narrativa do documentário – está ligada a vida dos franciscanos que dependem dele para viver, do nascimento à morte. A repetitiva e melancólica canção folclórica, quase um lamento, semelhante à música-tema de *Aruanda*, que abre e fecha o filme, reforça o caráter cíclico igualmente expresso pelas

25. De 8'27 a 8'45 do filme.

26. Gerson Tavares disse ter dado um “dinheiro” para que se reproduzissem algumas dessas festividades especialmente para a filmagem. Isso parece mais evidente nas exhibições dos cavaleiros na Cavahada do que nas imagens da Festa do Divino, em que há a presença de um grupo amplo de populares acompanhando a procissão. O apelo à “encenação” é mais um dado que aproxima *O grande rio* da tradição documentária anterior à renovação dos anos 1960.

27. Lembrar, por exemplo, a conclusão impactante do texto “Uma situação colonial?”, de Paulo Emílio Salles Gomes, publicado em 19 de novembro de 1960, que definia todo o cinema brasileiro pela mediocridade, “marca cruel do subdesenvolvimento”.

recorrentes imagens da roda do barco à vapor, num filme que se encerra, inclusive, com o fim do dia.

O atraso ao redor da capital do futuro

Em relação a *Brasília, capital do século*, Gerson revelou que na exibição especial dos seus três curtas-metragens para o Presidente da República, ocorrida em 29 de setembro de 1959²⁸, Juscelino Kubitschek teria se surpreendido por ser o primeiro filme sobre a nova capital em que ele não aparecia em nenhum momento.²⁹ De fato, o documentário impressiona por se abster de mostrar quaisquer imagens do então presidente, preferindo se concentrar em dois aspectos da nova capital do país, sua construção, e as pessoas que a constroem.

Numa primeira parte vemos os enormes edifícios e os amplos espaços ainda vazios, com os novos marcos arquitetônicos já podendo ser vislumbrados. A música é pontual, futurística, aparentemente eletrônica. O que anima as imagens são os trabalhadores e seus movimentos vigorosos, reproduzidos em planos em que a câmera é colocada num elevador ou num avião, apequenados diante da monumentalidade das construções. Num segundo momento, em contraste com o anterior, são mostrados os locais onde vivem os candangos e as pessoas que migraram para a região por causa da construção de Brasília. A música é contínua, popular, instrumental.

Gostaria de destacar uma sequência em que filme mostra, pela segunda vez, o que a narração descrevia como a “cidade provisória, chamada Cidade Livre”, habitada pelos candangos ao redor de Brasília.³⁰ Trata-se de um trecho com menos de dois minutos, com poucas frases ditas pela voz *over*, intercaladas por silêncios cobertos apenas pela repetitiva música popular. As imagens revelam o contraste das ruas e calçadas cobertas pelo barro vermelho com a moderna e imponente Brasília apresentada pelo filme. Um local onde convivia o arcaico e o moderno, o cavalo e o ônibus, casebres de madeiras e arranha céus de concreto. Nesta sequência, creio haver sentidos nas imagens que sutil, mas propositadamente desafiam a “voz do saber” da narração, não somente deste trecho, mas de todo o resto do filme. Por exemplo, a primeira frase em voz *over* desta sequência é “Brasileiros de amanhã; para eles o futuro reserva imprevisíveis horizontes”, logo seguida de dois planos de um par de meninos

28. Conforme informação do livro de assinaturas de Ruy Pereira da Silva.

29. Ver depoimento de Gerson Tavares no filme *Reencontro com o cinema* (2014). Ruy Pereira da Silva já possuía uma relação próxima com o presidente da república, que se estreitaria ainda mais posteriormente. Inclusive, JK lhe encomendaria um filme sobre a inauguração de Brasília, *Alvorada de esperança* (1961), dirigido e produzido pelo próprio Ruy.

30. De 8:02 a 9:37.

maltrapilhos, um deles carregando um caixote de engraxate nas costas, caminhando pela rua de terra.



Figura 10. Frame de *Brasília, capital do século* (capturado do DVD Coleção Gerson Tavares)

Seguem-se imagens das ruas da cidade provisória, mostrando o vai e vem das pessoas, o comércio, as feiras e o mercado. Neste trecho, a “voz do saber” aparentemente não tem nada para explicar ou dizer, enquanto ouvimos apenas a murmurante música de voz e violão.³¹ Em seguida, a narração retorna com a frase “Mas aqui problemas sérios que não conhecem ainda resposta” e temos um plano com um lento movimento lateral revelando um grupo de mulheres sentadas lado a lado, de diferentes cores e raças, produzindo um retrato multifacetado da miséria brasileira, sendo que algumas delas encaram diretamente a câmera. O plano seguinte é de um rio-esgoto a céu aberto, onde algumas mulheres lavam roupas e outras, inclusive as mostradas no plano anterior, se limpam e se ensaboam. A narração decreta: “Longe do fragor das máquinas e dos martelos, a natureza auxilia as necessidades dos que vivem o presente”. É criado, assim, um contraponto radical às pretensões civilizatórias de Brasília expressas anteriormente na narração e colaborando para um caráter quase acusatório conferido ao olhar das mulheres que romperam, no plano anterior, com a invisibilidade da câmera e do espectador.³²

Embora de forma não explícita, *Brasília, capital do século* surpreende por mostrar claramente nessa sequência – mas sem menção na narração – não ape-

31. Como em *O grande rio*, possivelmente também se tratava de uma música registrada *in loco* pelo gravador de Santini, pois percebe-se um burburinho de pessoas ao fundo, parecendo ter sido uma canção tocada em uma das feiras livres mostradas no filme.

32. No início da sequência, havia também um breve plano com três crianças, enquadradas frontalmente, olhando para a câmera.



Figuras 11 e 12. Frames de *Brasília, capital do século* (capturados do DVD Coleção Gerson Tavares)

nas os candangos que migraram para construir a capital, praticamente todos homens, mas também as prostitutas que habitavam as então “cidades provisórias”. Era igualmente do suor e do corpo dessas mulheres, lavados ao ar livre, que se erguia a nova capital do Brasil.

Assim como alguns dos curtas documentários eleitos como precursores do Cinema Novo, os dois filmes dirigidos por Gerson Tavares também são sobre espaços físicos, geografias específicas. São sobre Brasília e o rio São Francisco, assim como o de Luís Paulino é sobre Salvador, o de Linduarte sobre Serra Talhada e o de Saraceni e Carneiro sobre Arraial do Cabo. Mas, como eles, o interesse de *O grande rio* e *Brasília, capital do século* está nas pessoas que habitam e animam aqueles lugares, num cinema que construía um novo Brasil através de um olhar sobre outros brasileiros, aqueles que tradicionalmente não estavam no centro das telas. O cinema formalmente acadêmico de Gerson, talvez mais que um cinema de preocupação social, se coloca como um cinema essencialmente humanista, em que mesmo sendo sobre uma cidade ainda em obras, se interessa pelos que já vivem lá, provisória ou improvisadamente.

Se a narração de *Brasília, capital do século* inicialmente afirma que a nova capital era uma “cidade criada para o homem” – expressando as intenções originalmente integradoras e socializantes do projeto de Lúcio Costa e Niemeyer –, ao final o narrador diz: “Acabado o trabalho, Brasília perde a sua própria alma. E morta é em verdade toda cidade sem a presença humana.” Nesse sentido, é digno de nota como, em busca do homem, Gerson Tavares talvez tenha sido um dos primeiros cineastas que, ao filmar Brasília, ousou dar as costas à capital e virar sua câmera para fora da monumental cidade piloto.

Referências bibliográficas

- Alves Netto, C. (c. 1962). *Cinema Novo brasileiro: definição e esboço histórico*, s.l, s.d. Datilografado. Acervo Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- Araújo, L. C. (2013). *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda.
- Bernardet, J. C. (1967). *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bernardet, J. C. (1985). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.
- Dahl, G. (1961). Coisas nossas. *Jornal do Brasil*, 14 Janeiro.
- Freire, R. L. (2011). *Incomodando quem está sossegado: a obra de Plínio Marcos no teatro, literatura e cinema*. Rio de Janeiro: Multifoco.
- Freire, R. L. (2012). Chanchada, filme policial e Roberto Farias: observações sobre o cinema comercial brasileiro e a nova geração de cineastas. In H. C. Silva & S. Neto (ed.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias* (pp. 108-119). Rio de Janeiro: Jurubeba Produções.
- Freire, R. L. (2015a). Quem é Gerson Tavares?. In R. H. d'Angelo & F. H. d'Angelo (ed.), *CineOP: 10ª Mostra de Cinema de Ouro Preto* (pp. 105-109). Belo Horizonte: Universo Produções.
- Freire, R. L. (2015b). Relato sobre o projeto Resgate da obra cinematográfica de Gerson Tavares. In R. H. d'Angelo & F. H. d'Angelo (ed.), *CineOP: 10ª Mostra de Cinema de Ouro Preto* (pp. 112-121). Belo Horizonte: Universo Produções.
- Gomes, P. E. S. (1986). A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). In C. A. Calil & M. T. Machado (ed.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente* (pp. 323-330). São Paulo: Brasiliense.
- Heffner, H. (2000). Cor. In F. Ramos & L. F. Miranda (ed.). *Enciclopédia do cinema brasileiro* (pp. 153-154). São Paulo: Senac.
- Miranda, L. F. (1990). *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editora.
- Quental, J. L. A. (2010). *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Niterói: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense.

- Ramos, J. M. O. (1983). *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Rocha, G. (1960a). Bossa Nova no cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, 12: 5. Março.
- Rocha, G. (1960b). Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda. *Jornal do Brasil*, 6: 4. Agosto.
- Rocha, G. (1961). Arraial, cinema novo e câmara na mão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 Agosto.
- Rocha, G. (1962). Cinema Novo fase morta (e crítica). *O Metropolitano*, 26 Setembro.
- Rocha, G. (1963). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Rodrigues, L. (2014). Proposta de história. In A. Marques & L. Rodrigues (ed.). *Cadernos do Forcine* (pp. 33-55). Rio de Janeiro: Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual.
- Silva, R. P. (2015). Entrevistas ao autor, Rio de Janeiro.
- Tavares, G. (2012-2015). Entrevistas a autor, Cabo Frio.
- Unesco (1966). *Dix ans de films sur l'art (1952-1962)*. 1. *Peinture et sculpture*. Paris: Unesco.

Filmografia

- A Petrobrás prepara seu pessoal técnico* (1958), de Gerson Tavares
- Amor e desamor* (1966), de Gerson Tavares
- Antes, o verão* (1968), de Gerson Tavares
- Arraial do Cabo* (1959), de Paulo Cezar Saraceni e Mário Carneiro
- Arte no Brasil de hoje* (1959), de Gerson Tavares
- Aruanda* (1960), Linduarte Noronha
- Brasília, capital do século* (1959), de Gerson Tavares
- Cidade ameaçada* (1960), de Roberto Farias
- Couro de gato* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade
- Destino em apuros* (1953), de Ernesto Renani
- Magia verde* (1955), de Gian Gaspare Napolitano
- Meus amores no Rio* (1958), de Carlos Hugo Christensen

Na garganta do diabo (1960), de Walter Hugo Khouri

O cangaceiro (1954), de Lima Barreto

O grande momento (1958), de Roberto Santos

O grande rio (1959), de Gerson Tavares

O mestre dos Apipucos (1959), de Joaquim Pedro de Andrade

O padre e a moça (1966), de Joaquim Pedro de Andrade

O poeta do Castelo (1959), de Joaquim Pedro de Andrade

Orfeu negro (1959), de Marcel Camus

Reencontro com o cinema (2014), de Rafael de Luna Freire

Um dia na rampa (1960), de Luís Paulino dos Santos

Ver ouvir (1967), de Antônio Carlos da Fontoura

Vidas secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos

Gapinha, Gapeta, Gapão: uma câmera cotidiana

Rosane Jesus, Michele Oliveira, Hélio Pereira, Jones Souza
& Márcia Bello*

Resumo: Com a base teórico-filosófica de Guattari (2001) na compreensão de ecossófia e no veio metodológico da etnografia por Geertz (2008) e Clifford (2011), este artigo narra o processo de produção do documentário etnográfico *Gapinha, Gapeta, Gapão*, que apresenta os impactos do Grupo Ambientalista de Palmeiras nos agenciamentos intersubjetivos dos moradores de uma comunidade.
Palavras-chave: ecossófia; etnografia; documentário.

Resumen: Partiendo de la base teórico-filosófica de Guattari (2001) en la comprensión de la ecossófia, y siguiendo la senda metodológica de la etnografía de Geertz (2008) y Clifford (2011), este artículo narra el proceso de producción del documental etnográfico *Gapinha, Gapeta, Gapão*, que presenta el impacto del Grupo Ambiental de Palmeiras en los agenciamentos intersubjetivos de los habitantes de una comunidad.
Palabras clave: ecossófia; etnografía; documental.

Abstract: Supported by the theoretical and philosophical approach by Guattari (2001) in understanding ecosophy and the methodological ethnography by both Geertz (2008)

* Rosane Meire Vieira de Jesus: Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação/Campus XIV, Grupo de pesquisa Formação, Experiência e Linguagens – FEL/CNPq. 48730-000, Conceição do Coité, Brasil. E-mail: rosanevieiraj@gmail.com

Michele Cerqueira de Oliveira: Graduado em Comunicação Social, Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação/Campus XIV, Grupo de pesquisa Formação, Experiência e Linguagens – FEL/CNPq. 48730-000, Conceição do Coité, Brasil. E-mail: michelepa569@gmail.com

Hélio Libório Pereira: Graduado em Comunicação Social, Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação/Campus XIV, Grupo de pesquisa Formação, Experiência e Linguagens (FEL/CNPq). 48730-000, Conceição do Coité, Brasil. E-mail: prhelio2016@gmail.com

Jones Nascimento Souza: Graduado em Comunicação Social, Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação/Campus XIV, Grupo de pesquisa Formação, Experiência e Linguagens – FEL/CNPq. 48730-000, Conceição do Coité, Brasil. E-mail: nascimentojones@hotmail.com

Márcia Andrade Oliveira Bello: Mestranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Gestão e Tecnologia Aplicadas à Educação – GESTEC, Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação/Campus XIV, Grupo de pesquisa Formação, Experiência e Linguagens – FEL/CNPq. 48730-000, Conceição do Coité, Brasil. E-mail: marcia.bello2014@gmail.com

Submissão do artigo: 01 de junho de 2016. Notificação de aceitação: 30 de agosto de 2016.

and Clifford (2011), this article narrates the production process of the ethnographic documentary *Gapinha, Gapeta, Gapão* which presents the impact of the Environmental Group of Palmeiras in the inter-subjective assemblages of the inhabitants of a community.

Keywords: ecosophy; ethnography; documentary.

Résumé: Avec la base théorique et philosophique de Guattari (2001) pour la compréhension de l'écosophie et à partir de la méthodologie ethnographique de Geertz (2008) et Clifford (2011), cet article relate le processus du documentaire ethnographique *Gapinha, Gapeta, Gapão* qui présente l'impact du Groupe environnemental de Palmeiras dans les assemblages inter-subjectifs des habitants d'une communauté.

Mots-clés : ecosophie ; ethnographie ; documentaire.

Uma introdução

A preocupação com as questões ambientais figura em debates nos mais variados setores da sociedade. Algumas expressões são emblemáticas nestas discussões: “Precisamos cuidar do planeta Terra para nossa sobrevivência”, “Os jovens devem ser educados para uma postura ética com a Natureza”, “Os consumidores necessitam ser orientados a incorporar a consciência ambiental como critério na escolha de produtos e serviços, independentemente dos valores” ou “O desenvolvimento econômico e social precisam ser sustentáveis”. Mas como podemos promover estas mudanças transformando indivíduos preocupados com seus desejos pessoais em “cidadãos” ambientais? A Educação Ambiental (EA) tem sido a resposta fácil a estas demandas. Expressão de fácil entendimento, que parece dispensar maiores apresentações e reflexões. Então toda e qualquer ação educativa que tenha por objetivo a proteção da natureza é denominada de Educação Ambiental. Em várias outras áreas, e não seria diferente com a EA, conceitos simplificados escondem questões de fundo.

A preocupação de como o meio ambiente tornou-se proeminente na agenda das sociedades contemporâneas indica a possibilidade de que o paradigma moderno não consegue dar conta da degradação crescente e permanente do homem ao ambiente natural, no seio das relações sociais e subjetivas. No processo societário, os indivíduos, com base numa visão utilitarista da natureza, almejam um desenvolvimento econômico com preservação do meio ambiente para as próximas gerações. Esta ética antropocêntrica de dominação da natureza foi identificada por Mauro Grun (2007: 27), já no discurso de Francis Bacon, como permissão exploratória “pois a Natureza deve e necessita ser posta a serviço do homem, feita escrava e moldada pelas artes mecânicas”.

A EA surge como forma de (re)estabelecer a conexão homem-ambiente, uma fórmula mágica e redentora dos “pecados”, oriundos da racionalidade antropocêntrica. Parte integrante do arcabouço legal nacional desde a Constituição Federal de 1988, a EA vem sendo, nas últimas décadas, preconizada nas políticas públicas como instrumento de resolução da crise provocada pelo paradigma moderno civilizatório.

Entretanto, a Política Nacional de Educação Ambiental (PNEA), Lei 9.795/ 1999, indica uma permanência deste rumo para a EA ao formulá-la como um processo vol-

tado para “a conservação do meio ambiente, bem de uso comum do povo, essencial à sadia qualidade de vida e sua sustentabilidade” (Brasil, 2011). Estas compreensões apontam para uma essência antropocêntrica no arcabouço conceitual das políticas públicas para a EA.

Com base nessas pistas, este artigo aborda a dimensão ambiental como objeto de estudo teórico-epistemológico, tensionando a forma como o documentário *Gapinha*, *Gapeta*, *Gapão*, através da prática etnográfica, traça contornos de uma articulação ético-política e existencial da dimensão ambiental, nas suas complexidades, intencionando fugir de discursos românticos e/ou moralistas, que pendulam entre a ideia de recurso para sustentabilidade à deificação da natureza. Essa articulação ético-política contempla o meio ambiente, a relação entre os indivíduos e a subjetividade dos humanos, como uma dialogicidade ambiental.

Documentário e etnografia

O ponto de partida desse trabalho é o Grupo Ambientalista de Palmeiras (GAP), que fica na cidade baiana de Palmeiras, no Parque Nacional da Chapada Diamantina. O GAP é fruto da ideia de um coletivo preocupado com o ambiente natural e social do município de Palmeiras, voltando-se para os seguintes objetivos: arborização da cidade, brigada voluntária de combate aos incêndios na chapada, coleta e reciclagem, inclusão digital dos moradores carentes da região e conscientização da população sobre o descarte correto do lixo.

Atualmente, o grupo é uma referência socioambiental na Chapada Diamantina; luta contra a degradação do meio ambiente e pela preservação e conservação dos recursos naturais da cidade de Palmeiras, desde a década de 1980, com a premissa de que a cidade não se acomode com as políticas governamentais socioambientais, mas, em coletividade e com acesso à informação, possam fomentar projetos e intervenções na comunidade. O GAP tem proporcionado experiências na comunidade, promovendo uma série de alterações existenciais.

É importante evidenciar que a ONG visa reinventar a maneira de ser dos habitantes da região por meio da prática, ao invés do que chamaríamos de EA. Compreendem que uma ação poderia provocar transformação, ruptura, no modo de viver das pessoas de Palmeiras, em defesa de uma cidade mais reflexiva daquilo que se faz, que se come e dos seus destinos finais do lixo.

Nesse sentido o documentário *Gapinha*, *Gapeta*, *Gapão*¹, produzido por três estudantes de Comunicação Social como Trabalho de Conclusão de Curso, intentou trazer cenas que demonstrem como a ONG, por meio do seu trabalho, proporcionou uma ruptura na maneira de agir dos habitantes de Palmeiras, com vistas ao cuidado com o meio ambiente.

Para tanto optaram por utilizar a etnografia com a pretensão de captar como esses cuidados são um aspecto cultural. A equipe de documentaristas ficou quinze dias na cidade para se “encharcar” de cotidiano. As gravações espontâneas aproximam o

1. *Gapinha*, *Gapeta*, *Gapão* remete a um programa de rádio criado com vistas à disseminação do trabalho do GAP, anos atrás.

documentário etnográfico do modo de representação observativo, na classificação de Bill Nichols (2005: 148): “O modo observativo propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros se ocupando dos seus afazeres”. Isto é, observar o espontâneo é reconhecer e apresentar a história do personagem como mais importante que a do realizador.

Sempre que as forças culturais de um sujeito agem sobre a estrutura de um filme – através da padronização de um acontecimento, de uma narrativa pessoal, da apropriação de uma função local, ou de alguma outra forma – o filme pode ser lido como um trabalho composto, um cruzamento de perspectivas culturais. Algumas vezes o processo não vai adiante. Estamos acostumados a ver nos filmes por detrás dos pressupostos (pontos de vista) do realizador aqueles das pessoas filmadas, e temos consciência da sua ilegalidade mútua. (Macdougall apud Barbosa *et al.*, 2009:141).

Para além das imagens das ações espontâneas dos habitantes de Palmeiras, foram captados depoimentos de pessoas ligadas diretamente à ONG, na forma de entrevistas semiestruturadas para que os depoentes, como atores sociais, ficassem livres para discorrer diante da câmera: “o entrevistado tem a possibilidade de discorrer sobre o tema em questão sem se prender a indagação formulada” (Minayo, 2012: 64).

As ‘pessoas’ são tratadas como atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. (Nichols, 2005: 31)

Logo, para perceber as ações espontâneas dos habitantes da região, no que diz respeito à forma como lidam com as questões ambientais, colocadas em pauta pelo GAP, foi necessário voltar-se para as marcas culturais e a interpretação das práticas, da forma como o grupo ambientalista de Palmeiras trabalha e conscientiza a população daquela região, o seu agir no meio ambiente. Assim a opção pela etnografia, como registro cultural a ser interpretado por quem vive e por quem observa, é estruturante (Clifford, 2011).

A equipe de documentaristas se colocou atenta aos acontecimentos, se entrosando à comunidade e interpretando as práticas percebidas na observação que:

(...) serve como uma fórmula para o contínuo vaivém entre o “interior” e o “exterior” dos acontecimentos: de um lado, captando o sentido de ocorrências e gestos específicos, pela empatia; de outro, dá um passo atrás, para situar esses significados em contextos mais amplos. Acontecimentos singulares, assim, adquirem uma significação mais profunda, ou mais geral, regras estruturais, e assim por diante. (Clifford, 2011: 32)

Resumindo, os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (por definição, somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura). Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de fictício – não que sejam falsas, não-factuais ou apenas experimentos de pensamento. (Geertz, 2008:11).

Fazer etnográfica, em sua essência, já consiste em experienciar lugares, pessoas e crenças; é a experiência nascida do encontro com o outro. Nas concepções de Jean

Rouch, o documentário etnográfico é similar à pesquisa escrita mais comumente utilizada no estudo etnográfico, porém com um acréscimo: a imagem, que vem somar-se ao caderno de notas.

Ora o filme etnográfico inspira-se, curiosamente, nessa mesma relação perigosa com o mundo vivido. Filmar o ritual, ato alternativo e complementar à etnografia verbal, é, nesse sentido, menos retratá-lo (representá-lo) do que potencializá-lo, amplificá-lo, deixar se afetar por ele. (Barbosa *et al.*, 2009: 244)

É importante ressaltar que, em todas as cenas, tanto a captação de áudio quanto a de som foram pensados buscando o natural que o ambiente oferecia (som ambiente); bem como a iluminação foi natural. O que aproxima o documentário etnográfico da concepção de cinema verdade de Jean Rouch: “o cinema em tomada direta sobre a realidade” (Rouch *apud* Da-Rin, 1995: 115). O olhar observador da equipe ficava na expectativa da captação da *mise-en-scène* própria das pessoas gravadas.

Nessa linha, pode-se dizer que, por meio da captura do instante, do vivido dos habitantes da Região de Palmeiras, pretenderam produzir um documentário que proporcionasse ver o GAP como um espaço sociopolítico que busca de forma colaborativa resoluções para os problemas ecológicos, objetivando impactar nas práticas sociais uma postura ético-estética e existencial de compreensão do ser como participante do meio.

Documentário e ecosofia

O GAP tem proporcionado experiências na comunidade, promovendo uma série de alterações existenciais. Nesse raciocínio, cabe dialogar com o termo filosófico ecosofia de Guattari (2001), quando afirma que a prática, o fazer é mais impactante quando se pretende conscientizar as pessoas; elas devem se sentir tocados no seu agir, uma vez que essa prática marca a existência de cada um. Guattari mostra uma peculiar sensibilidade acerca do campo conceitual do ambiente. De forma especial, um conceito teorizado por ele é fundante neste trabalho: a ecosofia. Avança onde educadores, filósofos e demais ambientalistas não perceberam – incluir a subjetividade humana no meio ambiente. Mas o que torna tão caro o conceito de ecosofia para compreender este documentário?

Guattari (2001: 8) a define como “uma articulação ético-política entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana)” para a enfrentamento da crise ecológica atual. Estas três rubricas de recomposição são percebidas numa lógica diferente, que se afasta daquela dos conjuntos discursivos que delimitam seus objetos para a lógica das intensidades ou eco-lógica que realiza um movimento (des)construção, de desterritorialização.

Neste aspecto, Guattari, ao alertar os operadores “psi”, atenta para a insustentabilidade da postura de neutralidade de uma pseudocientificidade. Ele adverte do potencial agenciamento subjetivo individual e coletivo destes operadores para convergir na perspectiva com o mundo das artes e se afastar das influências das “ciências duras” (Guattari, 2001: 23).

Este referencial teórico serve como baliza para se opor a um cientificismo pivô-tante percebido no campo conceitual da EA, que se realiza em narrativas unívocas para uma dimensão ambiental como uma cadeia semiótica que se multiplica em diversos atos, signos e radículas na percepção sobre meio ambiente. No documentário *Gapinha, Gapeta, Gapão*, não são expostos ambientalistas renomados que, na maioria, estão preliminarmente ligados ao viés da economia e do lucro, mas mostram que quem resolve os problemas ambientais da região são os próprios habitantes, voluntários do GAP. Numa crítica à perspectiva tecnocrática, Guattari (2001: 24) afirma que “Não podemos nos deixar guiar cegamente pelos tecnocratas dos aparelhos de Estado para controlar as evoluções e os riscos nesses domínios, regidos no essencial pelos princípios da economia e do lucro”.

A ecosofia é um pressuposto ético-estético para compreender as práticas que reinventam as posturas e as relações do cidadão na sociedade, dele consigo mesmo e dele com o meio ambiente, mesmo diante dos avanços tecnológicos, caracterizado por Guattari como mecanosfera. Por meio da etnografia, esse documentário mostra as posturas dos habitantes da região frente às suas ações ecológicas, práticas como registros culturais, já que somos todos praticantes culturais. “Mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura e precisamos aprender a pensar transversalmente as interações entre ecossistemas, mecanosfera e Universos de referência sociais e individuais”. (Guattari, 2001: 25)

O agir humano é formado por processos subjetivos que caracterizam os dois tipos de ecosofia: a ecosofia social e a ecosofia mental. A social está relacionada às posturas dos indivíduos, ou melhor, à reconfiguração de práticas individuais e coletivas dos mesmos diante da mecanosfera que é caracterizada pelo avanço técnico-industrial da contemporaneidade. Esses avanços, para o autor, trazem grandes impactos para as relações sociais, causando a perda da outriedade e das relações afetivas entre vizinhos e familiares.

A Ecosofia mental, por sua vez, está atrelada aos processos subjetivos do subconsciente individual ou coletivo que, no entanto, se formam com vistas no mundo exterior; são interdependentes. Essa relação do mundo interno em consonância com ao mundo externo é provocado por um sentimento mútuo, espontâneo e intuitivo do homem em resposta ao conceito, teoria e afetividade na implicação do que move as mudanças perceptíveis pelo impacto do hábito. Ou seja, as transformações acontecem não por uma imposição, mas um engajamento de transformação, em que o conceito, o afeto e o percepto estão interligados para uma práxis, como uma prática engajada.

Se não se trata mais – como nos períodos anteriores de luta de classe ou de defesa da “pátria do socialismo” – de fazer funcionar de maneira unívoca, é concebível em compensação que a nova referência ecosófica indique linhas de recomposição das práticas humanas nos mais variados domínios. Em todas as escalas individuais e coletivas, naquilo que concerne tanto a vida cotidiana quanto à reinvenção da democracia – no registro do urbanismo, da criação artística, do esporte etc – trata-se, a cada vez, de se debruçar sobre o que poderia, ser os dispositivos de produção de subjetividade, indo no sentido de uma re-singularização individual e/ou coletiva, ao invés de ir no sentido de uma usinagem pela mídia sinônimo de desolação e desespero. (Guattari, 2001: 14)

Relacionar a natureza à vida humana é afirmar um comprometimento direto do homem com o meio ambiente, direcionando as vivências às subjetividades. Essa relação ainda não é possível de forma efetiva, pois o homem não foi preparado para perceber os problemas ecológicos como questões culturais e sociais de uma região, que se revelam no cotidiano.

Documentário *Gapinha, Gapeta, Gapão*

Depois de horas de vídeo, captadas nas gravações feitas em quinze dias, o documentário tem a duração de doze minutos. De forma não linear, o documentário é composto basicamente por entrevistas, ações espontâneas dos moradores de Palmeiras e imagens de arquivo do GAP.

Como prólogo do documentário, há a *I Parte – Cidade de Palmeiras*. O foco central é a ambientação da cidade de Palmeiras, situada na Chapada Diamantina, na Bahia. Apresentam a diversidade cultural e turística da cidade e sua cordialidade como cidade receptora de toda região rica em diversidade natural. Além das imagens de ambientação, a declamação do hino da cidade de Palmeiras na voz de Dona Amanda, poeta da cidade, em sua casa, aproxima o espectador da cidade. Em outra cena, a simpatia de Dona Amanda convida os espectadores para a praça central de Palmeiras, dançando na festa de aniversário de sua cidade. Esse momento logo aponta para a importância da reeducação sobre o lixo que produzimos. Vê-se Dona Amanda segurando uma latinha de cerveja e um copo descartável em suas mãos até o momento certo de descartá-los. Seu cuidado e contribuição aos 72 anos de idade são exemplo de sua consciência ambiental.

Depois vem a *II Parte – Os Loucos*. Essa parte marca o quanto enfrentar comportamentos historicamente construídos é coisa para “loucos”. Os integrantes do GAP e seus voluntários são loucos por se desafiarem a ter outro estilo de vida contraditório ao cotidiano de uma sociedade capitalista que destrói a natureza e a relação íntima do homem com o natural. A segunda parte volta-se para o cotidiano nada convencional. Inicia com a homenagem de uma revista nacional a Joás Brandão². Posteriormente, imagens do próprio Joás entrando em um banheiro seco, ecologicamente correto, e explicando o que isso significa. Concomitante, ouve-se a explanação de Jader Cruz dos Santos³ sobre seu cotidiano e de que forma ele foi inserido nesse processo de reciclagem do lixo e rearboração; e veem-se imagens de várias ações de mulheres voluntárias do GAP, recolhendo os lixos recicláveis.

Ainda na segunda parte, outra “louca” fala: Drica Rocha⁴, também voluntária da ONG. Ela expõe como se deu seu processo de conscientização ecológica, relatando toda problemática envolvida nos diversos processos de descarte de resíduos sólidos de natureza degradante ao meio ambiente, deixados por pessoas que fazem trilhas nas diversas localidades de zona de turismo de Palmeiras. Seu discurso é alinhado a um passeio por trilhas da região, onde a personagem faz esse papel de recolher resíduos sólidos deixados nas trilhas pelos turistas.

2. Presidente fundador do GAP, mora em Palmeiras há 52 anos, idade que possui.

3. Associado do GAP, mora em Palmeiras desde seu nascimento, 39 anos.

4. Artista multifuncional e yoga massagem, mora em Palmeiras há 3 anos.

Na III parte – *Grupo ambientalista de Palmeiras*, Joás Brandão narra sobre o surgimento da ONG, narrando como se deu os primeiros passos, por meio de suas ações, do que seria o GAP; fala das pessoas que ali se engajavam pela causa; suas lutas e desafios. Aqui são mostrados imagens de arquivo da própria ONG.

A IV parte – *Problemática do lixo: não existe o fora* trata, especificamente, do lixo e de todo processo que é necessário para que haja uma transformação a partir do que se compra ao que se alimenta, visto que é necessário pensar na redistribuição dos resíduos, se incluindo como parte do processo. Sua narrativa é intercalada por meios de ações internalizadas de palmeirenses: imagens de ambientação, feira livre, praça e trechos de entrevista com Drica Rocha, tratando do que é esse novo momento de ruptura na sua vida em que se coloca como parte do lixo. Nessa parte, humanizam o lixo.

E a última parte, V parte – *Somos o mundo*, traz a possibilidade de a sociedade enveredar por caminhos mais éticos e estéticos ao tratar da relação do homem com o ambiente natural.

Considerações finais

Por meio de uma atitude etnográfica, percebe-se o quanto a complexidade aparece no olhar documental. Com o deslocamento da equipe de documentaristas até o campo, vivenciaram como uma ONG pode construir efetivamente com os habitantes do lugar um agir mais ecológico, logo uma mudança existencial.

Longe de especialistas sobre educação ambiental, o documentário *Gapinha, Gapeta, Gapão* busca aventuras individuais transformadoras e, portanto, coletivas, porque são histórias de vida que se colocam em relação com a natureza, sem objetificá-la. Produzir esse documentário etnográfico foi só o início da compreensão do fazer etnográfico. Ir a campo para desbravar o cotidiano é de fato um processo gestacional: transformar horas de gravações e relatos das pessoas de Palmeiras de quinze dias em doze minutos; saber escolher as cenas sínteses; editar sem prejudicar a relação intrínseca com o real concreto do documentário etnográfico.

A cena do encontro na etnografia é a tradução das *mine-em-scène* dos atores sociais do documentário, pois a equipe de documentaristas não buscou refletir acerca dos cuidados que se deve demonstrar com o meio ambiente, mas buscou fascinar os espectadores com exemplos de pessoas que vivem tais ações.

Referências bibliográficas

- Barbosa, A.; Cunha, E. T. & Hikiji, R. S. (Orgs.) (2009). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas-SP: Papirus.
- Brasil. (2011). Decreto 4.281, de 25.06.2002. Regulamenta a Lei no 9.795, de 27 de abril de 1999, que institui a Política Nacional de Educação Ambiental, e dá outras providências.
- Clifford, J. (2011). *A Experiência Etnográfica: sobre a autoridade etnográfica*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

- Da-Rin, S. (1995). *Espelho partido: tradição e transformação no cinema Documentário*. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Geertz, C. (2008). *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- Grün, M. (2007). *Em busca da dimensão ética da educação ambiental*. Campinas, SP: Papirus.
- Guattari, F. (2001). *As Três Ecologias*. 11ª ed. Campinas: Papirus.
- Minayo, M. C. (Org.). (2012). *Pesquisa Social teoria, método e criatividade*. 31ª ed. Petrópolis: Vozes.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. 5ª ed. Campinas-SP: Papirus.

Aboio: Simetrias entre o Vaqueiro e Boi

Janaína Welle*

Resumo: O presente artigo tem por objetivo refletir sobre a animalidade e suas representações no cinema a partir da análise das relações estabelecidas entre o homem, o boi e a câmera no documentário *Aboio* (2005), de Marília Rocha.

Palavras-chave: animal; animalismo; meio ambiente; ecologia; *Aboio*.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la animalidad y sus representaciones en el cine a partir del análisis de las relaciones entre el hombre, el buey y la cámara en el documental *Aboio* (2005), de Marília Rocha.

Palabras clave: documental; animal; animalismo; medio ambiente; ecologia; *Aboio*.

Abstract: This article aims to reflect on the animalism and its representations in film from the analysis of the relations between man, the ox and the camera in *Aboio* documentary (2005), by Marília Rocha.

Keywords: documentary; animal; animalism; environment; ecology; *Aboio*.

Résumé: Cet article vise à réfléchir sur l'animalité et ses représentations au cinéma en se fondant sur l'analyse des relations entre l'homme, le bœuf et la caméra dans le documentaire *Aboio* (2005), de Marília Rocha.

Mots-clés: documentaire; animal; animalité; environnement; écologie; *Aboio*.

Aristóteles concebe o homem como um animal racional, esta definição separa e distancia o homem dos outros animais não humanos e o expulsa, em certa medida, do mundo da animalidade. Os homens seriam os únicos animais a guiar suas vidas a partir de referências éticas, religiosas, morais, políticas... utilizando sua racionalidade como baliza para suas ações. Esta racionalidade o eleva em relação aos outros animais e relega estes ao lugar de um não humano genérico, desprovido das características humanas como racionalidade, linguagem e consciência. Este distanciamento entre os humanos e os animais não humanos acaba por produzir uma assimetria nas relações entre as espécies e fortalece o paradigma da dicotomia entre natureza e cultura.

* Documentarista. Mestre em Múltiplos Meios pela Unicamp e em Antropologia Visual, pela Universidade Autônoma de Barcelona. Pesquisadora Voluntária do Laboratório Terra Mãe/NEPAM-Unicamp, 13083-970, Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: wellejanaina@gmail.com

Submissão do artigo: 07 de março de 2016. Notificação de aceitação: 12 de setembro de 2016.

Indícios históricos e arqueológicos nos mostram que a representação dos animais pelo homem é muito antiga. Os desenhos e pinturas rupestres foram as primeiras formas de representar e plasmar a vida nas rochas. Podemos apreender desses registros a grande importância que os animais sempre exerceram para os grupos humanos e a necessidade de fixar essa relação produzindo narrativas através das imagens. Com o cinema não é diferente, o animal sempre esteve presente nos registros cinematográficos, a começar pelos seus primórdios com a publicação de *Animal Locomotion*, uma coleção de 781 placas fotográficas compostas por mais de 20.000 imagens realizadas por Edward Muybridge em 1887, nas quais decompõe o movimento biomecânico de homens, mulheres, crianças, animais domésticos e selvagens. O trabalho de Muybridge dialoga com a obra *La machine animale*, de 1873, escrita por Étienne-Jules Marey, que contém diversos gráficos e ilustrações sobre o movimento dos seres vivos. Em 1882 Marey desenvolveu a cronofotografia, um fuzil fotográfico capaz de tirar 12 fotografias sequenciais por segundo e realizou inúmeros experimentos com homens, mulheres e diversos outros animais. Ambos os trabalhos são importantes contribuições para o estudo do movimento biomecânico dos animais e são as bases para o desenvolvimento do cinema.

Em 1897 Louis Lumière exhibe na França o filme *Le déjeuner du chat* que mostra um gato tomando leite em um prato deixado por uma criança que o afaga. É a relação estabelecida entre um animal domesticado e uma criança. No âmbito do documentário, grandes realizadores como Flaherty, com produções como *Nanook of the North*, de 1922 e *Louisianas*, de 1948, e Jean Rouch com *Bataille sur le grandfleuve*, de 1951-1952, *Les Maîtres fous* de 1953 e *La chasse au lion à l'arc*, de 1965, filmaram modos de vida em sua maioria não ocidentais e a relação dessas sociedades com os animais (Fieschi, Lacoste e Tort, 1996).

Assim, podemos constatar que o traço animal está inscrito no cinema desde suas origens, mas não apenas como objeto de registro. Conforme elucidada Scott MacDonald (2012), ecocrítico que desenvolve seu trabalho a partir de filmes experimentais que ele reconhece como ecocinema, resquícios de animais estão inseridos na matéria mesma do suporte fílmico. O autor afirma que o cinema:

(...) encapsula a maneira como a vida moderna e o mundo natural estão imbricados: os sais de prata fotossensíveis que criam uma imagem visível quando expostos à luz são suspensos em uma fina camada de gelatina, sendo o colágeno um de seus principais ingredientes. O colágeno é produzido pela fervura dos ossos e tecidos animais. A celuloide, a base sobre a qual a emulsão é disposta em camadas, é feita de celulose. Isto é, a “vida” que nós vemos em movimento na tela é um espécie de re-animação da vida vegetal e animal

no interior do aparato mecânico/químico do cinema tradicional” (Macdonald, 2012: 18, tradução nossa).¹

Tanto a vida animal quanto a vida vegetal compõem, literalmente, a película cinematográfica, tanto em sua constituição material quanto nos registros impressos na mesma. É interessante retomar aqui as primeiras experiências de Muybridge e Marey que decompõem o movimento de animais humanos e não humanos; seu mecanismo fotográfico utiliza imagens fixas sequenciais de um animal em deslocamento que, quando exibidas em determinada velocidade, dão a impressão de movimento. Este mesmo mecanismo usa como suporte material uma película que contém componentes provenientes de outras vidas.

Sempre que o homem representa o animal ele representa, em certa medida, a si mesmo. Há uma variabilidade na representação do homem, ora em oposição, ora em convergência com outras espécies animais. É importante refletir sobre as simetrias e assimetrias entre animais humanos e não humanos. O questionamento da atribuição de valores ou direitos diferentes entre animais a depender de sua espécie é trazido de maneira mais clara com a publicação em 1975 do livro *Animal liberation*, de Peter Singer. O autor desenvolve o conceito de especismo, definido como o tratamento diferenciado entre espécies e colocando o homem em uma relação de poder diante de animais não humanos que muitas vezes são explorados e mal-tratados. O livro citado apresenta as bases filosóficas fundadoras do movimento animalista levantando a discussão sobre o status moral dos animais. Singer parte de uma perspectiva filosófica utilitarista e afirma que todos têm direito à mesma consideração moral, independente de família, raça, nação ou espécie. Todos os seres com capacidade de sentir conscientemente prazer ou sofrimento, ou seja, todos os seres *sensientes*, merecem a mesma consideração moral. Suas proposições, apesar das críticas e superações, possuem grande influência no movimento animalista até os dias de hoje.

O ecocrítico Greg Garrard (2006) sistematizou como a literatura, em especial a anglo-saxônica, vem trabalhando os temas ecológicos ao longo do tempo. O autor chama atenção para a representação dos animais concebendo-a como uma categoria de análise. Ele afirma ainda que a publicação de Singer, já citada, foi o grande marco acerca da representação animal por trazer à tona o também citado conceito de especismo e defender o princípio de igualdade

1. “(...) encapsulates the way in which modern life and the natural world are imbricated: the light-sensitive silvers salts that create a visible image when exposed to light are suspended in a thin layer of gelatin, one of the chief ingredients of which is collagen. Collagen is produced by boiling the bones and tissues of animals. Celluloid, the base on which the emulsion is layered, is made from cellulose. That is, the “life” we see moving on the screen is a kind of re-animation of plant and animal life within the mechanical/chemical apparatus of traditional cinema.” (Scott MacDonald, 2012:18)

entre as espécies, já que o sofrimento humano não deve ser mais importante que o de outro animal. Além de *Animal liberation*, Garrard menciona também a obra da filósofa Mary Midgley, *Animals and why they matter*, de 1983, que propõe restringir o princípio de igualdade entre espécies afirmando que existem situações onde os interesses humanos estão acima do de outras espécies (Garrard, 2006: 193). A autora critica o antropomorfismo, ou seja, a atitude de atribuir características humanas, como o desejo de liberdade, aos animais.

Garrard pontua ainda algumas diferenças entre o movimento pela libertação dos animais, que exige consideração moral no limite do senciente, isto é, dos animais que percebem o mundo pelos sentidos, e o movimento ambientalista, que exige consideração moral em relação a coisas inanimadas como rios e montanhas e presume que a dor e o sofrimento são partes da natureza. Existe ainda uma divisão entre duas categorias de animais não humanos: animais domésticos e animais selvagens. Geralmente o movimento de libertação dos animais levanta questões relacionadas aos animais domesticados, seja de estimação ou de exploração. Os ecocríticos usualmente têm a tendência de chamar atenção para os animais selvagens, pois eles teriam um grande potencial espetacularizante em nossa sociedade:

Para a maioria dos leitores modernos, não é o jardim zoológico, mas sim o documentário, ou filme sobre a vida selvagem, que molda predominantemente suas percepções dos animais selvagens. A crítica esclarecida do modo como essas produções moldam nossas idéias talvez seja a maneira mais importante de aumentarmos nossa compreensão ecocrítica, indo além do âmbito da literatura. (Garrard, 2006: 213)

Filmes e documentários sobre a vida selvagem fizeram grandes contribuições para campanhas ambientais. Mas é importante que a relação do espectador com a vida selvagem não se reduza simplesmente a um engajamento sensorial, intelectual e político; a uma experiência somente visual, que vem distorcida pela sua ênfase em eventos espetaculares, como caçadas na luta pela sobrevivência. A demanda por espetáculo tende a levar à valorização da predação, intensificado pela trilha sonora empolgante e pela profusão de imagens com o tempo dilatado ou acelerado, similares a um filme de suspense ou ação (Garrard, 2006: 214).

Jennifer Ladino (2012) se apropria das proposições de Donna Haraway para conduzir seu olhar sobre as representações dos animais em documentários. Haraway, em sua obra *When species meet* (2007), visa a esfumçar as fronteiras binárias entre humano e não humano, entre animal doméstico e animal selvagem. A autora afirma que animais humanos e não humanos são parceiros que compartilham do mesmo mundo, são agentes que co-evoluem no mesmo ambiente. Em outras palavras, são *espécies de companhia*. Ladino

afirma que em muitos documentários o que vemos é uma *câmera especista*, ou seja, uma câmera que privilegia o olhar antropocêntrico, vê os animais através dos olhos humanos, distorcendo seus comportamentos através de uma lente social que é repleta de expectativas ideológicas e de gênero, retratando-os como seres humanos. Frequentemente a perspectiva cinematográfica especista reduz o comportamento animal a uma caricatura do comportamento humano projetado em um antropomorfismo exacerbado.

Ladino busca identificar as escolhas éticas e estilísticas que determinam uma câmera especista e também quais as táticas para descentralizar esse olhar, tais como:

(...) permitindo que os animais humanos e não humanos co-habitem o espaço cinematográfico; mostrando animais não humanos "protegendo-se"; minimizando (ou desestabilizando) a linguagem humana e incluindo cenas zoomórficas e comentários que lembrem aos espectadores humanos nossa própria animalidade. (Ladino, 2012: 131, tradução nossa).²

Ladino afirma que precisamos descobrir os animais no ambiente habitado pelos humanos e em nós humanos como parte da pluralidade. Sugere que a comunidade acadêmica amplie seu *corpus* de textos ambientais para além dos textos de "natureza selvagem"; argumenta que os filmes experimentais, por exemplo, têm um grande potencial cinematográfico para alterar a consciência hoje predominante.

O já citado ecocrítico Scott MacDonald (2012) trabalha com ecocinema experimental. Ele afirma que esse cinema englobaria filmes opostos ao ritmo histórico da mídia comercial, principalmente da publicidade, e sua função não seria produzir narrativas pró-ambientais no estilo Hollywood, ou no estilo documentário convencional, ainda que, segundo ele, os documentários possam alertar-nos para questões ambientais. O crítico afirma que este grupo de filmes:

(...) oferece à audiência uma representação do mundo natural dentro da experiência cinematográfica que modela a paciência e a atenção – qualidades da consciência cruciais para uma apreciação profunda e um contínuo comprometimento com o ambiente natural (Macdonald, 2012: 19, tradução nossa).³

2. "(...) allowing human and nonhuman animals to co-inhabit the cinematic space; showing nonhuman animals "watching back"; minimizing (or destabilizing) human language; and including zoomorphic footage and commentary that remind human viewers of our own animality." (Ladino, 2012: 131).

3. "(...) offers audiences a depiction of the natural world within a cinematic experience that models patience and mindfulness – qualities of consciousness crucial for a deep appreciation of and an ongoing commitment to the natural environment." (Macdonald, 2012: 19)

A partir dessa breve apresentação das questões animalistas atuais iremos voltar nosso olhar para a representação das relações entre homens e bois no documentário *Aboio* (2005), de Marília Rocha.

O aboio é o canto das palavras que os vaqueiros da região da caatinga de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco utilizam para tanger o gado. Como uma onomatopéia musicada, conversam com os bois como se falassem uma mesma língua, como se tivessem criado uma linguagem própria que dialoga e acaricia ao mesmo tempo. Este canto, tão característico dessa região, aparece na obra de Guimarães Rosa, Mario de Andrade e Câmara Cascudo. E foi nessa literatura que a documentarista Marília Rocha se inspirou para sua pesquisa que resultou em seu primeiro longa.

O documentário é um resgate das tradições do aboio através das memórias que os vaqueiros trazem consigo. É um filme feito com imagens do presente, mas que remetem, em diversos momentos, a um tempo passado, a memórias reatualizadas. *Aboio* é composto por imagens sem um tempo determinado, nos dando a sensação de tempos entrecruzados, em um lugar onde a memória se atualiza e se transforma em presente. É composto por dois tipos de imagem, de um lado temos registros em preto e branco, granulados, gravados em super 8 e que trazem uma aura onírica, de resgate e, por outro lado, dialogando com estas imagens oníricas, temos grande parte do filme gravado em suporte digital, colorido, que remete ao presente, às mudanças e reconfigurações da tradição do aboio que estão em curso. *Aboio* é o resgate de uma tradição que aos poucos está se perdendo em uns e se reconfigurando em outros de seus protagonistas; se fortalecendo junto aos que tanger por prazer, já não mais por profissão, e na memória dos que viveram, viram ou ouviram o cantar do aboio.

O documentário está dividido em três atos iniciados por um símbolo. O primeiro se assemelha a uma ferradura, o segundo se inicia com uma espécie de vaqueiro, e o terceiro com o símbolo do infinito. Ou seja, o boi, o vaqueiro e o que está por vir. Os personagens não são apresentados pelos nomes, inclusive há depoimentos em *off* em que não vemos em nenhum momento a imagem do personagem nem sabemos quem ele é. Mas isso não é o que realmente importa, o que importa é a sua fala, sua ação, seu corpo, seus gestos, a paisagem em que está inserido, aquilo que a experiência sensível revela. Marília Rocha faz, em *Aboio*, uma ligação entre a cultura popular do aboio e a música popular por meio de entrevistas com artistas que usam referências do universo dos vaqueiros, como Naná Vasconcelos, Elomar e Lirinha. A palavra do vaqueiro rima com a dos poetas e músicos. Tanto no aboio quando na trilha do filme a linguagem dos vaqueiros se torna música. Os quatro elementos da natureza estão muito presentes, tanto em imagens quanto em sons. A terra árida da

caatinga, o fogo que dança em câmera lenta, o céu que rodopia sobre as cabeças e a água da chuva que cai generosa. Esses elementos intensificam a ligação do vaqueiro com a natureza do sertão.

O feminino também encontra reverberações no universo masculino do aboio. Além do olhar da cineasta, única mulher na equipe que contava com outros três integrantes, a presença feminina ganha relevância em duas passagens. A primeira na história que nos é contada por um vaqueiro sobre uma mulher que chega com uma criança nos braços e, para salvar seu filho do ataque de um boi, deita em cima da criança para protegê-la, saca um punhal e mata o animal. A segunda no depoimento de outro vaqueiro que encontrou um aboiador de voz fina que depois descobriu ser uma mulher, esposa de um companheiro, que “boiava que nem a gente”. Cabe aqui um paralelo com Diadorim, personagem mítica do grande sertão de Guimarães Rosa.

O animalismo inerente ao aboio é reforçado pela composição imagética e sonora do filme. No aboio a relação estabelecida entre o vaqueiro e o boi é central. É interessante perceber a construção dessa relação no filme. O olhar da câmera para o boi no documentário em questão é horizontal, recupera a simetria entre homem e boi, pois ambos são animais e compartilham do mesmo mundo-ambiente; eles se acompanham, conversam, têm uma relação de companhia, respeito e afeto. Para trabalhar com esse olhar trazido por Marília Rocha, propomos aqui o conceito de *câmera empática* em contraposição à *câmera especista* delineada por Ladino (2012). Por *câmera empática* entendemos uma câmera que olha para todas as outras espécies animais e para todos os organismos vivos que partilham da mesma atmosfera, com simetria, colocando em um mesmo patamar de igualdade todas as espécies. A câmera se transforma no vaqueiro em simbiose com seu cavalo que tanguê o gado, se comunica com o boi em uma relação empática, subvertendo o olhar especista assimétrico. A documentarista apresenta sua postura empática já no primeiro depoimento no qual escutamos uma voz masculina que recorda sua infância e afirma que foi criado “(...) quase como os próprios bichinhos no mato, eram uns bichinhos fugindo de outros.” A simetria entre animais humanos e não humanos na vida do vaqueiro se inicia na infância, onde partilham do mesmo ambiente, crescem e se desenvolvem juntos, são animais compartilhando a vida.

A relação próxima entre o vaqueiro e o boi perpassa todo o filme, assim como perpassa toda a vida do vaqueiro; ela está em seu imaginário, presente na poesia gravada em vinil do Boi Veneno, nos diversos “causos” contados e, principalmente, no próprio aboio. Seu canto é constituído em grande parte por onomatopeias que imitam os sons produzidos pelos bois criando uma linguagem em comum que propicia a comunicação entre eles. É um vínculo musical

estabelecido entre o homem e o boi. Há um depoimento que revela a conexão entre esses dois animais. O vaqueiro afirma que:

[O] aboio é uma cantoria, é uma correria, é uma oração, é uma benção, é um carinho que ele dá ao boi. [...] Quer dizer, ele não precisa bater no touro, com o canto, com a cantoria, é uma espécie de carinho para guiá-lo a voltar para casa ou para sair de casa para passear. Então isso, esse lado assim é muito bonito.

Ou seja, a conversa entre o homem e o boi é cordial, afável, e com ela não é preciso o uso da força física para o manejo do rebanho. Além disso, o vaqueiro afirma ainda que existem dois tipos de aboio, um para chamar e outro para tanger; em seguida canta os dois aboios para mostrar a diferença entre eles e diz que o gado diferencia as melodias. Depois de três ou quatro meses de convivência a relação entre ambos se torna muito próxima, o vaqueiro conclui dizendo que após esse período juntos o gado ficava tão sabido que só faltava falar.

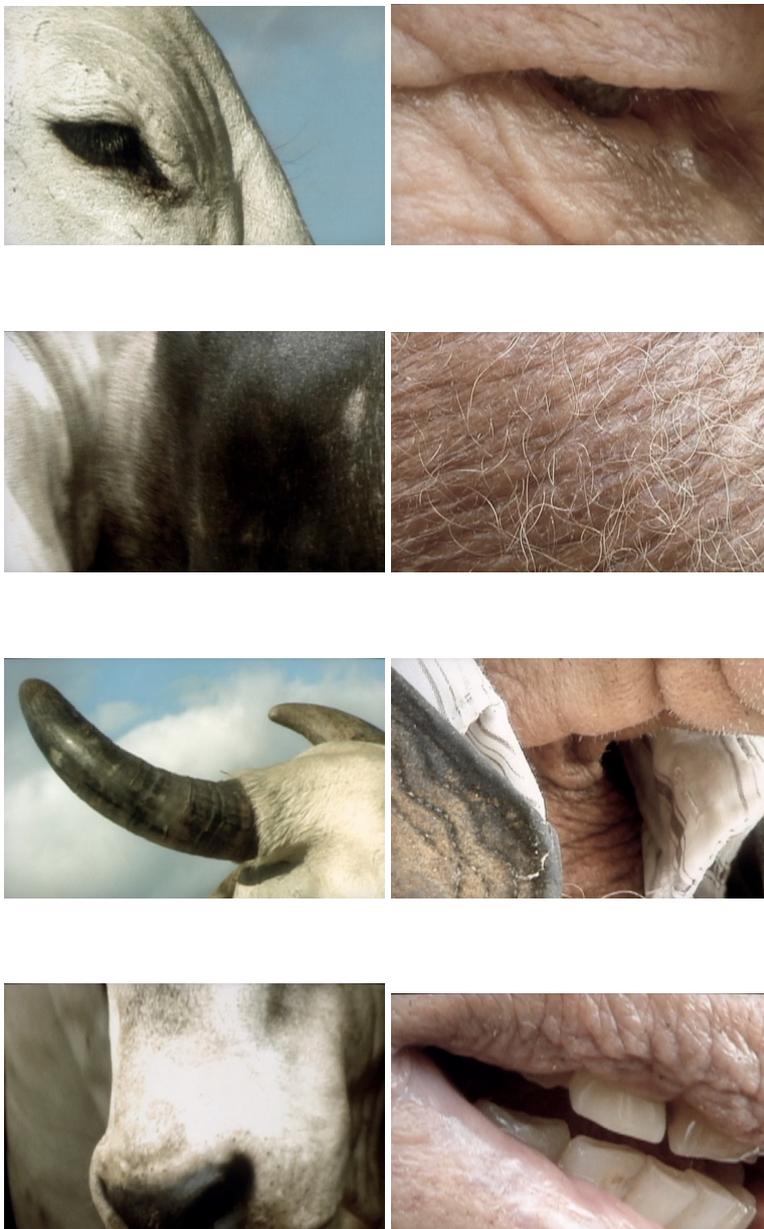
A comunicação entre homens e bois é enfatizada em outros cinco momentos. Os dois primeiros em relação à nomeação do gado e dos bezerros, cada boi tem seu nome e responde a ele quando chamado, segundo o vaqueiro “é que nem gente”. No caso dos bezerros eles têm o mesmo nome da mãe, quando chamam a vaca vem seu bezerro junto que atende pelo mesmo nome. O vaqueiro reconhece os bois por seus respectivos nomes e os bois reconhecem os vaqueiros pelo faro, como afirma já no fim do filme um dos vaqueiros. Outro momento interessante, bastante representativo da relação empática entre vaqueiro e boi, é a capacidade do vaqueiro de decifrar o que o gado está fazendo pelo simples repicar dos sinos. Um dos entrevistados tem um sino nas mãos e toca a melodia que o boi faria em certa ocasião: “assim é quando a vaca está amamentando o bezerro, esse é o som quando o gado está bebendo água, assim é quando ele está correndo”. Em quarto lugar sublinhamos a narração de um dos vaqueiros sobre as “brigas” e “discussões” que os bois têm entre eles. Ele narra a disputa entre os bois imitando os sons da briga. E, por último, a comunicação através das onomatopeias, uma espécie de linguagem criada pelo vaqueiro, inspirada no mugido dos bois, que consegue estabelecer uma comunicação entre ele e o animal. Há um depoimento em *off* muito elucidativo que diz: “A onomatopeia tem muito mais força, porque é um mistério que só o boi entende.” Todos os momentos elegidos mostram a comunicação entre homem e boi, calcada sempre na dimensão sonora que vai além do próprio aboio, consolidando a representação da relação empática estabelecida entre as espécies pelo filme.

A dimensão etnográfica de *Aboio* é pungente, recupera a memória dos vaqueiros, os “causos”, como era o tanger do gado nas décadas passadas na re-

gião, a herança cultural da região. Resgata o modo de vida sertanejo, a bravura do vaqueiro, o conhecimento do ambiente, desde onde encontrar água e alimento até como matar as bicheiras do gado com reza e algumas folhas. Apresenta o cotidiano de um vaqueiro que come com o sol nascendo e só volta a comer quando o sol se põe. Antigamente não havia cercas delimitando as propriedades, o gado ficava solto por entre a vegetação, o vaqueiro conduzia a boiada por meses até sua comercialização. Retoma também a tradição da “Pega de Boi no Mato”, onde os vaqueiros encourados perseguiram um ou mais bois soltos em meio à vegetação catingueira, tradição existente desde meados do século XIX. Cita também, no filme, as influências mouras na toada do aboio. O documentário faz uma etnografia desse canto, da vida sertaneja, suas memórias e transformações atuais.

O documentário, para além de fazer essa etnografia a partir da história oral dos vaqueiros e do registro de seu aboiar, também ressignifica e reelabora o aboio e apresenta uma nova sonoridade, um aboio musicado. A documentarista segue a indicação de um dos vaqueiros que afirma que não devemos olhar para o aboio com o sentimento de saudades como se tivéssemos perdendo algo, pois, na verdade, as coisas estão se transformando. Neste sentido o filme traz um aboio reelaborado que absorve, além das onomatopeias musicadas, o mugido do gado, o estalar dos galhos, os sinos dos bois, o assovio do vento; mesclados eles compõem outra melodia, uma nova música, reinventando e atualizando à sua maneira a tradição do aboio. Um depoimento em *off* nos faz ouvir que: “[Antes o] aboiador fazia o verso e aboiava. Hoje não, não tem o aboio, só é o verso.” Diante do verso sem sons a diretora se viu impelida a resgatar e construir uma nova musicalidade.

A dimensão empática do filme mais incisiva é a corpórea. Homem e boi estão intimamente ligados por sua condição animal. O documentário rompe com o especismo apresentando uma *câmera empática* que é, ela mesma, um personagem, um vaqueiro-câmera, que cavalga por entre os galhos secos da caatinga tangendo o gado. Homem e boi estão em posições simétricas, em uma igualdade de lugar, de olhar e de valor. Há, no filme, um constructo muito significativo que atesta a proposição de uma *câmera empática*, o paralelismo corpóreo entre vaqueiro e boi. Existem inúmeras passagens onde a câmera foca partes do vaqueiro ou do boi, seus olhos, partes dos rostos, partes dos corpos; essa analogia aparece de forma reiterada ao longo do filme. É uma maneira de colocar ambos em equivalência, em correspondência de valor, em equidade. Assim fazendo, estabelece um paralelismo entre homem, boi e câmera.



O documentário aproxima o animal humano e não humano visualmente, narrativamente e experimentalmente. *Aboio* é todo ele articulado a partir de sinestésias, de mesclas de sensações e provocações dos sentidos. Encontramos aqui outro elemento da postura empática: todos os seres senscientes, ou

seja, aqueles que, como já vimos, percebem o mundo através dos sentidos, e, portanto, são capazes de sentir prazer ou sofrimento, merecem a mesma consideração moral. O filme propõe uma experiência sinestésica através da relação estabelecida entre o vaqueiro-câmera e o gado. Assim, proporciona ao espectador uma aproximação com o mundo dos vaqueiros que se comunicam com o gado cantando palavras através da própria experiência do aboiar, de tanger o gado, de cavalgar por entre os galhos secos, através do vaqueiro-câmera. A experiência quase sinestésica de ouvir, ver, perceber e sentir a relação homem-boi aproxima o cidadão urbano comum ao universo dos vaqueiros que tangem o gado acariciando os bois com seu canto. Ora de maneira mais onírica, ora de maneira mais etnográfica, ora de maneira mais dialógica nos depoimentos presentes no filme, nos acercamos de uma relação homem-boi onde a poesia é a linguagem da comunicação entre os vaqueiros e o gado, assim como na relação construída entre o vaqueiro-câmera e o seu público. A linguagem utilizada nas comunicações entre homem-boi e homem-homem para dentro e para fora do filme é poética, muito plástica e essencialmente sonora.

A última cena do filme se inicia com uma música sobre a saudade:

Trazer de quem tem saudade/ É a saudade todo dia/ A saudade é tão ingrata
que todo o dia maltrata/ Além de maltratar mata a quem não tem alegria/ Ela
é maltratadeira além de ser matadeira/ Oh saudade companheira de quem não
tem companhia.

É a saudade do aboio dos tempos antigos, mas a tradição existe no presente, recupera elementos ancestrais do passado, mas se atualiza e vive no presente, em constante movimento e reconfiguração. Essa é a metáfora do filme, a documentarista recupera o aboio antigo, mas o apresenta à sua maneira, com seu olhar, assim como o próprio aboio que segue seu próprio fluxo, não de extinção mas de reelaboração e reatualização constante pelos próprios vaqueiros. Como diz um depoimento, tudo no mundo, no instante mágico que nasce já começa a morrer, reiterando o ciclo da vida, da vida do homem, da vida do boi, da vida do aboio. Tudo e todos estão conectados. A cena continua com uma composição de imagens em Super-8, em preto e branco, bastante granuladas e de tom onírico onde vemos o sol que parece noite, carcaças de animais, as crianças brincando no açude, a paisagem árida e o vaqueiro desaparecendo em meio à poeira. O áudio é pautado por um grave que só é interrompido pelo riso das crianças. Marília Rocha termina seu filme com as grandes contradições do sertão, com as contradições presentes na vida: a vida e a morte, o frescor da infância feliz e a morte na terra áspera, a paisagem seca versus o açude. Essas contradições trazem a complexidade da vida e vão em sentido contrário a um binarismo dicotômico; se traduzem em um fundamento para se

pensar a conjunção entre natureza e cultura e lançar um olhar empático entre as espécies, fortalecendo as simetrias entre os seres que compõem o mundo. Termina com um fade para o branco e ficamos somente com o som da chuva que cai dadivosa na caatinga. Reitera a vida, é a água quem traz a vida para a região, como se também pudesse regar o aboio, na carícia da natureza no chão árido do sertão. Pois como bem disse um vaqueiro: “Tudo na vida tem que ter agrado.”

Referências bibliográficas

- Barisone, L. (s.d.). Os últimos. Disponível em: http://www.mariliarocha.com/wp-content/uploads/2008/10/Os-ultimos_Luciano_Barisone.pdf
- Brasil, A. (s.d.). Quando as palavras cantam, as imagens deliram. *Revista Cinética*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/aboioandarilho.htm>
- Fieschi, J.-A.; Lacoste, P. & Tort, P. (1996). *L'animal écran*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Garrard (2006). *Ecocrítica*, Brasília: UNB.
- Ladino, J. (2012). Working with animals: regarding companion species in documentary film. In S. Rust, S. Monani & S. Cubbit (eds). *Ecocinema theory and practice*. New York: Routledge/AFI.
- MacDonald, S. (2012). The ecocinema experience. In S. Rust, S. Monani & S. Cubbit (eds.). *Ecocinema theory and practice*. New York: Routledge/AFI.
- Midgley, M. (1983). *Animals and why they matter: a journey around the species barrier*. Athens: University of Georgia Press.
- Paranaguá, P. A. (s.d.). *Aboio*. Disponível em: http://www.mariliarocha.com/wp-content/uploads/2010/01/ABOIO_paulo_antonio_paranagua.pdf
- Pereira, L. A. (s.d.). Plural de bois. Disponível em: http://www.mariliarocha.com/wp-content/uploads/2010/01/Plural_de_boi_Luis_Araujo_Pereira.pdf
- Singer, P. (2010). *Libertação animal: o clássico definitivo sobre o movimento pelos direitos dos animais*. M. Winckler, M. B. Cipolla (Trad.). São Paulo, SP: WMF Martins Fontes.

Filmografia

- Aboio*. Direção: Marília Rocha. Brasil, 2005. DVD (73 min.), son., color. e preto e branco, português.

Bataille sur le grand fleuve. Direção: Jean Rouch. França, 1951-1952. Película (33 min.), son., color., francês.

La chasse ou lion à l'arc. Direção: Jean Rouch. França, 1965. Película (90 min.), son., color., francês.

Le Déjeuner du Chat. Direção: Louis Lumière. França, 1987. Película (1 min), mudo, preto e branco.

Les Maîtres Fous. Direção: Jean Rouch. França, 1953. Película (24 min), son., color., francês.

Lousiana Story. Direção: Robert Flaherty. EUA, 1948. Película (78 min), son., preto e branco, inglês.

Nanook of the North. Direção: Robert Flaherty. EUA, 1922. Película (79 min), mudo, preto e branco.

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

Souvenirs d'une année à Marienbad: documentário de filmagem

Sônia Maria Oliveira da Silva*

Resumo: Este artigo analisa *Souvenirs d'une année à Marienbad*, filme da atriz Françoise Spira durante as filmagens de *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais, detendo-se no processo por meio do qual essas imagens, inicialmente desprezíveis, transformaram-se em um vigoroso documentário, material que testemunha um modo específico de fazer cinema no contexto dos anos da *Nouvelle Vague*.

Palavras-chave: documentário; *making of*; *O Ano passado em Marienbad*; Resnais; Spira.

Resumen: Ese artículo analiza *Souvenirs d'une année à Marienbad*, película de la actriz Françoise Spira durante las grabaciones de *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais, deteniéndose en el proceso por el cual esas imágenes, inicialmente sencillas y sin grandes pretensiones, se transforman en un vigoroso documental, en un material que testimonia un modo específico de hacer cine en el contexto de los años *Nouvelle Vague*.

Palabras clave: documental; *making of*; *El año pasado en Marienbad*; Resnais; Spira.

Abstract: This article discusses *Souvenirs d'une année à Marienbad*, a film by the actress Françoise Spira during the shooting of *Last year in Marienbad*, by Alain Resnais. I put emphases on the process by which these images originally disinterested became a powerful documentary, a true witness of a specific mode of making cinema during the *Nouvelle Vague*.

Keywords: documentary; *making of*; *Last year in Marienbad*; Resnais; Spira.

Résumé : Cet article analyse *Souvenirs d'une année à Marienbad*, film réalisé par la comédienne Françoise Spira pendant le tournage de *L'année dernière à Marienbad*, d'Alain Resnais, en mettant l'accent sur le processus au moyen duquel ces images, à l'origine désintéressées, deviennent un vigoureux documentaire, un témoignage d'un

* Doutora pela Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), vice-líder do Grupo de Pesquisa Cinema e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som – PPGIS, Departamento de Imagem e Som. 13565-905; São Carlos (SP); Brasil.. E-mail: soniaoliveir@yahoo.fr

Este artigo comenta dados extraídos da pesquisa de pós-doutoramento "A encenação de Alain Resnais: estudo dos documentos do processo de criação de O Ano passado em Marienbad" que realizei entre 2010 e 2012 no PPGIS-UFSCar, com supervisão da Profa. Dra. Josette Monzani e apoio da FAPESP.

Sumissão do artigo: 07 de abril de 2016. Notificação de aceitação: 3 de junho de 2016.

mode spécifique de faire du cinéma dans le contexte de l'ensemble des productions des années de la *Nouvelle Vague*.

Mots-clés : documentaire ; *making of* ; *L'année dernière à Marienbad* ; Resnais; Spira.

Sentada sobre um praticável instalado num jardim, uma jovem sorri, fala e gesticula para a câmera. Num evidente diálogo com quem a filma, ela reúne e agita os dois punhos cerrados, como a indicar resistência, bravura. Estamos no outono de 1960, na Baviera, a poucos quilômetros de Munique. Essas imagens foram captadas durante as filmagens de *O Ano passado em Marienbad* (1960), de Alain Resnais, no jardim do Castelo de Schleissheim, uma das cinco locações externas do filme¹, por uma das coadjuvantes do elenco, a atriz Françoise Spira, a moça que sorri no plano acima citado.

A imagem tremula e deixa aparecer também as marcas do tempo: o material permanecera esquecido durante quase 50 anos – ao que se sabe – no porão da casa da sorridente atriz. A câmera que a filma, uma super-8, lhe pertence e foi cedida na sequência acima evocada a um(a) do(a)s colegas para que a incluísse nas imagens. Morta em 1965, ela não chegou a retomar as seis bobinas resultantes de sua filmagem, encontradas apenas em 2008. Entregue ao *Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine* (IMEC), que conserva o conjunto de arquivos do escritor Alain Robbe-Grillet, roteirista de *Marienbad*², o material foi tratado e os danos provocados pela inadequada acomodação a que esteve submetido durante todos esses anos, reparados.

A indeterminação da temporalidade e da espacialidade das imagens encontradas gerou o apelo a uma legibilidade que seria remediada por um áudio de caráter elucidativo. Porque estariam “rigorosamente ininteligíveis” (Lévy, 2010), as imagens foram submetidas a uma certa “ordem e sentido” (Ibidem) do cineasta alemão Volker Schlöndorff, que integrava a equipe de assistentes de direção de Alain Resnais em *Marienbad*, ao lado de Jean Léon³ (primeiro assistente) e de Florence Malraux.

De Bernard-Henri Levy a Olivier Corpet, todos os que escreveram sobre *Souvenirs d'une année à Marienbad*, título dado ao documento, referem-se a

1. As filmagens de *O Ano passado em Marienbad* foram feitas entre 12 de setembro e 21 de novembro de 1960, totalizando 59 dias distribuídos em pouco mais de dez semanas. A primeira fase, feita em locação real, aconteceu em diferentes castelos ou palácios de estilo barroco, situados a poucos quilômetros de Munique: Palácio Münchner Residenz (sequências do corredor, da galeria e do hall), Castelo de Nymphenburg (sequências do jardim noturno – terraço, balaustrada e lago), Castelo de Amalienburg (sequências em salão espelhado e demais salas de jogos), Castelo de Schleissheim (teatro, corredores, corredores duplos, escadaria, salão de danças, de tiro, alamedas e banco no jardim e sala de concerto).

2. A partir daqui, utilizaremos essa forma reduzida para referirmo-nos ao filme.

3. Léon foi primeiro-assistente de direção em diversos filmes de Resnais.

este como *making of*. Na prática, ele é de fato um. Talvez dos mais legítimos pois feito sem encomenda, no calor dos acontecimentos e por um dos participantes do evento, distinto portanto dos *making of* comerciais das grandes produções e que visam principalmente à promoção do produto.

Para além de um provável efeito de marketing que possa suscitar a denominação de *making of*⁴, o fato é que essas imagens de Spira são um documento eloquente de uma das etapas do processo de criação de um dos mais importantes filmes dos anos 1960. Constitui, na prática, um documentário sobre a filmagem de *Marienbad* e mostra essencialmente a preparação para a captação das sequências exteriores, nos jardins dos Castelos de *Nymphenburg* e de *Amalienburg*, e dos interiores (corredores, abóbadas e salões), no Castelo de Schleissheim e no Münchner Residenz. Além desse cenário natural da Baviera, há também registros de alguns planos feitos no estúdio Photonosor, em Courbevoie, região parisiense (planos do quarto e continuidade dos corredores).

Embora feito despretensiosamente, esse material conquista grande importância no contexto de análise dos processos de criação do filme porque é revelador de um ponto de vista interno à equipe naquilo que se refere ao trabalho dos atores, relativamente alheio porém ao roteiro e inteiramente a parte das diretrizes para a estética almejada no longa.

Da legibilidade das imagens – memória e narração off

Segundo o filósofo Bernard-Henri Lévy – um dos entusiastas do processo de recuperação das fitas e finalização do documentário – “as imagens em preto e branco e [...] sem som (perfeitamente indecifráveis, então, para qualquer um que não estivesse lá, presente, no *set*) reimpõem-se a [Schlöndorff] com a força e o frescor do primeiro dia.” (Lévy, 2010).

Ao visualizarmos esse documento, percebemos um “texto” feito em sincronia com o desfilamento das imagens, seguindo o desencadeamento de um fluxo de memória no qual informações sobre o processo de filmagem sobrepõem-se à subjetividade do narrador. À época com apenas 21 anos, Schlöndorff é, surpreendentemente, um dos que têm o ar mais grave nas imagens de Spira, como ele mesmo observa. Tem-se então uma sorte de documentário clássico, de 46 minutos, narrado por uma voz *off* que busca resgatar para as imagens –

4. O filme foi exibido pela primeira vez em dez episódios no site *La règle du Jeu*, em fevereiro de 2010, em seguida (1º/3/2010), para convidados, no museu *Jeu de Paume*, em Paris e depois em Nova Iorque. No verão de 2011, o canal franco-alemão Arte, por ocasião dos 50 anos de *O Ano passado em Marienbad*, também exibiu o documentário. Mais recentemente, o filme foi disponibilizado no site *La règle du jeu*, com as versões francesa e inglesa do *off* de Volker Schlöndorff.

às vezes desfocadas, trêmulas, hesitantes, às vezes incisivas – algo que esteve presente no momento de sua captura e que possa elucidar aspectos da filmagem de *Marienbad*.

A narração de Volker Schlöndorff procura atribuir ao material um formato *making of* na medida em que enfatiza a filmagem do longa. É importante, porém, observar o cuidado tomado ao manipular as informações relacionadas ao filme de Resnais de que dispõe durante a edição, inexistentes no momento da filmagem de Spira. Nesse contexto, o diretor alemão, repetidas vezes alude à atitude de incerteza, de dúvida e de “espera que um mistério passe” reinante no ambiente. É que ali estava-se diante de um processo de fabricação de imagens bastante específicas, se considerarmos as indicações do roteiro de Robbe-Grillet para os contrastes da imagem, as poses dos atores, os enquadramentos. Não se pode, nesse contexto, falar por exemplo em criação de personagem propriamente dita, uma vez que o roteiro de *O Ano passado em Marienbad* exige o abandono⁵ das componentes psicológicas que tradicionalmente embasam a elaboração de um papel (Robbe-Grillet, 1960).

O texto criado por Schlöndorff – feito em poucas horas e envolto num estado febril, segundo conta Bernard-Henri Lévy (Ibidem) – sublinha em primeiro lugar aquilo que é informação: sobre a paciência do diretor, sobre as câmeras, a equipe (relembra os respectivos nomes, papéis interpretados ou funções desempenhadas o cenário dos castelos e sobre o desafio de resistir ao frio daquele outono alemão, com dias especialmente curtos e nos quais a luz natural era escassa.

Detém-se, por exemplo, nos planos que mostram os ensaios da sequência da sala de espelhos e os artifícios para impedir que a câmera neles se refletisse. Segundo conta, a sequência foi preparada durante dois dias e meio, o que permitiu concluir sua filmagem em apenas duas horas. Recém-saído de *Zazie dans le métro* (1960), de Louis Malle, sua primeira experiência profissional como assistente de direção, e nas quais predominava a improvisação, Schlöndorff encontra em Resnais o procedimento oposto: o ensaio e a preparação.

Surge uma aparente contradição nessa afirmação do diretor alemão se confrontada a outras nas quais atesta a ausência de intervenção de Alain Resnais na criação dos personagens. De fato, o trabalho com os demais atores foi assaz limitado no que diz respeito a atuação uma vez que o próprio roteiro, como já afirmamos, solicitava o apagamento dos traços de caracterização das personagens. Havia, em contrapartida, a exigência de uma marcação precisa de

5. Como pôde ser constatado no exame das diferentes versões do roteiro de Alain Robbe-Grillet, depositadas no IMEC (*Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine*).

gestos e poses do trio de atores principal, extensível aos de papéis secundários, determinados pela constante presença nas cenas e/ou pela concessão de falas.

A atriz Delphine Seyrig, recém-saída do *Actors Studio* e ávida por composições naturalistas, pôde porém beneficiar-se de forma sistemática de um trabalho de direção por meio do qual foram definidos os traços de sua personagem, criados segundo o Método Strasberg/Stanislawski, no qual incluem-se a criação de um passado e um futuro da personagem⁶, de ações determinantes da sua trajetória até chegar à situação atual e de seus hábitos, entre outros aspectos.

Grosso modo, a narração de Schlöndorff procura situar o espectador contemporâneo quanto à espacialidade das imagens captadas por Spira. Nela organizam-se dois blocos: um primeiro, composto pelo registro da filmagem de Resnais dos planos exteriores, feitos no Castelo de Schleissheim e de Nymphenburg, e um segundo bloco, que agrupa as sequências internas de *Marienbad* rodadas em Schleissheim, Residenz e Amalienburg e em estúdios, na região parisiense.

A composição do texto para essa polarização fora-dentro foi feita a partir do que Schlöndorff conservou na própria memória, num processo associativo que vai dos elementos técnicos (luz, câmeras, dispositivos) à atmosfera de descontração das filmagens. Percebe-se que ele seguiu então o mesmo batimento de Spira (voltaremos a esse aspecto mais adiante) e que procura atribuir palavras a essas imagens de um episódio do próprio passado, que agora revisita.

Nesse processo de rememoração, tem pouca importância o fato de a memória vacilar e por na abertura de *Souvenirs d'une année à Marienbad* imagens que considera serem o registro do primeiro dia de filmagem do longa quando na verdade trata-se do 14º⁷. O que é fundamental perceber aqui é que a montagem do documentário priorizou essa sequência – sequência nº 149 (Baudrot, 1960: paginação irregular) – porque, para Schlöndorff, essa é a “cena principal do filme” de Resnais.

Sobre atribuir “palavras” às imagens, Georges Didi-Huberman postula que nós olhamos para as imagens com palavras mas para que se dê a nomeação é necessário uma poética, que seja composta “uma possibilidade de aproximar-se com palavras desse território da imagem que escapa ao discurso” (Didi-Huberman, 2011: 87). É, pois, necessário que as palavras deem abertura

6. A respeito da composição minuciosa da personagem para *Marienbad*, conferir Delphine Seyrig in *Jacqueline Veuve, Delphine Seyrig – portrait d'une comète*, Aquarius Film, Suisse. Além, disso, as anotações no seu exemplar de roteiro evidenciam a pesquisa de construção da personagem feita pela atriz.

7. O primeiro dia de filmagem foi feito no Castelo de Nimphenburg e nele foram rodados principalmente os planos das personagens protagonistas (interpretadas por Delphine Seyrig e por Giorgio Albertazzi) atravessando o jardim.

àquilo que irrompe na estrutura. Essa abertura alinha-se à noção benjaminiana de *montagem* (Walter Benjamin, 1993: p. 474) que, por sua vez, não é alheia ao sentido cinematográfico do procedimento.

Isso ocorre com a narração de Schlöndorff não nos momentos em que evoca a “vertigem”, que seria, segundo ele, o tema do filme de Resnais. Nem quando se questiona sobre o quanto se pode ser tão sério em tão tenra idade. Tampouco está no plano colorido em que ele, já em 2009, exhibe na versão do documentário mostrado pelo Canal Arte, o lenço no qual Seyrig deixou-lhe um autógrafa com um beijo de batom. Surge de modo delicado, humano, numa pontuação que expressa a marca do hoje cineasta Schlöndorff – cuja filmografia gira em torno da barbárie nazista e dos campos de concentração, nos quais se incluem *O Tambor* (1979), *O Nono dia* (2004) e *Diplomatie* (2014) –; nessa montagem do *dehors-dedans* por ele articulada.

Na imagem, Luce Garcia-Ville e Sacha Pitoëff – respectivamente, atriz coadjuvante e segundo protagonista masculino, no elenco de *Marienbad*⁸ – passeiam com um cão. Michèle Manceaux, jornalista do *L’Express*, também integra a pequena caravana nessa escapada aos entornos de Schleissheim num domingo, dia de folga, portanto. O grupo visita a cidade de Dachau. Schlöndorff começa por sublinhar a trajetória da família Pitoëff, russos que migraram para a França, e sua importância para contexto teatral francês de então. Provavelmente porque as correlações existentes entre a ausência de precisões quanto às características das personagens do roteiro de Alain Robbe-Grillet e das do romance tenham sido apontadas em conversas, Schlöndorff lembra que fora Pitoëff quem lhe “apresentou” *O homem sem qualidades* (Musil, 1930/43).

Vai-se tecendo assim um novo elo em sua cadeia rememorativa, interrompida ao deparar-se com a ausência de imagens ou outra referência direta ao *KZ Dachau*, primeiro campo de concentração criado pelos nazistas, a poucos quilômetros dali. Em vez disso, tem-se a filmagem da *Octoberfest* local. A jornalista presente, conta o narrador, teria tentado entrevistar alguns moradores sobre a proximidade do campo mas estes estariam mais interessados no leilão da quermesse. Apenas 15 anos separam esse episódio do fim da Segunda Guerra.

Essa suposta “digressão” do filme de Spira, um passeio durante a pausa do domingo, acaba por ancorar de certo modo *O Ano passado em Marienbad* e, conseqüentemente, o próprio documentário da filmagem, numa temporalidade histórica. A contigüidade da locação do filme de Resnais aos dispositivos da indústria do horror montada pelos nazistas é, evidentemente, fortuita. A esco-

8. Baudrot, S. (1960). Plano de Trabalho (Arquivos do *Fonds Sylvette Baudrot*), paginação irregular.

lha da Baviera foi motivada pela grande concentração de que dispõe de castelos no estilo barroco, uma escolha estética de Resnais para *Marienbad*. É, porém, notável que o comentário *off* de Schlöndorff, como se corrigisse o enquadramento das imagens de Spira, traga para o centro da imagem exatamente aquilo que ficou de fora.

As imagens dos habitantes de Dachau com os trajes do folclore bávaro ganham assim nova dimensão pelas palavras de Schlöndorff. Reenquadradas, as imagens incluem agora aquilo que estava extra-campo. Mais que isso, diante da força do seu comentário, as imagens da quermesse deixam de ser o registro de um fato anódino. Ao evocar a proximidade do campo de concentração e contrapor essa informação à festa dos habitantes e à beleza arquitetônica das fachadas do vilarejo, ostentadas na tela, Schlöndorff relança a questão da responsabilidade. Vai mais além, evocando também o risco de esquecer-se que o horror aí se fez na sua forma mais abjeta, a alguns quilômetros de um vilarejo para férias, “por trás de uma paisagem tranquila”, como asserta o texto de Jean Cayrol no documentário *Nuit et Brouillard* (1958), de Alain Resnais.

A câmera de Spira não rodou em *KZ Dachau*. Schlöndorff não pôde porém esquecer a visita, feita antes da ida à quermesse: “Eu me lembro exatamente do [céu] cinza que [havia]. Nós acabávamos de sair do campo, e não conseguíamos compreender a normalidade e até mesmo a beleza da cidade bem perto de *Dachau Camp*” (Schlöndorff *apud* Spira, 1960/2010).

Da intimidade ao documentário

É curioso observar como o filme de Spira, que parece visar inicialmente os tempos mortos que pontuaram as atividades do elenco, a camaradagem entre seus integrantes, acaba por tornar-se, cinco décadas depois, um atestado contundente de um momento importante da História do cinema. Paralelamente às informações contidas no *off* de Schlöndorff, o documento torna visível as “coxias” de um processo de criação, registrando a *mise en acte* de artifícios para solucionar os desafios impostos pela estética buscada em *Marienbad*.

Surgem assim dois pontos de vista que teriam orientado o “olhar” da atriz/realizadora, ainda que isso muito certamente não tenha sido pré-estabelecido por ela: de um lado, uma proximidade ao registrar as brincadeiras e os momentos de descontração dos atores coadjuvantes e figurantes do elenco, nas quais se incluem também, por vezes, os intérpretes principais – Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi e Sacha Pitoëff – e os técnicos; de outro, uma posição distanciada ao registrar a interação entre Resnais e os técnicos empenhados em solucionar entraves para a composição exigida nas precisas indicações do roteiro.

Chama nossa atenção, nesse contexto, o fato de que a câmera de Spira oscila entre uma postura de documentarista – quando registra diretamente a filmagem de Resnais, há uma intrínseca suposição de um espectador posterior para quem ela “ofertaria” uma realidade – e uma postura equiparável àquela do realizador de “filme de família”, na medida em que filma aquilo que lhe é próximo, o grupo de atores do qual ela é participante, atitude que ignora o olhar de um espectador a posteriori.

Equipe técnica e elenco do filme de Resnais tornam-se assim “personagens” do filme de Spira e, dada a intimidade com que são mostrados e estimulados a posar para a câmera, acabam por compor o verdadeiro objeto das imagens documentadas: a descontração que animou a equipe, contraposta à complexidade⁹ da narrativa do longa metragem em processo.

O “confinamento” nos castelos da Baviera, esse espaço outro, não-cotidiano, “familiarizaria” a equipe. A existência de um objetivo comum nessa empreitada exigia entusiasmo, como indicia a imagem citada mais acima na qual Spira gesticula para câmera; essa energia equipar-se-ia àquela que sistematicamente anima o realizador do filme de família. As câmeras portáteis, então recém-chegadas ao mercado, eram uma espécie de brinquedo e não seria exagero supor que a empolgação da atriz viria em parte do próprio fato de estar filmando. Ao entrar no quadro, os sujeitos filmados fazem, invariavelmente, uma brincadeira ou direcionam algum comentário para quem detém a câmera. O riso é constante. Do que riem os indivíduos filmados por Spira? Num primeiro momento, acreditamos, eles não riem “de” nada. Eles riem “com” a própria Spira.

Esse brincar de cineasta seria a primeira causa do riso que acompanha os “personagens” em quase todos os planos. Riem com Spira porque são surpreendidos pela atriz/realizadora na intimidade. Enquanto atores do elenco do filme de Resnais, são “flagrados” na cotidianidade do gesto, na pausa para um café ou um cigarro, no afago a um amigo. A exemplo do que ocorre no filme de família, os sujeitos filmados aqui também estão circunscritos à ordem da intimidade. A Spira distribuem sorrisos. Florence Malraux, primeira assistente de direção, em meio a uma conversa, percebe-se “olhada” e prossegue o diálogo sem que a timidez seja inteiramente disfarçada. Philippe Brun, cine-

9. Embora, cabe ressaltar, essa complexidade seja questionável se considerarmos a obra do ponto de vista de seus autores – roteirista e realizador. É que, a despeito do resultado final de *Marienbad*, seus criadores buscavam “jogar” com um conjunto de referências sem estabelecer uma tese específica ainda que fizessem prevalecer a tendência psicológica (Resnais) ou almejavam, de forma lúdica, embaralhar as cartas, entrecruzar fronteiras, construir uma *mise en abyme* da narrativa (Robbe-Grillet). A densidade narrativa comumente evocada pelo espectador de *Marienbad* decorre de uma atitude espectral de quem não entra no jogo, de quem busca organizar aquilo que intrínsecamente escapa à ordem, foge dos esquemas lineares e que foi construído com esse intuito.

grafista, também é afetado por esse olhar da câmera, que capta mais uma das vítimas do frio outonal de 1960 às voltas com uma coriza.

Se “para o amador, o cinema é uma foto que se mexe ¹⁰” (Kuyper, 1995: 14), o sistemático precipitar-se dos indivíduos filmados para o movimento é, por sua vez, feito quase sempre pela via cômica e/ou pela atestação de um contentamento com o cotidiano. É o peso da objetiva sobre o sujeito, o desconforto do enquadramento ao qual está submetido, bem como a inerente auto-representação desse “plano” ao qual se terá acesso a posteriori, que o impele a movimentar-se: na busca para preencher o vazio, recorre-se à máscara do sorriso, à tirada, ao gesto engraçado. Há ainda, e antes de tudo, o constante estímulo de quem está por trás da câmera, que pede, exige o movimento.



Figura 1. Françoise Spira filma Malraux (centro). S. Baudrot (à esq.)

Figura 2. F. Spira, F. Malraux e Silvette Baudrot.

Fonte: Arquivos Silvette Baudrot (Cinémaèque Française).

Fotos: Pierre Guilbaud (Fotogramas de Folha de Contato).

A câmera passa assim de um dos protagonistas masculinos de *O Ano passado em Marienbad*, o ator italiano Giorgio Albertazzi, que enquanto conversa com a figurante Héléna Kornel tenta arrumar-lhe o cabelo, aos cisnes que estão em torno do lago de Schleissheim para, subitamente, enquadrar uma queda d'água. Esses planos escapam à lógica dos anteriores, inaugurando uma nova conexão, a dos cartões postais que costuma compor o cineasta amador quando

10. Essa perspectiva do cinema como uma fotografia que se movimenta aparece – numa discussão distinta daquela do cineasta amador, evidentemente – aliás nas indicações dadas nas versões originais do roteiro de Alain Robbe-Grillet para *Marienbad*. A imobilidade dos atores, a rigidez da postura, decorre dessa estética almejada pelo escritor, ganhando porém em Resnais novos contornos. Robbe-Grillet executará esse jogo, o do “batimento” entre a fotografia e o cinema, em *L'immortelle* (1966), seu primeiro longa metragem. No início do filme, uma mulher (interpretada por Françoise Brion), imóvel olha para a câmera e, até que pestaneje sutilmente, tudo leva a crer que trata-se de uma fotografia.

registra suas viagens. Aqui, há uma vontade estética, um desejo de incluir algo que teria sido, no momento de sua captura, belo.

Esses elementos serão retomados por Spira posteriormente em diversas ocasiões. Florence Malraux em primeiro plano, sentada à beira do lago num enquadramento que permite ver a queda d'água e os cisnes ao fundo. Fica claro a busca por uma composição da imagem, a escolha e a inserção de uma “personagem” no quadro bucólico. Albertazzi reaparece com uma câmera fotográfica. Ele enquadra Spira, ela o filma. Corte para o ator conversando com Delphine Seyrig, protagonista do filme de Resnais, que saltita para aquecer-se. Volta-se novamente para os cisnes que são então flagrados saindo do lago por uma borda quebrada da mureta.

Françoise Spira filma para resistir ao tédio das horas mortas. Enquanto espera para entrar em cena, mergulha numa *flânerie* campestre captando cisnes que abandonam lago, flores que brotam entre as pedras, a tentativa frustrada do voo de um pássaro ou a imagem sombria de uma faixa de telhado emoldurada por uma janela aberta. Diversas vezes, a atriz aparecerá nas imagens, revelando que a câmera circulou por outras mãos. Percebe-se também que uma segunda câmera portátil – cuja propriedade desconhecemos – circulava no set já que nas imagens de Spira sobre a fase dos estúdios de *O Ano passado em Marienbad* vê-se Delphine Seyrig trazendo também uma super-8.

No momento em que registra, Spira é ela mesma, Françoise, a colega de elenco mas também a amiga, tendo em vista a proximidade pré-existente entre alguns integrantes do grupo¹¹. Pela recorrência das brincadeiras diante da objetiva, os filmados não parecem considerar que o que está-se fazendo ali é a documentação de um trabalho. Pelo contrário, são as “horas felizes”, o momento de descontração, da pausa, do não-trabalho que serão, principalmente, registrados.

À vontade como num filme de família, os sujeitos filmados por Spira agem como se estivessem em casa, na companhia de próximos, logo sendo vistos por um olhar que é igualmente interno. Dito de outro modo, assim como ocorre no filme de família, no momento em que estão sendo fabricadas, não existe um espectador futuro estranho à essa dimensão; a função do espectador, como uma alteridade possível, aí não existe¹².

11. Os atores Luce Garcia-Ville e Sacha Pitoëff casar-se-iam tempos depois, assim como o diretor Alain Resnais e sua segunda assistente, Florence Malraux.

12. Ainda que essa forte interação entre filmador e filmado, excludente portanto de um espectador posterior, predomine na gênese do filme de família, talvez devêssemos nos perguntar se não haveria um inalienável “vulto” de espectador presumido, daí a recorrência ao sorriso, às brincadeiras, à máscara do contentamento, um desejo de “aparecer bem na foto”.

Sacha Vierny improvisa um olhar sedutor e dá umas piscadelas para a câmera. O diretor de fotografia simula uma discrição no gesto, como se buscasse manter esse jogo apenas entre ele e quem o filma. Há algo de intencionalmente *fake* tanto no gesto como na aparente intenção de escondê-lo. Insere-se também numa lógica de faz-de-conta o plano em que Sacha Pitoëff faz uma careta para a câmera, brincadeira, aliás, repetida por outros participantes ao longo do filme de Spira.

Além desse tipo de postura fabricada intencionalmente para a lente, que pode ser classificada como cena, há os “flagrantes” capturados, instantes nos quais quem brinca não sabe que está sendo filmado. É o que se percebe no plano em que a continuísta Sylvette Baudrot¹³ aproxima-se de Resnais e passa, ao que parece, a representar algo: enquadrada de costas, ela dá alguns passos para trás e em, seguida avança, caminhando curvada enquanto narra um história qualquer para o grupo. Todos riem.

Delineia-se na imagem uma dimensão do prazer do aqui-e-agora. Prazer que talvez decorresse de uma atitude voluntária de auto-estímulo contra a sombra do tédio que rondava os artistas, consequência possível das horas de espera. Hoje, diante das imagens de *Souvenirs d'une année en Marienbad*, ao detectarmos esse aspecto do prazer, identificamos uma correlação com os “signos flagrantes de felicidade” (Kuyper, *op. cit.*: 15) que habitualmente caracterizam o filme de família, instantes que resultam principalmente da interação entre quem filma e quem é filmado. Seria, no dizer de Kuyper, exatamente essa troca entre os dois participantes do processo de realização do filme de família que resultaria no clima de felicidade que o determina: “havia felicidade porque havia comunicação, partilha” (*Ibidem*: 16).

Nas imagens de Spira, essa aura de felicidade, essas “interações euforizantes” (Odin, 1995: 50) também são eloquentes, surgindo dissociadas dos comentários de Schlöndorff, ainda que ele próprio venha a sublinhá-las. E há aqui, acima de tudo, a exemplo do que também costuma ocorrer nos filmes de família, o recorrente olhar em direção à câmera, não para fixar o espectador virtual mas para interagir com quem manipula o aparelho.

É exatamente o reiterado contentamento que se vê na tela que leva aquilo que é evocado na narração a deslocar-se do centro da imagem e acomodar-se nas bordas do quadro, abrindo simultaneamente para uma outra história, a das trocas cotidianas. É desse modo que o documento captado por Françoise Spira gira em torno de um objeto incorrigivelmente imaterial. Ocorre que, paradoxalmente, esse foco posto sobre os tempos mortos da filmagem ou, de outro

13. Sylvette Baudrot manteve uma longa colaboração com Alain Resnais tendo sido responsável pela continuidade de grande parte dos filmes do diretor.

modo, dessa coleção de instantes vazios, tempo não-produtivo de que é feita a vida mesma, ganhou com o passar do tempo outro valor. A exemplo do que pode vir a ocorrer com filmes de família cujas imagens, com o tempo, passam de testemunho de uma intimidade – a da vida de uma família – a um fragmento de “memória coletiva” (*Op cit.*: 13), aqui também essas imagens sobre um cotidiano – o da filmagem – atingem um outro estatuto, o de documento histórico.

Enquanto tal, primeiramente, dão a ver o modo de trabalho de um dos representantes da “*branche*” *Rive Gauche* da *Nouvelle Vague*, no qual se incluem longo processo de preparação, utilização de estúdios e de roteiros literários escritos por romancistas, peculiaridades que distanciam Resnais dessa escola artística (Marie, 2005: 65). Tendem pois a confirmar que a costumeira inserção de Alain Resnais nesse grupo é antes de tudo uma consequência de sua proximidade a diretores como Agnès Varda e Chris Marker do que efetivamente uma conformidade à estética que o define.

Souvenirs d'une année à Marienbad revela um aspecto intangível do processo de criação em cinema daquele contexto. O que retorna nessas imagens (Didi-Huberman, 2011: 95) feitas por Spira é uma espécie de pacto selado entre o grupo e uma galeria de personagens, obras e autores que então haviam sido trabalhados com vistas a embasar os processos criativos para o longa metragem em curso. Robert Musil, Marcel l'Herbier, Sartre, Pabst, Ibsen, Jensen, Tcheckov... Elas retornam então de Ulrich, Line Hamelin, Loulou, Rebekka, Gradiva, Olga-Macha-Irina, de Frantz. Pelo que têm de jardim, dos ares de aristocracia que emanam dos sujeitos vestidos do figurino de *Marienbad*, do deslocamento do grupo que vai da cidade para esse *hors-contexte* das paisagens bucólicas dos jardins dos Castelos da Baviera, as imagens de Spira retornam também de *Une partie de Campagne* (1936), de Jean Renoir.

Retornam portanto de uma tradição – literária, mas não somente –, na medida em que se inspiram de uma coleção de personagens e autores externos ao processo de fabricação da obra em curso, *Marienbad*, reafirmando a especificidade de seu diretor no contexto da *Nouvelle Vague*. Esse vínculo com uma linhagem estética de personagens social e psicologicamente bem constituídos surge nas brechas das imagens captadas por Spira, cujo olhar foi determinado pelo mesmo contexto. A numerosa equipe de *Marienbad* é formada por profissionais, o elenco é composto por atores provenientes em sua maioria do teatro, o universo é essencialmente o da ficção e o roteiro literário, nessa fase do processo, já está devidamente aferrolhado (Thomas, 1989: 25) – como é

próprio a Resnais – numa decupagem¹⁴ minuciosamente preparada que não deixa espaço para improvisações ou inserções¹⁵ durante a filmagem. Aqui, está-se portanto nas antípodas do estilo determinado pelo grupo *Cahiers du Cinéma*, no qual se inserem improvisações, ruptura da fronteira entre ficção e documentário, equipe técnica reduzida, elenco formado por não-atores e baixo orçamento (Marie, op cit: 64-5).

Confrontadas às diferentes versões do roteiro que pudemos consultar, essa imagens reafirmam também a distância existente entre o que Resnais almejava para seu filme e aquilo que pretendia o roteirista, uma nova imagem, sem precedentes, uma não-história, a pura apresentação de personagens sem passado, presente ou futuro, apenas uma imagem refletida na tela.

Se a câmera de Spira “flana” entre seus pares, os integrantes do elenco de apoio, assume porém uma outra postura quando enquadra a filmagem (ou ensaios dela) propriamente dita, ou quando mostra Resnais e seus assistentes reunidos em torno de um aparelho. Nesses momentos, há uma mudança de atitude e um claro indício de busca de objetividade: estabelece-se aí uma lógica do campo/contracampo. É o que pode ser verificado na sequência em que Resnais examina um ângulo para uma determinada tomada e imediatamente vê-se o que estaria sendo enquadrado pela Mitchell, o teto de Schleissheim. Aqui, há um relato objetivado da filmagem, uma posição de narrador(a) que é automaticamente assumida, uma câmera que procura “explicar” o que está sendo feito.

Se as imagens de Spira “divagam” sobre a rachadura da parede do lago do jardim de Schleissheim ou sobre os cisnes na água, retoma o eixo, de quando em vez, para mostrar a superfície interna das abóbadas dos castelos – tão importantes nas imagens de Resnais –, os embates dos técnicos com os dispositivos e a discreta concentração do diretor na preparação da atriz principal.

Nesse contexto, vê-se principalmente as correções do posicionamento das câmeras (Mitchell e Cameflex) e a medição da luz para *O Ano passado em Marienbad*, assim como a preparação das sequências mais complexas, como a que a personagem de Delphine Seyrig erra pelos “labirintos” do jardim, e para a qual foi instalada uma placa de compensado por onde deslizaria a câmera,

14. Documento utilizado na filmagem resultante do tratamento feito sobre o roteiro literário que consiste em recortar as ações da narrativa em planos e/ou sequências. Sobre emprego do termo e especificidade do documento, ver Burch, N. (1969). *Praxis du cinéma*. Essai, Paris: Gallimard, p. 11.

15. A estrita obediência à decupagem tornou-se método em Resnais conforme foi-se constituindo sua filmografia de ficção. No caso de *Marienbad*, modificações e/ou inserções de fragmentos de diálogos foram relativamente constantes. O texto em *off* relacionado à estátua do jardim é um dos exemplos, tendo sido escrito por Robbe-Grillet e gravado por Giorgio Albertazzi na fase da montagem.

evitando assim a trepidação que o cascalho poderia ocasionar. Nessa linha percorrida por Spira, incluem-se também os diversos planos de Resnais com os principais integrantes de sua equipe técnica: os assistentes de direção Jean Léon e Florence Malraux, o cinegrafista Philippe Brun e o diretor de fotografia Sacha Vierny, cuja colaboração com Resnais iria se prolongar ao longo dos anos.

Entre planos nos quais domina a descontração do elenco e aqueles nos quais os técnicos improvisam uma *dolly*, um movimento prevalece: o do surgimento de uma modernidade. Uma modernidade cinematográfica que é feita porém sem ruptura, que compõe com a tradição – da literatura, da pintura, da escultura. Sem que se parta de gestos radicais, como gostaria Robbe-Grillet, é exatamente o movimento de montagem, de composição, e a sobreposição das formas que prevalecerão e que serão determinantes na então nascente filmografia do ficcionista Resnais. É para essa realidade que abre o documentário de filmagem captado por Spira e finalizado por Volker Schlöndorff.

Referências Bibliográficas

- Brody, R. (2010). Last Year, Last Nigth. *La Règle du Jeu*. Disponível em: <http://laregledujeu.org/2010/05/28/1713/last-year-last-night/>. Consultado em 24/05/2015.
- Benjamin, W. (1993). *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages (1927-1940)*. Paris : Le Cerf.
- Burch, N. (1969). *Praxis du cinéma: Essai*. Paris: Gallimard.
- Corpet, O. (2010). Making of de L'Année dernière à Marienbad. *La Règle du Jeu*. Disponível em: <http://laregledujeu.org/2010/07/23/2446/making-of-de-lannee-derniere-a-marienbad-2/>. Consultado em 5/01/2011.
- Didi-Huberman, G. (2011). La condition des images. In F. Lambert, *L'expérience des images*. Paris: Ina.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Remontages du temps subi. L'oeil de l'Histoire, 2*. Paris: Les éditions de minuit.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de minuit.
- Kuyper, É. (1995). Aux origines du cinema. In R. Odin (org.), *Le film de famille. Usage privé. Usage public*. Paris: Meridiens Klincksieck.
- Lévy, B.-H. (2010). À new York, le dernier fantôme de Marienbad. Bernard Henri-Levy. *La Règle du Jeu*. Disponível em: http://www.lepoint.fr/editions-du-point/bernard-henri-levy/a-new-york-le-dernier-fantome-de-marienbad-27-05-2010-459794_69.php. Consultado em 25/05/2015.

Marie, M. (2005). *Nouvelle Vague – Une école artistique*. Paris: Armand Colin.

Odin, R. (2000). La question de l'amateur. In R. Odin, *Le cinema en amateur*. Paris: Communications.

Odin, R. (1995). *Le film de famille. Usage privé. Usage public*. Paris: Meridiens Klincksieck.

Pinel, V. (2005). *Vocabulaire Technique du cinéma*. Paris: Armand Colin.

Thomas, F. (1989). *L'atelier d'Alain Resnais*. Paris: Flammarion.

Filmografia

Diplomatie (2014), de Volker Schlöndorff.

O Nono dia (2004), de Volker Schlöndorff.

Souvenirs d'une année à Marienbad (1960/2010), de Françoise Spira.

O Tambor (1979), de Volker Schlöndorff.

L'Immortelle (1966), de Alain Robbe-Grillet.

L'Année dernière à Marienbad (1961), de Alain Resnais.

Zazie dans le métro (1960), de Louis Malle.

Nuit et Brouillard (1958), de Alain Resnais.

Une partie de Campagne (1936), de Jean Renoir.

Documentos de Arquivos

Fonds Robbe-Grillet. "L'Année dernière à Marienbad: scénario, manuscrit." (1/2). Tomo I. (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine – Imec), Caen, 1960.

Fonds Robbe-Grillet. "L'Année dernière à marienbad: découpage, dactylographie. Rélié." (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine – Imec), Caen, 1960.

Fonds Sylvette Baudrot. Plano de Trabalho. SBG 215-B76-1960. Paris: Bibliothèque du Film. Documento datilografado. Paginação irregular.

Autobiográfico como gesto (do presente e do Outro?) – selfies, performances e artifício em *Pacífic*, *Doméstica* e *Uma passagem para Mário*

Márcio Henrique Melo de Andrade*

Resumo: A partir dos filmes pernambucanos *Pacífic* (2011), de Marcelo Pedroso, *Doméstica* (2011), de Gabriel Mascaro, e *Uma passagem para Mário* (2014), de Eric Laurence, e de conceitos como autobiografia e autoria, este artigo reflete sobre representações de si no documentário, atravessando relações com imagens amadoras, reality shows etc. e as nuances de artifício e “real” na publicação de narrativas de si. Palavras-chave: documentário; autobiografia; autoria; *Doméstica*; *Uma passagem para Mário*; *Pacífic*.

Resumen: A partir de las películas pernambucanas *Pacífic* (2011), de Marcelo Pedroso, *Doméstica* (2011), de Gabriel Mascaro, y *Uma passagem para Mário* (2014), de Eric Laurence, y de conceptos tales como la autobiografía y la autoría, este artículo reflexiona sobre las representaciones de uno mismo en el documental, atravesando sus relaciones con las imágenes de aficionados, los *reality shows*, etc. y los matices de artifício y "real" en esas narraciones de uno mismo. Palabras clave: documental; autobiografía; autoría; *Doméstica*; *Uma passagem para Mário*; *Pacífic*.

Abstract: This article discusses concepts such as autobiography and authorship and makes an analysis of the films *Pacífic* (2011), by Marcelo Pedroso, *Doméstica* (2011), by Gabriel Mascaro, and *Uma passagem para Mário* (2014), by Eric Laurence. I reflect about representations of the self in the documentary, through relations with amateur images, reality shows etc. and the nuances of artifice and the "real" in the narratives of the self. Keywords: documentary; autobiography; authorship; *Doméstica*; *Uma passagem para Mário*; *Pacífic*.

Résumé : À partir des films *Pacífic* (2011) de Marcelo Pedroso, *Doméstica* (2011) de Gabriel Mascaro et *Uma passagem para Mário* (2014) d'Eric Laurence, ainsi que des concepts tels que celui d'autobiographie et d'auteur, cet article se penche sur les représentations de soi dans le documentaire, à travers des relations avec des images d'amateurs, de *reality shows*, etc., et les nuances de l'artifice et du "réel" dans les récits de soi. Mots-clés : documentaire ; autobiographie ; auteur ; *Doméstica* ; *Uma passagem para Mário*; *Pacífic*.

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Faculdade de Comunicação Social – FCS, Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGCOM. 20550-900, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: marcioh.andrade@gmail.com

Sumissão do artigo: 08 de abril de 2016. Notificação de aceitação: 08 de agosto de 2016.

Sobre as relações entre autobiografia e autoria (no cinema)

Entendido como uma atividade de reflexão sobre o passado ou a criação de situações e personagens que nos permitem de repensar, prever e conceber nossa experiência com o mundo, o ato narrativo faz parte do nosso cotidiano das mais variadas formas – livros, músicas, filmes, seriados, depoimentos etc. Equilibrada entre a publicização da “experiência íntima e a exposição pública, a ânsia de extravio e o rigor do compromisso com a verdade” (Leroux, 2010: 260), este gênero atravessa a História: na Antiguidade, são encontrados registros em primeira pessoa que descrevem as realizações de tiranos e heróis; na tradição ocidental, o olhar subjetivo aparece em poesias épicas, em crônicas satíricas ou em orações fúnebres. A partir da modernidade, a autobiografia se torna um gênero específico e se envolve em polêmicas que referenciam, principalmente, ao caráter verídico dos relatos, às relações entre autor, narrador e personagem com seu leitor e às distinções com os romances convencionais (Leroux, 2010). Contudo, a autobiografia não se limita à literatura, mas vem se tornando cada vez mais comum em outras artes (música, dança, teatro) e em *blogs*, *vlogs*, perfis em redes sociais e outros formatos¹ que absorvem o prosaico.

Na história do cinema, são recorrentes as obras e realizadores que flertam com este gênero: as ficcionalizações da memória de Woody Allen (*Radio days*, 1987), Federico Fellini (8, 1963) e François Truffaut (*Les 400 coups*, 1959); os filmes-diário de Jonas Mekas (*Walden: diaries, notes and sketches* (1969); as experiências de Su Friedrich na escrita de uma “autobiografia em terceira pessoa” (*Sink or swim* (1990); as ficções da reescrita de si, tal como o fez Charlie Kauffman em *Adaptation* (2002). Nesse estudo, o recorte opta pelo documentário, vertente cinematográfica que conta com obras emblemáticas da escrita de si, como o episódico *Diary* (1973-1983), de David Perlov; os densos *News from home* (1977), de Chantal Akerman, *Black Star: autobiography of a close friend* (1977), de Tom Joslin, *Silverlake life: the view from here* (1993), de Peter Friedman e Tom Joslin, e *Lost book found* (1996), de Jem Cohen; os filmes de busca *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, *33* (2003), de Kiko Goifman, e *Passaporte húngaro* (2003), de Sandra Kogut e *Diário de uma busca* (2011), de Flavia Castro; o performático *Tarnation* (2006) de Jonathan Caouette; o

1. Mesmo que não seja recente, esta ênfase na subjetividade vem ganhando cada vez alcnhas e conceitos diversos – narrativas de si, escritas de si, autoficção, autorretratos etc. – em diversas vertentes artísticas – como nas *Graphic novels/Retalhos* (de Craig Thompson), *Maus* (de Art Spiegelman), *Persepolis* (de Marjane Satrapi) e *Epiléptico* (de David B.), em livros como *Berkeley em Bellagio* e *Lord* (de João Gilberto Noll), *Stella Manhattan* e *Viagem ao México* (de Silvano Santiago) ou em peças teatrais que flertam com este gênero como *Ficção* (da Cia. Hiato), *A falta que nos move ou todas as histórias são ficção* (da Cia. Vértice de Teatro) e *Um torto e aquilo que meu olhar guardou pra você* (Grupo Magiluth).

insone *Wide awake* (2007), de Alan Berliner; o processo de *mea culpa* em *Santiago* (2007), de João Moreira Salles; o poético *Les plages d'Agnès* (2008), de Agnès Varda; o político *In film nist* (2011), de Jafar Panahi; o literário *Constantino* (2012), de Otavio Cury; e os dolorosos *Mataram meu irmão* (2013), de Cristiano Burlan, e Elena (2013), de Petra Costa; ou, mais recentemente, as lembranças de períodos de ditadura em *L'image manquante* (2014), de de Rithy Pahn, o tratamento de HIV em *E agora? Lembra-me* (2014), de Joaquim Pinto, a busca por histórias do pai em *Homem-carro* (2014), de Raquel Valadares, e as frustrações de se reatar com o passado em *Os dias com ele* (2014), de Maria Clara Escobar, além de uma diversidade de curtas-metragens.²

Todavia, tomaremos de empréstimo esta noção de autobiografia para falar das formas distintas de autorrepresentação que os documentários pernambucanos *Doméstica* (2011), de Gabriel Mascaro, *Pacific* (2011), de Marcelo Pedroso, e *Uma passagem para Mário* (2014), de Eric Laurence, lidam com as formas dos personagens representarem a si mesmos através deste “filmar a si mesmo” e nos permitem ampliar a ideia de autobiográfico. Definido em primeira instância como “relato retrospectivo em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando coloca em destaque sua vida individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 1998 *apud* Pace, 2012: 56), o gênero autobiográfico, em princípio, não coloca em cena as transformações que tornam seus critérios de definição (presença de um pacto de veracidade, o relato retrospectivo da existência em primeira pessoa do singular e a identidade nominal entre narrador, autor e personagem) cada vez mais relativizados. Defende-se como hipótese de que, na proposta documentária destes três filmes, esse conceito de autobiográfico ultrapassa esse relato retrospectivo e de si, absorvendo também o presente e o outro.

A partir desta contextualização com o autobiográfico, é possível estabelecer conexões com as manifestações do gesto de autoria no cinema como esse ato em processo, que vem sendo discutida desde o final dos anos 50, em que nasce a chamada política dos autores (*politique des auteurs*), resultado do trabalho de intelectuais envolvidos com revistas de cinema, cineclubes, a Cinemateca Francesa e festivais de cinema, interessados na compreensão e fortalecimento de um *status* artístico do cinema de forma igualitária às outras

2. O cinema experimental e documentário conta com centenas de curtas que passeiam pelo autobiográfico, filmes-diário, autorretrato e em formatos como Super8, vídeo, digital, como *Feathers: An introduction* (1978), de Barbara Aronofsky Latham; *Five true stories* (1980), de Ilene Segalove; *Caged culture* (1987) e outros tantos filmes-diário, de George Kuchar; *Everyday echo street: a summer diary* (1993), de Susan Mogul; *Borderstasis: a video diary* (1998), de Guillermo Gómez-Peña; *Archival quality* (1998), de Christine Tamblyn; *Carlos Nader* (1998), de Carlos Nader; *Animal attraction* (2000), de Kathy High; *Habit* (2001), de Gregg Bordowitz; *O chapéu do meu avô* (2004), de Julia Zakia; *Ariel* (2006), de Mauro Vedia e Claudia Jaguaribe; *Annie Lloyd* (2008), de Cecelia Condit; *Babás* (2010), de Consuelo Lins, etc.

artes através da valorização da figura do diretor. A *Cahiers du Cinéma* assumiu papel importante neste contexto ao publicar ensaios de críticos de cinema e intelectuais como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette e André Bazin e realizar entrevistas com diretores considerados autores como Renoir, Buñuel, Hitchcock, Welles, Antonioni e outros. Ao valorizar a autoria no cinema hollywoodiano, estes críticos invertiam a concepção de “vulgaridade” que a elite francesa mantinha sobre o cinema norte-americano, além de combater a visão preconceituosa a seu respeito nos debates em torno da cultura de massa. Esta percepção, ao mesmo tempo, influenciou o desenvolvimento da *Nouvelle Vague* e sua tendência ao experimentalismo com a linguagem e revelou, em alguns contextos, certo culto à personalidade de diretores que, por vezes, ganhavam um valor exacerbado mesmo em obras pouco relevantes.

Em 1962, Andrew Sarris publica "Notes on the Auteur Theory in 1962", artigo publicado na revista *Film Culture*, enfatizando, com certo nacionalismo exacerbado, as características “superiores” do cinema norte-americano e propondo três critérios para o reconhecimento de um cineasta “autor”: competência técnica, personalidade reconhecível e “sentido interno que emerge da tensão entre material e personalidade” (Stam, 2003: 109). Estas abordagens foram bastante criticadas na época por seu caráter valorativo e hierarquizante, além do fato de subestimarem o impacto das condições de produção e do trabalho dos outros profissionais envolvidos na autoria. Bazin (1985) critica fortemente estes posicionamentos, acreditando na necessidade de certa relativização neste caráter valorativo que, muitas vezes, ela adquire na tentativa de categorizar certos diretores no panteão dos *auteurs*.

A questão do autor se desdobra, após este período, com o aparato do estruturalismo ao resultar, muitas vezes, na construção de personalidades autorais baseadas na identificação de características dos cineastas ao longo de suas filmografias. A partir destas análises, percebia-se o autor como um “orquestrador de códigos individuais (mitos, iconografias, lugares)” (Stam, 2003: 144), como fruto de uma construção da crítica de seus *leitmotiven* temáticos e figuras estilísticas ao invés de uma pessoa “de carne e osso”. Esta concepção descarta o romantismo com que a autoria em sua concepção original se fundamentava, conduzindo uma visão pós-estruturalista que relativiza “a noção do autor como fonte exclusiva de origem e criação do texto, preferindo não vê-lo como ponto de origem, mas como instância” (Stam, 2003: 145).

Esta percepção parece propor um olhar mais contextualizado para o “conjunto de forças que condicionam o artista individual” (Sarris, 1962 *apud* Buscombe, 2005: 286) e para as tensões entre consciente e inconsciente no processo criativo, entre objetividades do mundo externo e subjetividades do indi-

víduo criador (Heath, 2005) ou ainda enfatizam uma autoria “descentralizada” na equipe de produção, em que a colaboração de cada profissional compõem o todo que forma o filme (Tredge, 2013). Tentando pensar esses conceitos aplicados ao cinema documentário, Freire (2009) analisa a obra de Jean Rouch e enfatiza a coexistência de duas modalidades de *mise-en-scène*: a *auto-mise-en-scène* dos sujeitos filmados – entendida como o comportamento das pessoas diante da câmera – e aquela do cineasta – os usos dos elementos da linguagem cinematográfica. Para essa investigação, pensa-se a autoria de forma mais contextualizada aos acontecimentos que envolvem a realização fílmica do que propriamente a pesquisa sobre recorrências temáticas e estéticas nas obras, como Foucault, que entende a função-autor como um espaço de atuação da função-sujeito a que todos pertencemos que resulta “de uma operação complexa que constrói um certo ser de *razão* que se chama autor” (Foucault, 2001: 277. Grifo no original), e Barthes (2004), para quem o autor nasce no mesmo momento em que a obra, já que “a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) para além do ato pelo qual é proferida” (Barthes, 2004: 59).

Relacionando as concepções de autobiografia e autoria desenvolvidos anteriormente aos filmes a serem analisados, defende-se a ideia de que, no gesto autobiográfico realizado nesses filmes, os sujeitos criam uma obra enquanto criam a si mesmos, expondo vestígios e lacunas próprias desse processo como resultado. Cada cineasta estetiza, à sua maneira, as existências de sujeitos-criadores – ao mesmo tempo sujeitos-objetos – que (re)criam seu próprio eu a partir de ficcionalizações levadas a extremos de mínimo e máximo. *Pacific* (2011), de Marcelo Pedroso, apresenta personagens que filmam a si mesmos dentro de um cruzeiro com um diretor que organiza estes registros que nasceram sem a intenção de se tornarem um documentário. *Doméstica* (2013), de Gabriel Mascaro, por sua vez, apresenta jovens que filmam seu cotidiano junto às domésticas, voltando as câmeras para a intimidade de suas próprias casas numa proposta previamente aceita para se tornar um filme. E, finalmente, em *Uma passagem para Mário* (2013), de Eric Laurence, o protagonista biografado concebe o filme junto com o diretor, que, em certo momento da narrativa, também aparece diante das câmeras.

***Pacific* – sobre artificialidades, performances e imagens amadoras**

Em primeiro plano, a imensidão do oceano... Uma mão segurando uma câmera digital... E, ao fundo, como pontos perdidos em um mar de *pixels*, vemos golfinhos que chamam a atenção de algumas pessoas. Nos planos seguintes, percebemos que estamos a bordo de um navio e, agora, cercados por uma dezena de outras câmeras e filmadoras digitais que procuram registrar não

somente um acontecimento, mas a *emoção* de um acontecimento. Ainda que o espectador não esteja a bordo do Pacific – um navio que conduz seus passageiros da cidade do Recife até a ilha de Fernando de Noronha em uma viagem por sete dias –, nos sessenta minutos seguintes, teremos registros do que aconteceu no navio ao longo de seu trajeto.

Em entrevista, o diretor afirma que a realização do filme contou com a triangulação de três pontos de partida: um deles, a leitura de *Cineastas e imagens do povo*, de Jean Claude Bernadet, em que o autor afirmava existir uma lacuna de representação de classe média no cinema brasileiro por se vincular a uma representação de um “outro de classe”. Com esse mote, o segundo ponto foi uma experiência pessoal: uma namorada dele havia participado de um cruzeiro e lhe contou história sobre o modo de vida no navio. Imbuído do anseio de registrar esse excesso, o ponto de alinhavo foram leituras sobre noções de sociedade de espetáculo.³ Uma das maiores evidências desse fetiche pelo “se ver” pode ser comprovada na ampla exposição da intimidade e das narrativas íntimas em vídeos amadores, que investe em *performances* e narrativas que evidenciam os processos de subjetivação dos sujeitos criadores. O que isso quer dizer? Talvez que, bem mais que uma transpiração pura e imaculada de um “eu” utópico, produzir vídeos digitais com câmeras amadoras e caseiras tem se tornado um espaço em que um “eu” constrói sua identidade ao mesmo tempo em que ela se torna visível midiaticamente (Valadares, 2011). Para o cineasta, as formas de entretenimento concebidas para o modo de vida dentro do navio possibilitam pensá-lo como uma “arquitetura de visibilidade”, funcionando como “um grande incentivo e um grande catalisador da ideia de *performance* de pessoas que vão estar ali se filmando pra serem vistas naquele lugar” (Pedroso, 2015. Entrevista).

Mesmo que o registro da intimidade seja retroativo às primeiras experiências dos irmãos Lumière – em *O almoço do bebê* (1895), por exemplo –, a convivência intensa com dispositivos filmicos torna a necessidade de criação e publicização deste “êxtimo” (Sibilia, 2008) – um “íntimo” pensado para se tornar externo – muito mais naturalizada no cotidiano. Nessa intimidade que se constrói para se tornar pública, uma diversidade de produtos alimentam nosso desejo de consumo da intimidade alheia – *reality shows*, vídeos amadores, *vlogs*, *flogs*, redes sociais etc. – ao mesmo tempo em que evidenciam nossas demandas por certo “frescor” da realidade que se mescla ao artifício, caracterizando a *performance* como um ato que revela um “devir” dos sujeitos ao invés de fingimento ou dissimulação (Brasil, 2010). Enquanto a subjetivi-

3. Pedroso referencia diretamente ao livro *A sociedade do espetáculo*, trabalho mais conhecido do escritor francês Guy Debord.

dade se mistura a esse regime de visualidade, esta, por sua vez, também tem enfatizado cada vez mais uma dimensão performativa, um espaço em que o sujeito pode se reinventar. Ao mesmo tempo, ao trazer uma impressão de real inerente ao caráter do amadorismo dos “atores”, os *reality shows*, os telejornais e vídeos amadores se revelam práticas audiovisuais que visam “criar um espetáculo” (aparentemente) sem simulação, indeterminado e aberto ao descontrole do real – o que tornaria essas imagens um lugar de experiência genuína e imediata (no sentido de instantânea e sem mediação). Esta prática parece remeter mais a um gesto de “colocar a vida em jogo”, submetê-la a um experimento midiático, absorvendo o artifício e incorporando-a a um “real”. Por outro lado, estes artifícios não estão descolados das potencialidades de formas de existência, e “concretizam” certo desejo do “vir a ser” daquilo que nos transformamos quando estamos performando nesta “interioridade hipertrofiada” (Sibilia, 2008).

A possibilidade de registro oferecida pelo aparato técnico possibilita um gesto que nos faz construir personagens a partir das pessoas que somos, oferecendo recortes e fragmentos de nossa “personalidade” que se retroalimentam no trânsito entre os universos “virtual” e “real”. Quando está por trás da câmera e se filma, a “pessoa” se mistura à “personagem”, manifestando, ao mesmo tempo, três versões de si – autor, personagem e narrador. No documentário, a criação do personagem a partir do entrevistado exhibe outras subjetividades e enfatiza a indeterminação e a fragmentação – elementos que se associam facilmente às demandas de “verdades” mais particulares e fragmentadas. Quando pensamos nas imagens amadoras, em um primeiro momento, seria possível aproximar estas ideias ao conceito de *performance*, revelando a construção de uma cultura a partir do artifício e alimentando as indistincões entre real e ficcional como um lugar de trânsito entre autor, narrador e personagem numa mesma figura (Klinger, 2008).

Neste contexto, a *performance* pode ser tanto compreendida como “ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida” (Zumthor, 1993: 222) como se relacionar aos gestos e ações cotidianas dos sujeitos com o espaço da “cena”, o mundo “real” em volta e suas instâncias de encenação – além das múltiplas e diversas configurações entre um extremo e outro. Nas imagens do documentário *Pacific*, o gesto da *performance* pode ser pensado como uma representação, através de uma presença ou recriação corpórea, de um personagem de si ao mesmo tempo concebido e vivenciado pelas pessoas que participaram do filme. Ao nos fazer ver as intenções do sujeito enunciador e do “inacabamento” artístico dos registros, o caráter performático nas imagens amadoras as transforma “numa forma

discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona” (Klinger, 2008: 26). Depois das cartelas que explicam ao público o dispositivo concebido por Pedroso para seu filme, segue-se uma sequência de duas imagens: primeiro, um plano subjetivo nos faz intuir um sujeito que ajusta a câmera a partir da qual estamos observando para filmar algum evento posterior e, em seguida, um show no navio, em que uma cantora canta *New York, New York*. A união destes breves acontecimentos, originalmente dissociados entre si no momento em que foram feitos, de certa forma, comenta a respeito do conteúdo que o espectador verá a seguir: uma imbricação entre cenas de “preparação da vida”, do cotidiano; e o momento do palco, do exibicionismo.

Estes primeiros momentos já dão a saber um pouco do que podemos chamar de um “excesso da imagem” que *Pacific* procura criticar: durante a viagem, os registros feitos pelos passageiros fazem pensar que todos os momentos, sem exceção, precisam ser registrados. Neste panorama de imagens, as regiões de fachada – em que as encenação acontecem – e de fundo – “onde se passa uma ação relacionada com a representação, mas incompatível com a aparência alimentada por ela” (Goffman, 1985: 126) – mesclam-se até onde seus atores/personagens permitem que seu público acesse. Essa transformação do espaço dos bastidores em palco é reforçada na montagem do documentário: algumas pessoas parecem assumir personagens durante a viagem, atuando como apresentadores do cruzeiro para um público que assiste às imagens, os possíveis espectadores quando a vida retornar para o cotidiano. Para esses sujeitos, parece não ser suficiente vivenciarem a experiência oferecida pelos profissionais do cruzeiro: assumindo posição de emissores e criadores de conteúdo, os passageiros se preocupam em narrar para a câmera as formas de diversão para aqueles que acompanham sua viagem. Para o diretor, essas formas de entretenimento funcionam sob um regime quase disciplinar, em que a felicidade vira um imperativo e o desejo de registro desse prazer, amplamente estimulado, em que o *Pacific* vira uma grande “máquina de experiências em que todas essas determinações sociais ligadas à visibilidade estão sendo agenciadas entre as pessoas ali e o filme revela como as pessoas negociam com aquilo a partir da imagem” (Pedroso, 2015. Entrevista)

Os passageiros parecem desejar criar, eles mesmos, suas próprias vivências dentro do cruzeiro: em certo momento, acompanha-se um casal entrar em um salão vazio, mas repleto de mesas e cadeiras e atuarem como se não estivessem sendo filmados – andando pelo salão, abrindo as janelas, sentando ao piano e fingindo tocar e cantar. Por mais que suas ações sejam compreensíveis pelo fato de estarem em um ambiente que incentiva a vivência do festivo, os personagens do filme, pelo modo como seu diretor os organiza, parecem

querer encenar as imagens de propagandas de viagem recorrentes na mídia – sempre plenos em felicidade e duplicando sua exaltação em uma reiterada *performance* de si mesma. Esta apropriação de elementos e expressões presentes na cultura audiovisual da televisão (como “close”, “zoom” e “corta”), definem a maneira como os sujeitos se aproximam e exploram os espaços. A difusão das tecnologias digitais representa não somente uma apropriação técnica, mas, principalmente, uma ressignificação cultural: à possibilidade de filmar incorpora-se um repertório de gestos da TV e do cinema.

As citações são recorrentes nas imagens. Alguns passageiros recriam uma famosa cena⁴ do filme *Titanic*, de James Cameron; outros, comportam-se como apresentadores de um programa de auditório e entrevistadores, perguntando a parentes e amigos sobre a experiência da própria viagem. Nesse *reality show* concebido e registrado pelos próprios passageiros, eles tornam sua própria vida palco de encenações e hipertrofiam os personagens de si mesmos. Na ânsia de “se ver” na tela, os passageiros do Pacific dirigem as câmeras para seus próprios rostos em diversos momentos – diante do espelho do quarto, bebendo margaritas, dançando nas festas e beijando os parceiros durante e após a contagem regressiva do Réveillon –, acumulando, inconscientemente, os lugares de autor, narrador e personagem (como no conceito de autobiografia de Lejeune). Mostram-se como autores porque estão segurando a própria câmera que os filma e co-criando o acontecimento que os reúne; como narradores por conduzirem a câmera em um momento no tempo e no espaço que registra um acontecimento; e como personagens, por se mostrarem enquanto recortes dos sujeitos que são para um público que se supõe estar assistindo àquele material.

Em *Pacific*, a autobiografia parece se vincular a outros movimentos do documentário contemporâneo – como as imagens de arquivo e amadoras –, mas sua camada de crítica ao excesso da imagem toma à dianteira de qualquer melancolia que esse gênero pode suscitar no leitor comum. Este desejo voraz de registrar e narrar um presente descartável parece ser comentado em uma cena de um par de pés descansando na popa do Pacific, em que a câmera registra os rastros que o navio acabou de deixar na água, e que, depois de alguns segundos, certamente desaparecerão: por maior que seja a ânsia de registrar um momento, uma imagem nunca será a experiência.

4. Cena em que Jack Dawson (Leonardo DiCaprio) segura a protagonista, Rose DeWitt Bukater (Kate Winslet) na proa do navio e, em seguida, a beija.

Sobre autorias compartilhadas e empoderamentos do “Outro” em *Doméstica*

Em *Doméstica*, de Gabriel Mascaro, vemos jovens de classes distintas que registram o cotidiano de trabalho das empregadas domésticas de suas próprias casas, revelando camadas de autobiografia quando percebemos que os depoimentos dos jovens que se filmam são organizados por um diretor que lhes faz a proposta do documentário.

Vanusa e Valdomiro

*É bom cortar depressa o mal pela raiz
É bom tomar cuidado, não se machucar...
(O mal pela raiz, de Reginaldo Rossi)*

Logo nas primeiras imagens, fica evidente a forte relação que Vanusa, a primeira doméstica cuja história é colocada em cena, com o rádio: a empregada é exibida se relacionando com a música quase como uma companheira. Enquanto trabalha em um espaço (aparentemente) asséptico, Vanusa é registrada em seu cotidiano por Valdomiro, o rapaz que a filma. O garoto, assumindo a função de direção de cena, aparece, vez por outra, com seu rosto diante da câmera, tanto conduzindo o público ao longo dos acontecimentos como dirigindo suas personagens ao desejar extrair delas o máximo de naturalidade em suas *performances*.

Este exercício de direção se mostra ainda mais evidente quando, enquanto é levado de carro por Vanusa encarna a figura do entrevistador (postura que aparece com certa naturalidade certamente por conta do contato com os meios de comunicação de massa e a noção do que seja uma entrevista) e empresta a todo este bloco uma estética *vlogger*, conduzindo a leitura do público. Em alguns momentos da narrativa, ambos parecem separar o ambiente restrito aos “bastidores” e os momentos da “cena” a ser registrada. Enquanto que, nos espaços de “coxia”, acontecem certas preparações (como na mesa de almoço onde se reúnem as três empregadas e ouvimos Valdomiro dizer “Vai, conversem aí. A câmera não tá aqui” ou quando Vanusa passa protetor solar antes de ir ao sol lavar o carro), nos ambientes de “palco”, começam as *performances* que, por mais que tenham seu ar de cotidiano, funcionam como eus que não são necessariamente as pessoas em sua esfera cotidiana. Pode-se pensar que Mascaro opta por manter estes dois momentos dentro do filme como estratégia de quebra da ilusão de naturalidade das *performances* a que assistimos, revelando ao público que se trata de uma encenação.

Esta questão de *performance* se mostra ainda mais explícita na conclusão do núcleo Vanusa e Valdomiro no momento em que, após conduzir o garoto para o colégio, a doméstica se torna, ela mesma, a operadora da câmera enquanto dirige de volta para a residência, invertendo os lugares de poder até então determinados. Neste momento, Vanusa assume a direção da cena e posiciona a câmera em direção a seu próprio rosto e, ao se emocionar com a música *O mal pela raiz*, de Reginaldo Rossi, começa a discorrer um monólogo. A imersão em suas próprias reflexões é tamanha que ela parece esquecer a existência de um público, como se este não soubesse que ela mesma havia posicionado a câmera diante de si, como se ela não estivesse se dirigindo.

A autorrepresentação, no caso deste núcleo, se explicita nas permutas entre Vanusa e Valdomiro: se, ao assumir a direção, o garoto assume o lugar de poder, exibindo muito de si para o espectador e priorizando a personagem que registra, a doméstica, por sua vez, é tomada pelo mesmo sentimento de poder ao segurar a câmera. O relato retrospectivo de si que cita Lejeune aparece aqui de forma explícita, já que Vanusa rememora seus dilemas amorosos mencionados em depoimento anterior dialogando com a música de Rossi, reverberando a relação da doméstica com o rádio – explícita desde a primeira cena.

Dilma e Perla

*Shalom Aleichem mal-achei hasharet mal-achei elyon,
mimelech malchei hamelachim hacadosh baruch hú...
(canção tradicional judaica)*

O segundo núcleo de patrão-doméstica começa com a adolescente Perla arrumando o cabelo diante da câmera e, em seguida, um plano do ponto de vista de dentro de um armário embaixo da pia da cozinha. Investindo em uma fotografia mais criativa que a do bloco anterior, e que não revelam, de início, o rosto da empregada (nem seu nome, na realidade), a direção da adolescente parece se concentrar mais nas ações do que nas falas da doméstica. Ao mostrar Dilma preparando refeições e limpando a residência, Perla sugere um registro do cotidiano a partir de um ponto de vista distanciado e uma fotografia mais clássica – em oposição à câmera tremida e aos *zooms* de Valdomiro, por exemplo. Ao posicionar a doméstica sentada no sofá para contar um fragmento de sua própria história, a adolescente parece tornar Dilma protagonista e exibe a intimidade controlada com que a jovem senhora parece se identificar no espaço familiar alheio, já que essa parece carregar melindres por estar sendo registrada no seu ambiente de trabalho.

A separação “cordial” entre patrões e empregados na casa também aparece durante a refeição realizada no *shabbat*⁵ judaico, onde a doméstica parece pouco à vontade com o ritual (ainda que ele aconteça na casa da família), mas confessa, posteriormente, que já havia sonhado participar do mesmo. Apesar de encenada, a intimidade do exercício religioso na família se torna pública através de uma câmera estrategicamente posicionada que registra todas as explicações que a cerimônia demanda para quem a desconhece. O autorregistro, neste núcleo, ecoa – a partir dos enquadramentos e diálogos em cena bem mais rígidos do que no caso anterior – a relação da doméstica com os patrões, permitindo que poucos momentos apareçam fora de um *script* prévio, que dá muito pouca margem para o desdobramento do processo criativo. O relato retrospectivo, nesse caso, apresenta um controle bem maior pelas mãos da adolescente, já que se restringe aos depoimentos de Dilma para a câmera: a doméstica, em nenhum momento, toma para si a possibilidade de se autorregistrar, delegando todo o gesto de filmar à jovem e limitando-se a atuar diante das lentes.

Maria das Graças e Alana

... *Mais um, mais um Bahia*
Mais um mais um título de glória
(Hino do Esporte Clube Bahia)

As primeiras imagens deste bloco deslocam o retrato familiar que havia sido exibido até então: Maria das Graças, conhecida como Gracinha, aparece em cena com uma toalha na cabeça e dança enquanto escuta uma música. Ao contrário de Vanusa, com que a música parece preencher o espaço de trabalho, para Gracinha explora mais sua espontaneidade e intimidade de forma mais evidente. Nesse meio tempo, o espectador tem a oportunidade de explorar um ambiente mais despojado, onde as fronteiras entre as relações de afeto e trabalho são, certamente, mais nuançadas. Alana, adolescente de 16 anos, assume a função de narradora oficial, e nos conduz, assim como Valdomiro, através das atividades cotidianas da empregada da família, que, como afirma a jovem quase como uma curiosidade, passou a trabalhar durante a madrugada em sua casa.

A câmera na mão acompanha de perto os afazeres da doméstica, que parece extremamente à vontade em cena, contando suas histórias de vida e, por vezes, exibindo inconscientemente certo ar enunciativo⁶ dentro do próprio filme. Em

5. *Shabat*, também grafado como sabá ou sabat, é o nome dado ao dia de descanso semanal no judaísmo, simbolizando o sétimo dia em Gênesis, após os seis dias de Criação.

6. Aqui, toma-se de empréstimo o termo enunciação fílmica para tratar da explicitação de uma subjetividade no uso da linguagem imagética, fazendo emergir os “vestígios linguísticos

falas como “Não me filme!” ou “Ela (a produtora) disse para gravar coisas interessantes” ou “Ela vai descansar na mesa, minha gente”, Alana e Gracinha deixam claro para o espectador a existência de uma linha que deveria separar em polos opostos diretor e personagem, e assim nos fazem perceber que estamos diante de um objeto fílmico. Tornar claro que existe alguma coisa em processo de construção altera a dinâmica da cena de tal modo que diretora e personagem começam a criar situações para serem expostas diante da câmera de maneira explícita: Gracinha coloca para tocar diante da câmera o hino do Esporte Clube Bahia e se exhibe para as lentes de sutiã pouco antes de nos mostrar sua camisa do mesmo time com orgulho de quem ama as coisas mais simples da vida. A estes momentos de alegria e desprendimento, se alternam dificuldades e cansaços diários, quando a câmera de Alana surpreende a doméstica dormindo no sofá pouco depois de encerrar seu serviço; o mesmo acontece quando ao contar seu cotidiano, chora breve e discretamente ao mencionar o filho morto em um assassinato – emendando, em seguida, que se sente feliz e à vontade na casa da patroa por ter um colchão ortopédico e um pequeno ventilador. Ao conceber encenações para serem registradas pela filmadora, Gracinha e Alana desejavam criar as “cenas interessantes” solicitadas pelo dispositivo concebido pelo diretor e, nesse movimento, a doméstica se deixa conduzir pelo próprio exercício do discurso, fragilizando-se no momento em que se lembra do filho.

A jovem Alana aparece pouco diante da câmera em comparação aos jovens vistos até então, e parece oferecer a Gracinha certo protagonismo, criando um diálogo com esse público ideal que está em um futuro próximo (assistindo-as nas telas do cinema) e, assim, deixando de nos parecer imagens em uma tela e evocando sua tridimensionalidade externa à cena. A noção de autorrepresentação, nesse núcleo, configura-se mais na concepção e *performance* nas cenas do que propriamente na operação da linguagem audiovisual. Mesmo que Gracinha não manuseie a câmera, ajuda a construir a personagem de si mesma e a encenar seu próprio cotidiano a partir da possibilidade de registro.

Helena e Juana

(...)

A história entre Helena e Juana começa em uma área de serviço de uma casa com poucos recursos (comparada às anteriores), onde Helena trabalha,

do comentador no seio de seu enunciado” (Kerbrat-Orecchioni in Gaudreault e Jost, 2009: 59). Pode-se afirmar que a enunciação fílmica aparece quando o “efeito-ficção” esmaece e oferece lugar à percepção da presença da linguagem cinematográfica, o que varia de acordo com o espectador e seu conhecimento da linguagem.

enquanto a pequena filha Fernanda observa a mãe. Em seguida, somos interpelados por Juana, que afirma diante da câmera que enxerga a doméstica como uma irmã mais velha – para quem conta seus problemas, aventuras amorosas, alegrias. Ao longo deste núcleo, observamos outras mesclas entre o espaço da intimidade e do trabalho: a mãe de Juana, Lúcia, afirma considerar Helena como uma filha e que ela faz parte da família. Ainda comenta que, quando soube da gravidez da empregada, ela mesma conduziu a moça à maternidade, deu o primeiro banho na pequena Fernanda e gestos como este teriam consolidado ainda mais o laço familiar que já existia na casa entre as duas.

Juana assume o lugar da diretora e da narradora, acompanhando o cotidiano de Helena sem que a doméstica fale em nenhum momento diretamente ao espectador e poucas vezes exibindo seu rosto para a câmera. Pelos elementos que o filme nos permite ver, não é possível afirmar se se trata de um desejo da empregada em não falar diante da câmera ou se o silêncio de Helena é um gesto inconsciente do registro realizado pelas patroas. Pelo recorte que Mascaro expõe, Juana e sua mãe, ao contarem suas próprias histórias misturadas à narrativa sobre a vida de Helena, evidenciam mais a relação de afeto que possuem com a empregada do que os outros núcleos. Talvez, além daquele breve momento em que Vanusa coloca a câmera diante de si e chora para nós, seja este núcleo mais autobiográfico do longa de Mascaro, mas que, ironicamente, não foca na empregada doméstica. Autobiográfico por manifestar o relato retrospectivo de que fala Lejeune, mas cujo gesto de contar não pertence ao personagem que deveria protagonizá-lo: Helena. Pela forma como narram a história da doméstica, Juana e sua mãe explicitam uma afeição por seu personagem, mas, independente disso, não se pode negar que assumem o poder de fala de Helena e, com isso, terminam negando à sua protagonista a possibilidade de se autorrepresentar, tornando-a invisível.

Flávia e Ana Beatriz

*... E quando você toca em mim
Eu fico toda molhada
(Baby Doll, da Banda Metade)*

O núcleo seguinte começa com a imagem da adolescente Ana Beatriz limpando a lente da câmera e, em seguida, apresentando a empregada, Flávia, contratada para cuidar da casa e de Mateus, seu irmão. Diferentemente das outras histórias apresentadas até aqui, Flávia foi contratada pela mãe de Ana Beatriz, que também trabalha como empregada em outra residência, reforçando o “grau de enraizamento da “cultura de ter empregada doméstica” presente não

só na classe dominante, mas como uma realidade presente até em grupos economicamente vulneráveis” (Mascaro, 2012. Entrevista). Em uma casa com poucos recursos, Ana Beatriz descreve as atividades de Flávia durante o dia e alterna cenas junto a sua protagonista: Flávia dá banho em Mateus, nos fundos da casa, limpa as panelas e participa de brincadeiras com os dois irmãos. Junto a estas cenas cotidianas, Flávia deliberadamente também performa diante das câmeras e mostra consciência de seu próprio protagonismo, comentando com Beatriz em certo momento da narrativa “Eu sou a empregada, minha filha. Eu que tenho que aparecer. Minha filha, isso é pra quem pode. Tu não pode!”. Por mais que não opere a câmera, Flávia conduz, assim como Gracinha e com sua simpatia e presença, os olhares do espectador tanto nos momentos mais delicados, como quando conta as situações de adultério e aborto por que teve de passar anos atrás, assim como em instantes mais relaxados – como quando realiza, jocosamente, uma dança sensual diante de Mateus ao som de *Baby Doll*, da Banda Metade.

Ana Beatriz assume o lugar de diretora das cenas do cotidiano e das *performances* que constroem a personagem de Flávia para o público, deixando explícito, em alguns momentos, esse papel⁷: como quando, ao registrar Flávia lavando as panelas por mais tempo do que acreditava ser necessário, imediatamente grita “Que demora, Flávia. Pega a bacia agora e vem” ou nos momentos em que provoca a doméstica ao dizer que ela “estava muito amostrada” diante da câmera. Dos adolescentes do filme, talvez Beatriz seja aquela que oscile no lugar do poder no que se refere ao relacionamento com a doméstica. Por, provavelmente, pertencerem a classes sociais semelhantes, Beatriz e Flávia dialogam de forma bastante horizontal e sem hierarquias muito distantes e, pelo que o filme nos permite perceber, conceberam as *performances* da empregada em conjunto – enfatizando cenas mais lúdicas e relatos retrospectivos através de depoimentos, mesmo que a doméstica não detenha o poder de uso da câmera.

Sérgio e Jenifer

Feliz Natal...

A próxima sequência começa com a imagem de uma câmera subjetiva: desta vez, não acompanharemos o cotidiano de uma empregada doméstica, mas de um empregado doméstico. Sérgio, um sujeito silencioso e reservado que já passou dos 50 anos, realiza os afazeres na casa de Jenifer, jovem que

7. Esses momentos reverberam também certo ar enunciativo como nas cenas em que Gracinha e Alana deixam “escapar” os vestígios da concepção da encenação.

conduz a narrativa e que também fala diretamente para a câmera. Ao incluir a representação de uma minoria masculina no exercício do emprego doméstico, Mascaro parece apresentar uma proporção da quantidade mínima de homens que cumprem esse tipo de ofício, em comparação à de mulheres⁸. Por se tratar de um personagem que pouco fala, as imagens deste bloco privilegiam muito mais o registro da presença de Sérgio em meio à família, do que seu convívio com a família da jovem. Se o doméstico pouco fala de sua história de vida, sua trajetória é contada pela mãe de Jenifer, que afirma ter resgatado o jovem senhor quando ele acabava de sair de um casamento problemático.

A intimidade do doméstico acontece, neste caso, em uma terceira pessoa, que, de certa forma, se apropria da história de Sérgio, ainda que o faça com generosidade. Dialeticamente, as 24 horas por dia e 7 dias por semana de convivência não bastam para que Sérgio desenvolva intimidade na relação com os patrões: uma ideia que se ilumina na cena da comemoração natalina, já que enquanto todos se abraçam desejando “Feliz Natal”, Sérgio parece meio deslocado – um sentimento que fica ainda mais forte quando o vemos, durante a ceia, levando seu prato para comer do lado de fora, observando as luzes da rua. Da mesma forma como vimos na história de Helena, Sérgio pouco se mostra para seu público, deixando que os narradores oficiais contem sua própria versão dos fatos. Pelo que se opta por mostrar, parece mais uma posição do próprio Sérgio diante da câmera e dos sujeitos, carregando uma timidez que se mescla aos afetos que se evidenciam nos elementos ditos e não ditos, registrando uma autobiografia que se revela pelos relatos de terceiros – num gesto que parece revelar mais altruísmo do que autoridade, na verdade. A autobiografia, tanto em Helena como em Sérgio, aparece nos relatos de si concretizados pelos patrões e no modo como o doméstico se mistura às suas histórias – caracterizando mais uma narrativa de si que *inclui* o outro.

Lucimar e Luís Felipe

*The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind...
(Blowin' in the Wind, de Bob Dylan)*

O último bloco do documentário, certamente, traz o retrato mais distanciado emocionalmente (e potencialmente menos otimista e mais incômodo) na relação patrão-empregado: Luís Felipe, o jovem com a câmera, inicia seu

8. Segundo Nobre (2004), no Brasil, no emprego doméstico, em 2001, dos quase 6 milhões de pessoas que preenchiam esse nicho, 94% eram mulheres. O emprego doméstico concentra 19% da força de trabalho feminina no Brasil, sendo considerada alternativa para as mulheres com baixa escolaridade e/ou com mais idade e que perdem emprego em mercados mais formais.

núcleo parecendo indeciso na maneira de como se portar diante da câmera e, posteriormente, se direciona até a cozinha para Lucimar, a empregada da casa, convidando-a a participar do documentário. Essa cena, por caracterizar um pouco do dispositivo do documentário perpetrado por Mascaro, poderia até figurar em seu início, mas, ao incluir essa cena nesse núcleo especificamente, o diretor nos permite inferir uma relação mais distante do que aquelas exibidas anteriormente. Essa estratégia termina evidenciando uma relação mais fria entre patrão e empregado depois de contemplarmos tanta proximidade e intimidade nos núcleos anteriores. Ao escolher mostrar uma relação quase contratual que Luís Felipe estabelece com Lucimar no momento de assinar o termo de autorização de uso de imagem, Mascaro termina nos fazendo ver uma conexão menos íntima que se criou naquele núcleo. Enquanto os outros espaços, conscientemente ou não, esforçam-se para exibir a construção de uma intimidade na relação trabalhista, nesse núcleo, a relação contratual se explicita a partir não somente do gesto do jovem que registra a doméstica, mas das escolhas de Mascaro como diretor, ao que comenta:

O que mais me interessa no filme é a capacidade de fabular sobre a negociação da imagem empreendida entre os jovens e as empregadas, cada um a seu modo. Se os jovens aproveitaram uma relação de poder dada para adentrar na intimidade da empregada, (...), o que me deixa feliz é a potência dessa imprecisão que emana no filme do início ao fim (Mascaro, 2012. Entrevista)

Nesse segmento, a empregada usa um uniforme padronizado, o ambiente organizado e aparentemente mais regrado em comparação com os outros relatos e que investe no branco das paredes e dos móveis registrados através de enquadramentos quase sempre distantes – com uso particular do plano de conjunto –, simétricos e calculados, sentimos a concretização de um ambiente formalizado e carregado de sentimentos não ditos. Ao ser entrevistada pelo jovem, Lucimar fala evasivamente sobre seus sentimentos em relação ao contexto que a cerca, em um texto pontuado por lacunas de silêncio que incomodam por nos fazer imaginar a quantidade de sentimentos reprimidos ao longo dos anos de convivência no ambiente. Dentre os personagens, este parece ser onde existe um trabalho de *mise-en-scène* mais elaborado por parte do jovem adolescente: usando *Blowin' in the Wind*, de Bob Dylan, como trilha sonora para as imagens do álbum de fotografias pessoal da mãe com Lucimar, mostrando cenas da infância, o jovem direciona certo modo de ler a imagem ao incluir a música e seu posterior *cover* da mesma.

No filme de Mascaro, os personagens, ao invés de contarem suas histórias de vida para um desconhecido que lhes aponta uma câmera, são filmados por rostos familiares e que também voltam a câmera para si mesmos. No momento em que coloca os jovens como diretores de suas cenas com uma

proposta em comum, ao longo da passagem dos núcleos, percebemos não somente as distinções no dia a dia de cada família, mas principalmente os modos de ver através das próprias lentes. Se, em alguns, o distanciamento emocional se explicita por meio dos enquadramentos mais gerais e na forma evasiva em que se estabelecem os diálogos; em outros, a espontaneidade e a pouca preparação das situações registradas explicita certa impulsividade e intimidade que carece nos outros relatos. Se os enquadramentos e movimentos de câmera de jovens como Luís Felipe e Perla se caracterizam por aspectos como simetria, poucos elementos na *mise en scène* – o que denota certa organização visual – e pouco uso de câmera na mão, estes elementos, nos segmentos de Ana Beatriz e Alana, por exemplo, desaparecem: enquadramentos mais assimétricos, uma direção de cena com excesso de elementos e uso recorrente da câmera na mão. A maneira como as câmeras são empunhadas e apropriadas, nestes casos, expõe, além do modo como estes jovens atuam no mundo, a relação que estabelecem com suas próprias empregadas.

Mergulhos no deserto – sobre *Uma passagem para Mário* e a autobiografia como relato do presente

Talvez o documentário que se alinhe mais à uma ideia mais clássica de autobiografia dentre os filmes escolhidos para esta pesquisa seja mesmo *Uma passagem para Mário*. Por mais que não seja o diretor do filme, Mário participou da concepção do argumento e, certamente, se alinhou bastante ao seu parceiro de criação e de cena, Eric Laurence, diretor do filme, para desenvolver o andamento do processo. Com a produção cada vez mais diversa dos gêneros autobiográficos contemporâneos, o valor biográfico torna-se cada vez mais uma questão problematizável, já que, muitas vezes, a multiplicidade de formas alinhadas às tessituras autobiográficas no âmbito da literatura permitiu a concepção de uma nomenclatura que não se circunscreva por regras tradicionais como “unidade de ação, estrutura centralizadora da enunciação, organicidade da diegese e retrospectiva linear” (Santos, 2007: 10), ignorando uma demanda pela autenticidade e enfatizando as possibilidades do imprevisível no discurso.

Ao invés da referência à realidade como fator de autenticidade, os relatos autobiográficos são cada vez mais determinados por um questionamento sobre o processo de sua escritura: “uma relação constante é estabelecida entre o passado e o presente, e a escritura é colocada em cena” (Lejeune, 1998 *apud* Pace, 2012: 59), flertando com a exposição do inacabado, do *work in progress*, abrindo espaço para a emergência do processo criativo e de reflexões sobre as limitações representativas das narrativas – aspecto forte nos documentários reflexivos. Caracterizada pela miscelânea entre “passagens observacionais com

entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos” (Nichols, 2005: 49), o documentário reflexivo explicita o cineasta como um observador subjetivo do real e o documentário como forma de representação dessa subjetividade, evidenciando não somente o discurso do cineasta, mas revelando um “*processo* de construção de significado (que) se sobrepõe aos significados construídos” (Nichols, 2005: 64. Grifo no original).

A presença do diretor no filme como um fator determinante nas histórias que estão sendo contadas aparece desde os filmes do *cinéma vérité*, particularmente em Jean Rouch e seus *Jaguar* (1954-1967) e *Chronique d'un Été* (1960). Ao emergir na tela com seus personagens e manifestar os bastidores do processo criativo e a presença compartilhada que se sobrepõe a uma representação distanciada, o diretor flerta com uma “escrita em colaboração” e com uma autobiografia que se escreve no ato, sendo “o relato retrospectivo de que fala Lejeune se transformando em um relato que se constrói” (Freire, 2003: 23). No filme de Eric Laurence, a câmera acompanha o cotidiano de Mário Duques, psicólogo amigo do diretor que está doente em estado terminal de câncer no fígado, em uma preparação para uma viagem ao deserto de Atacama. O protagonista filma seu próprio cotidiano acompanhado por Eric, que, após a morte do amigo, se insere na história, dividindo com Mário o protagonismo do longa.

O longa começa com a imagem de uma imensidão azul do fundo do mar, envolvido pelo som ambiente, seguido da aparição de um sujeito que manipula a câmera e modifica sua posição. Sobre uma trilha sonora etérea, vemos a imagem de um sujeito que parece se perder em sua própria possibilidade de flutuar e mergulhar para dentro de si: se trata de Mário Duques. Em seguida, vemos este mesmo sujeito manipulando a câmera em situações distintas: em uma rua de subúrbio com amigos, em um bar e em um ambiente familiar, brincando com sua sobrinha e festejando. Por mais que seja uma “intrusa”, a câmera parece ser uma testemunha das experiências deste sujeito ainda desconhecido pelo espectador. Depois, mergulhamos junto com este mesmo sujeito no fundo do mar, onde, depois de passar por cardumes de peixes e de nos embriagar por certa serenidade de uma vida desconectada do cotidiano, encontramos um imenso navio naufragado⁹. Se, a princípio, ele parece somente um ambiente onde plânctons e corais podem habitar, imediatamente somos tragados pela

9. Segundo Laurence, essas imagens de navios naufragados faziam parte de um projeto de um documentário do próprio Mário sobre naufrágios na costa pernambucana, intitulado *Naufrágios e naufrágios*. Essa cena não foi filmada por Mário, mas por um amigo de ambos, Fernando Clark, mas Mário exibiu para ele essa cena uma diversidade de vezes, diante do que comenta: “O fascínio de Mário pelos naufrágios sempre me gerou muita curiosidade. O fato de uma pessoa com câncer ser tão interessada em embarcações naufragadas me parecia algo incrivelmente simbólico”. (Laurence, 2014. Entrevista).

possibilidade de lembranças sobre o que poderia ter sido aquele navio. Seria ele um vestígio de uma não-existência diante dos olhos humanos ou, por não estar diante dos nossos olhos, ele, simplesmente, se tornou fruto de uma outra forma de experimentar o mundo? A próxima sequência interrompe esse fluxo de ideias: em um consultório médico, em que Mário e Eric (ainda em off, cobertos pela tela preta) conversam com um médico. A partir das conversas, compreendemos que Mário está com um quadro clínico complicado e planeja realizar uma viagem ao Deserto do Atacama como parte de um projeto para um documentário.¹⁰

Depois de uma tela preta que nos informa o título do filme, segue-se uma viagem de avião em meio a uma tempestade e um sujeito solitário, que assiste, em seu notebook, imagens de Mário. Este mesmo sujeito exhibe trechos do que parece ser um roteiro cinematográfico onde aparece, diversas vezes, o nome Mário seguido de expressões como “ficaria extasiado...”, “poderia seguir com...”, “poderia fazer...”. Imediatamente, damos-nos conta de que a presença de Mário, que cruza o longa a partir de então, acontece através das imagens e de um nome que emerge mais como um fantasma que desvela um futuro imaginado que se transmuta em passado sem ter atravessado o presente. A partir de então, acompanhamos Eric em uma jornada de superação pela morte do amigo, situação que não havia sido planejada no projeto do documentário. Laurence afirma que amigos com quem ele conversava o estimularam a prosseguir com a realização do filme e teve a ideia de realizar ele mesmo a viagem ao Deserto do Atacama. Para isso, o diretor conta que sentiu a necessidade de se expor da mesma forma que o amigo havia realizado em seus registros autobiográficos. Seguimos Eric pela viagem na Bolívia, conduzindo entrevistas sobre uma ideia de amizade com sujeitos diversos que encontra ao longo da caminhada – entremeadas com registros autobiográficos de Mário. “O medo da morte sinaliza que, talvez, não estejamos vivendo como desejaríamos”, afirma outro entrevistado. Em um bar, vemos um Eric ainda distante, que pouco se posiciona diante da câmera e parece se resguardar em seu silêncio. Ele prefere ler o e-mail antigo do amigo (de outubro de 2010), em que menciona estar muito contente e emocionado com a versão do roteiro que Eric havia lhe enviado dias antes e que seria executado a seguir. O processo criativo, neste instante, começa a pulsar para além do que aparece na tela: Mário comenta sobre a satisfação

10. Laurence afirma que a proposta da viagem apareceu quando ele descobriu que tinha algumas milhas de voo sobrando e, ao comentar com Mário, decidiram rapidamente pelo Deserto do Atacama e a ideia do filme apareceu poucas horas depois: “eu liguei pra ele entusiasmado, dizendo que queria fazer um filme sobre ele. Mário me falou que naquele mesmo momento também tinha pensado sobre isso, (...) de que queria falar sobre a sua vida...” (Laurence, 2014. Entrevista).

que os registros autobiográficos estão gerando em suas experiências finais de existência.

Quem aconselha o diretor a deixar o amigo “seguir simbolicamente seu caminho” é um xamã,¹¹ que termina fortalecendo a jornada de Eric por um deserto inóspito, seco e pouco convidativo. A inserção dessa figura de mentor na narrativa nos faz perceber como a construção da jornada dos personagens ao longo do documentário apresenta uma estrutura bastante similar à dos roteiros ficcionais,¹² com uma diversidade de itens comuns à Jornada do Herói,¹³ de Christopher Vogler (ou monomito, nos termos de Joseph Campbell): temos um Herói, personagem coadjuvante alçado à condição de protagonista quando seu Aliado falece. Ao optarem por um roteiro que se transforma no momento das filmagens,¹⁴ os chamados “filmes de busca” como *33* (2003), de Kiko Goifman, ou *Um passaporte húngaro* (2003), de Sandra Kogut ou *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, por exemplo, permitem uma criação audiovisual que implique, de certo modo, uma “reformulação do mundo, de modo a torná-lo menos programático e mais próximo das práxis humanas e inclusive dos corpos humanos” (Paiva, 2012: 2). Ao preferir lidar com o imprevisível como se estivesse dentro de um jogo, estas obras não tentam dar conta das grandes narrativas, mas procuram lidar com o micro, o íntimo e o imprevisível.

Em meio a essa sensação de incompletude e distanciamento, surgem algumas imagens de Mário no meio do mar, fora de foco. Na sequência, descobrimos que as imagens estão sendo projetadas nos imensos rochedos do deserto: da tela diminuta do notebook, a figura de Mário se expande infinitamente pelos grãos de areia e pedras, dissolvendo-se em terra e água ao mesmo tempo. Os peixes e algas marinhas serpenteiam os pedaços de metal enferrujado dos trens falecidos no cemitério, assim como a família e os amigos de Mário, constataando que a existência se transmuta, que o aparentemente morto oferece lugar para outras formas de ser. Em *Mário*, mostra-se perceptível no filme uma complexidade e uma sensibilidade de Laurence em estabelecer recortes que,

11. A referência a essa figura não se explicita no filme, mas Laurence (2015) afirma que se tratava, realmente, de um xamã, mas ele não queria trazer um aura espiritual ao filme, pois seu conselho poderia ser dito por qualquer pessoa.

12. Laurence (2015) afirma que essa construção do personagem de si mesmo com uma jornada apareceu mais da montagem do filme do que da gravação. Como ele não sabia exatamente o que as pessoas fariam para ele, as frases reflexivas e motivadoras de seus “mentores” foram sendo pinçadas no momento da edição.

13. O monomito é um conceito de jornada cíclica presente em mitos, de acordo com o antropólogo Joseph Campbell e outros acadêmicos, descrevem as narrativas de Gautama Buddha, Moisés e Cristo, por exemplo.

14. A própria inserção de Laurence no filme não foi pensada desde o início: “Eram só algumas cenas em que Mário estaria no deserto e jogaria futebol com os amigos, outra em que ia todo mundo tomar banho nu no lago de sal”. (Laurence, 2015. Entrevista).

ao mesmo tempo, mantém a vida em aberto para além do filme, mas solidifica as sensações sobre uma experiência que se estende antes e depois de sua projeção e carrega as maneiras de seu autor em lidar com a própria vivência.

E as *selfies* continuam... – considerações finais

A partir da análise destes filmes, foi possível ampliar as ideias de autobiografia de Lejeune e exemplificar os conceitos de autoria de Barthes, tomando como ponto de alinhavo o documentário. Ao imprimir sua própria leitura sobre o material original, Marcelo Pedroso, em *Pacific*, traduz uma memória íntima e familiar em uma memória do mundo, tangenciando um fascínio pleno em seu voyeurismo por admirar uma vida que poderia ser vivida por ele mesmo. Se os filmes-diário de Jonas Mekas, David Perlov, Jem Cohen e George Kuchar parecem carregar certa errância fleumática em suas narrativas miúdas, as *performances* festivas dos diários de viagem no cruzeiro transbordam um espetáculo que movimenta seu próprio processo criativo, cujo ponto de partida reside no próprio desejo de se registrar. Já em *Doméstica*, a partir da relação que esses “autobiógrafos do outro” desenvolvem tanto com seus objetos de investigação – as domésticas – como com seus instrumentos de coleta – as câmeras digitais –, é possível compreender que cada narrador concebe uma narrativa autobiográfica alimentada fortemente pela relação que estabelece com seu contexto. Se a autoria cinematográfica manifesta-se através da relação entre o imaginário (repertório dos sujeitos a partir da sua leitura de mundo) e o exercício da criatividade, a concepção do personagem em um documentário também exhibe uma das principais formas de fazê-lo.

E, finalmente, acredita-se que *Uma passagem para Mário* representa um recorte desta tendência da exposição e recriação de si absorvido e expandido pela sétima arte. A exposição de si, neste documentário e nesta sociedade repleta de redes sociais, *reality shows* e outras tantas formas de explorar o eu, se configura destas e de outras tantas formas. Se este problema da representação se tornou um dilema que fez os artistas reinventarem formas de criar, tornando-as cada vez mais simbólicas e abstratas ao invés de tentativas de reprodução da realidade, contemporaneamente, parecemos vivenciar um momento de um jogo, em que uma retroalimentação entre artificial e real se torna cada vez mais presente e evidenciada.

Referências bibliográficas

Barthes, R. (2004). A morte do autor. In *O rumor da língua* (pp. 57-64). São Paulo: Martins Fontes.

- Bazin, A. (1985). On the polique des auteurs. *Cahiers du cinéma, the 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Jim Hillier (ed.), Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Brasil, A. (2010). Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. *Revista FAMECOS*, set/dez, 17(3): 190-198.
- Buscombe, E. (2005). Ideias de Autoria. In F. P. Ramos (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol. I. São Paulo: SENAC São Paulo.
- Foucault, M. (2001). O que é um autor? (1969). *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*: 264-298. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Freire, M. (2003). Jean Rouch ou o filme documentário como autobiografia. Uma introdução. In A. M. Catani, et al. (org.). *Estudos Socine de Cinema: Ano V* (pp. 19-26). São Paulo: Panorama.
- Freire, M. (2009). A noção de autor no filme etnográfico. In J. F. Serafim (org.). *Autor e autoria no cinema e na televisão* (pp. 49-64). Salvador: EDUFBA.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (2009). *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Goffman, E. (1985). *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes.
- Heath, S. (2005). Comentário sobre “Ideias de Autoria”. In F. P. Ramos (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol. I. São Paulo: SENAC São Paulo.
- Klinger, D. (2008). Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, (12). São Paulo.
- Laurence, E. (2014-06-11). *Uma passagem para Mário* | Entrevista com o diretor Eric Laurence. Via URL: umapassagemparamario.com.br/#diretor/1.
- Laurence, E. (2015-12-07). *Entrevista – Eric Laurence (Uma passagem para Mário) [07.12.2015]* *Autobiografias do Outro – camadas de selfies em documentários pernambucanos*. Recife: Combo Multimídia. Entrevista a Márcio Andrade.
- Leroux, L. (2010). Informação e autoformação nas narrativas de si: o compromisso com a verdade e o desvio ficcional. *Liinc em Revista*, setembro, 6(2): 260-272. Rio de Janeiro.
- Mascaro, G. (2012-11-16). Filme Doméstica, de Gabriel Mascaro, é exibido no Recife pela primeira vez: entrevista. *Recife: Diário de Pernambuco*.

- Entrevista a Júlio Cavani. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2012/11/16/internas_viver,408127/filme-domestica-de-gabriel-mascaro-e-exibido-no-recife-pela-primeira-vez.shtml
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. 4ª Ed. Campinas, SP: Papi-rus.
- Nobre, M. (2004). Trabalho doméstico e emprego doméstico. In A. Costa, *et al.* (Orgs.). *Reconfiguração das relações de gênero e trabalho*. CUT Brasil.
- Pace, A. A. (2012). *Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo – USP. São Paulo.
- Paiva, S. (2012). Roteiros Abertos em Filmes de Busca. In XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Fortaleza, CE: Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.
- Pedroso, M. (2015-12-07) *Entrevista – Marcelo Pedroso (Pacific) Autobiografias do Outro – camadas de selfies em documentários pernambucanos*. Recife: Combo Multimídia. Entrevista concedida a Márcio Andrade.
- Santos, C. C.; Oliveira, H. F. (Orientadora) (2007). *Ego-documentos na ficção contemporânea*. Tese de Doutorado, Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- Sibilia, P. (2008). *La espectacularización del yo. El monitor de la Educación* (pp. 34-37). Buenos Aires.
- Stam, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papi-rus.
- Tredge, D. (2013). A case study on film authorship: exploring the theoretical and practical sides in film production. *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 4(2): 5-15.
- Valadares, M. (2011). *Vídeos confessionais do Youtube: abordagem de um dispositivo biopolítico*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MG. Minas Gerais.
- Zumthor, P. (1993). *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

“Não existe passado, apenas presente”, notas sobre o trabalho de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi

Eduardo António Margarido*

Resumo: Comentário aos trabalhos sobre o arquivo de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, tendo por tópicos o seu método, a sua concepção do tempo, os resultados da pesquisa e a plasticidade da sua forma. O discurso ideológico oculto na imagem e a abertura dessa mesma imagem ao que está para além do visível. Os *punctum* da imagem com enquadramento (ou os “sintomas”) enquanto revelação de momentos históricos através de emoções (de momentos de loucura) e o seu respectivo enquadramento político.

Palavras-chave: máquina analítica; visível; visual; Barthes; *punctum*, sintoma; sinestésico; arquivo; temporalidades; modernismo; estatuto da interpretação; imagem dialéctica; "imagem claro".

Resumen: Comentario a los trabajos sobre el archivo de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, cuyos tópicos son su método, su concepción del tiempo, los resultados de su investigación y la plasticidad de la forma. El discurso ideológico oculto en la imagen y la apertura de esa imagen a lo que está más allá de lo visible. Los *punctum* de la imagen con encuadre (o los "síntomas") como revelación de momentos históricos a través de emociones (de momentos de locura) y su respectivo contexto político.

Palabras clave: máquina analítica; visible; visual; Barthes; *punctum*; síntoma; cinestésica; archivo; temporalidad; modernismo; estatuto de la interpretación; imagen dialéctica; "imagen deslumbramiento".

Abstract: Review of the work by Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi on the archives, having by topics their method, conception of time, search results and the plasticity of their form. The hidden ideological discourse of the image and the opening of that image to what is beyond the visible. The *punctum* in the image with frame (or "symptoms") as a revelation of historical moments through emotions (of madness moments) and their political framework.

Keywords: analytical engine; visible; visual; Barthes; *punctum*; symptom; kinesthetic; archive; temporality; modernism; status of interpretation; dialectical image; "gleam image".

Résumé : Commentaire sur les travaux d’Yervant Gianikian et d’Angela Ricci Lucchi sur les archives, ayant pour topic leur méthode, leur conception du temps, les résultats de leur recherche et la plasticité de leur forme. Le discours idéologique caché dans

* Doutorando. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Doutoramento em Ciências da Comunicação. 1069-061, Lisboa, Portugal. E-mail: edantcosmar@gmail.com

Sumissão do artigo: 15 de junho de 2016. Notificação de aceitação: 09 de agosto de 2016.

l’image et l’ouverture de cette image à ce qui est au-delà du visible. Le *punctum* dans les images avec encadrement (ou "symptôme"), tout en révélant des moments historiques à travers les émotions (de moments fous) et de leur encadrement politique. Mots-clés : machine analytique ; visible ; visuelle ; Barthes ; *punctum* ; symptôme ; kinesthésique ; archives ; temporalité ; modernisme ; le statut de l’interprétation ; image dialectique ; "image flash".

“Não existe passado, apenas presente”

Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi vivem e trabalham juntos em Milão e esta frase resume a sua visão sobre o trabalho que desenvolvem com os arquivos.

Começaram o seu percurso no início dos anos 70, recolhendo, catalogando e construindo colecções de centenas de objectos, desde brinquedos antigos a imagens que, num primeiro momento, filmavam ou re-filmavam, recuperando a memória que inevitavelmente se encontrava aderente a esses objectos e imagens. Desta frase também se alcança o verdadeiro sentido da sua pesquisa com a história através da imagem: o reconhecimento da violência, a identificação das relações de poder impostas pela força. A violência do passado que se impõe ao presente.

Os objectos são pesquisados numa procura daquilo que representaram (o seu significado num contexto determinado, os gestos significantes no caso das imagens) num processo que poderíamos descrever como a procura da “aura” no sentido Benjaminiano, daquilo que os torna únicos e que é insusceptível de reprodução.

Nos seus primeiros trabalhos consideravam que esses objectos, por si, poderiam não ser suficientes para recuperar essa memória escondida e por isso faziam acompanhar as projecções/instalações por aromas de suporte difundidos na sala numa tentativa de ligação de factos históricos com emoções pessoais.

O imaginário era despertado por esses odores. Por exemplo em *Alice profumata di rosa* (1975) o odor a rosas estava presente, em *Catalogo della scomposizione* (1975) punham a circular o odor de naftalina mnemonicamente ligado à conservação de corpos. Sinestesticamente estes primeiros trabalhos remetem para uma empatia corporal entre espectador e imagem, para a materialidade da imagem, dos gestos, dos corpos, dos detalhes.

No entanto parece-nos que não está no espírito dos cineastas qualquer noção de “metacinema”, no sentido de tornar visível o processo de feitura do material fílmico conduzindo à dissipação da “suspensão da descrença”, nos termos em que foi feito o filme *Onde jaz o teu sorriso*, de Pedro Costa, uma escarpelização do processo de montagem do filme *Sicilia*, de Straub e Huillet. O que estará aqui em causa poderá ser um processo oposto, qual seja o

de aprofundar a imersão fílmica do espectador para que os elementos que não são imediatamente perceptíveis o venham a ser. Por exemplo, em *Catalogo...* a violência dos corpos, a asséptica emocional do ambiente e dos processos de catalogação, são sublinhados (aprofundados) pelo cheiro da naftalina.

Os autores viriam a abandonar estas experiências sinestésicas num processo de concentração na autópsia da própria imagem, na descoberta das suas margens e dos eixos excêntricos. Findo este percurso inicial da carreira dos autores, centrado nas fotografias e filmes que recolheram até 1977, inicia-se nesse ano um outro centrado na descoberta dos filmes do documentarista italiano Luca Comerio (um documentarista semioficial do regime fascista), rodados em nitrato no início do século XX.

Esta descoberta acontece por um quase acaso, quando conseguiram salvar o espólio de um estúdio que se encontrava em processo de demolição. Para além dos filmes foram ainda preservados materiais e maquinaria laboratorial, tendo muita outra se perdido. Os autores recuperaram esses filmes, muitos deles já sem estarem em condições técnicas de ser exibidos devido à natural degradação do suporte pelo tempo, e re-filmaram (fotografaram) todos os “frames” com uma máquina artesanal por eles inventada e construída a que chamaram a “câmara analítica”. Com esta câmara procederam a um trabalho de “tecelagem” dos “frames” antigos reeditando-os e revelando assim o escondido tecido histórico. Através deste método exploram os temas do passado para demonstrar como eles suportam o presente, como o tempo passado (neste caso no princípio do século XX) continua a moldar o presente.

Este processo de busca de significado visa iluminar a ideologia (discurso sobre uma realidade construída) que se encontra latente nessas peças fílmicas, por mais inocentes e inócuas que estas possam parecer. Para lá das imagens que se fixam, existem todos os intervalos entre elas que se assumem como lacunas a ser preenchidas, e é precisamente neste espaço que a resignificação e re-interpretação ocorrem, como nas imagens dos presos de 48 de Susana Sousa Dias em que os depoimentos actuais sobre esses registos do passado, burocráticos, oficiais, coloca sofrimento humano nas lacunas, vulcaniza essas roturas num manto de luta política e ideológica.

Citando: “Nós pensamos que apenas o presente existe e que para nós a memória é presente, não passado. É por isso que rejeitamos a categoria de arquivologistas; trabalhamos no presente e para o presente e não aceitamos a ideia do passado – aquilo que vemos em cada “frame” é o que vemos hoje”.¹

1. Tradução livre de entrevista a Hans Ulrich Obrist.

Esta asserção faz recordar aquilo que Roland Barthes chamava o “efeito do real”² da imagem fotográfica. Para Barthes a imagem fotográfica tem um particular tempo, o **presente anterior**. Fala do presente (o tempo em que é vista) e do passado (o tempo em que o evento foi fotografado). A fotografia é extraordinária, quase inexplicável, na maneira como combina estes dois tempos, parecendo reprimatar a morte em vida.

Reagimos aos filmes de arquivo como se estivéssemos a ver os acontecimentos pela primeira vez, obliterando a distância cronológica que nos separa deles. No caso do filme dos autores *Dal polo all 'Equatore* nós vemos as tropas Italianas da I Guerra Mundial cruzarem os Alpes **agora**, o urso polar a ser atingido **neste momento**, imergimos assim numa realidade fílmica que é tanto real por ter sido filmada, apesar de lembrados pelo “**slow motion**” que estamos e ver um filme, analisando a acção de uma narrativa fílmica.

Os filmes de Angela e Yervant funcionam como máquinas do tempo que nos fazem regressar ao passado, experimentando-o como se fosse presente. O cinema permite a Angela e Yervant reduzir o ritmo a que o mundo, e os seus objectos, as suas coisas certas e erradas, vai desaparecendo. Permite-lhes mostrar o detalhe, o “reverse”, as quebras na realidade fílmica e a manipulação dos elementos dessa realidade através das ampliações e do “slow motion”.

Este método de tratamento do “arquivo” permite desconstruir para reconstruir e transformar os elementos fílmicos noutra coisa, o que significa, acima de tudo, reformatar esses elementos noutras categorias em que, v.g., o pormenor passa a determinante ou a margem passa a ser o centro.

Citando Hibon e Dominique Paini: “Enlarge, show details, extend (...) actions which, after manipulation, transform the original archives into indisputable and topical ideological discourse.”³ É este discurso ideológico, as relações de poder subjacentes às imagens de arquivo, sejam elas as relações de dominação colonial ou as inerentes ao militarismo na guerra, que são reveladas pelo particular método de Angela e Yervant.

Esta forma de “re-olhar” não só sublinha o “campo” que está fora da principal linha de visão/observação, isto é, os eixos excêntricos e marginais que se organizam fora do principal eixo visual e narrativo, como cria uma dimensão imaginária que está para lá dos gestos referenciados

O processo de análise, particularmente a repetição de “frames” que permite modular a experiência de visionamento articulada com a ampliação de partes dessa mesma imagem, remete-nos também para uma espécie de *punc-*

2. R. Barthes, *L'effet de réel*, in *Communications*, nº11, 1968, pág. 84-89.

3. D. Hibon, D. Paini, *Del documentário fatto a mano*, in P. Mereguetti, E. Nosei (eds.), *Cinema anni vita: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Il Castoro, Milan, 2000, p. 100.

tum Barthesiano em que momentos significativos e tocantes acentuam gestos, procedimentos e olhares.

No filme *Inventario balcânico* filmagens dos anos 20, 30 e 40 do século XX lançam uma panorâmica sobre a convivência das diversas comunidades e culturas em tempos de paz, uma convivência que sabemos dilacerada pelas guerras dos anos 90 e cujas origens se encontravam latentes já nestas filmagens.

Detenhamo-nos numa expressão dum “close-up” de uma rapariga de cabelo encaracolado constante do filme que, em enquadramentos frontais e laterais, nos é mostrada a interagir com o “cameramen” rindo e batendo as palmas.



Enquanto a sua face desaparece do enquadramento, podemos ver o medo nos seus olhos. Este medo revela a construção falsa, postiça, que aquelas filmagens faziam da convivência das comunidades, demonstrando uma harmonia inexistente, encobrindo a violência que o autoritarismo militar já ali projectava. Uma imagem do passado que imerge no presente, e que já tudo explicava.

No ensaio *Camera lucida* de Barthes é discutida a fotografia do jardim de inverno, fotografia da própria mãe em criança e em que ele vê a sua verdadeira natureza, traduzida numa expressão que mais ninguém, que não o próprio Barthes, poderia captar. Esse “pedaço de conhecimento” ou de “sentimento” (punctum) é, para Barthes, a essência da fotografia, uma forma de loucura e compaixão que, para além de qualquer racionalidade, nos revela os fundamentos da humanidade.

É esta humanidade que vemos nos olhos da criança de cabelo encaracolado, ao mesmo tempo assolada pela loucura da encenação postiça e pela compaixão que o medo nos seus olhos suscita, revelando a violência contida naquela cultura e naquela sociedade.

A magia deste filme, que acontece entre a fidelidade ao material de arquivo e manipulações que geram metamorfoses, revela-se no sentido fotográfico que já vimos com Barthes, o presente-anterior, em que a rapariga dos caracóis olha para nós para toda a eternidade, e que para a eternidade, no filme, ela se encontra ao mesmo tempo perdida e achada.

A fidelidade ao material de arquivo revela-se na manutenção da sua estrutura e ponto de vista (e mesmo da sua reconstrução), do seu campo (enquadramento) e até na sua materialidade. Sintomático, neste último aspecto, no seu filme *Oh! Uomo* a compreensão do desgaste da película nos fotogramas de duas jovens de seios desnudos (reveladora de um uso intensivo daquela parte da película) como denunciadora de um olhar erotizado por parte da dominação colonial. Não se busca a resignificação no fora de campo, mas os significados escondidos no próprio contexto dos enquadramentos conforme eles foram originalmente tomados.

Uma outra noção importante no trabalho de Angela e Yervan é a sua noção de arquivos vivos. As testemunhas dos acontecimentos capazes de se relacionarem com e comentarem o acervo documental dos arquivos. A este propósito fazem referências a Freya StarK, na altura com 96 anos e autora de um livro intitulado *The valley of assassins* que constitui um olhar sobre as relações de dominação colonial dos europeus na Arábia e Médio-oriente. Questionada pelos autores sobre a razão da escolha desse título respondeu que entre eles (colonialistas) “were quite a few assassins”.

Esta noção de arquivo vivo, e como já atrás visitado, sugere-nos o trabalho de Susana Sousa Dias e o seu filme *48* (2010). Neste filme ex-presos políticos relatam as suas histórias sobre fotografias de arquivo, fotografias que são os “clichés” policiais de quando foram presos. As imagens sonoras construídas pelas entrevistas (num ambiente cinematográfico, em termos de imagens propriamente ditas, muito austero) ao revisitarem esses arquivos sublinham, modificam, iluminam pormenores, mudam o sentido, um pouco à maneira da “câmara analítica”.

Como diz a autora: “... estou a trabalhar com uma série de temporalidades mais complexa. A imagem remete-nos para um passado, mas também para um tempo presente a diversos níveis.”⁴ Diz ainda Susana Sousa Dias: “Por vezes somos nós que olhamos para a imagem, por outras olhamos para a imagem através do olhar de quem está a falar, por outras ainda é a imagem que olha para nós. Há uma resposta ideológica do próprio fotografado no momento em que tira a fotografia.”⁵

4. Entrevista a Manuel Halpern, publicada em *Final cut* e disponível em buala.org

5. Idem.



Para Sousa Dias a memória é revisitada, revivida e actualizada pelos depoimentos dos ex-presos, regressando ao presente como política e ideologia, como sofrimento humano, com aquela radical humanidade que já vimos existir no trabalho de Yervant e Angela.

Um outro aspecto interessante do trabalho de Yervant e Angela resulta do seu percurso se ter iniciado nas artes plásticas e de verdadeiramente delas nunca se terem radicalmente afastado. Já referimos a questão da materialidade existente nos seus filmes, a decomposição que resulta da acção do tempo no material de suporte que, além do seu significado histórico, não deixa de ter também uma dimensão plástica enquadrável nas correntes artísticas do seu tempo.

O “tratamento”/tintagem dos filmes, muitas vezes ácido, quase pop, fazendo lembrar Warhol nas suas impressões de ecrã, ou o uso de imagem em negativo que recorda as séries do mesmo autor sobre figuras icónicas (Mao, Marilyn) remete para um universo de cultura pop e por aí para um questionar do modernismo na forma como este tradicionalmente via o arquivo, ou seja, como uma catalogação da história, arrumada em categorias, épocas, classes etc., fossilizando o passado.





Se da história poderia o modernismo tirar ilações, remetia-a sempre para o seu lugar no passado que, na sequência da ideia de progresso, poderia justificar o futuro mas nunca ser considerada viva e presente.

A concepção de Yervant e Angela sobre o arquivo, nomeadamente o seu processo de interpretação de elementos do passado, remete para uma ideia de complexificação do olhar sobre estes elementos que o modernismo se limitava a racionalizar, classificar e organizar, com isso dando-nos deles uma mera simplicidade descritiva.

Esta ideia de complexificação interpretativa é central. As inúmeras tentativas de interpretar a rotura entre modernismo e pós-modernismo normalmente deixam de lado a consideração do que poderemos chamar do “estatuto da interpretação”(Zizek, 1994). Para Zizek uma e outra concepção concebem a interpretação como inerente ao seu objecto, ou seja, sem ela não haveria objecto artístico. Segundo o autor a rotura dá-se, precisamente, na relação existente entre o texto e o seu comentário.

Os objectos modernistas são, por definição, “incompreensíveis”. Eles funcionam como uma irrupção traumática no nosso quotidiano, resistentes a ser integradas no universo da ideologia dominante.

Depois desse encontro inicial de rotura a interpretação emerge como integrante desse choque e permite-nos fazer a reflexão necessária para adequar a obra às nossas categorias morais, sociais, de costumes, etc. Neste sentido podemos dizer que a interpretação é o momento conclusivo de cada ato de recepção.

Mas é também, para o modernismo, uma forma de controlo sobre o objecto precisamente através desse processo de catalogação, arrumação e arquivo. O pós-modernismo faz exactamente o oposto. O seu objecto são produtos com apelo de massas (essencialmente os que emergem da cultura popular) que aparentemente não precisam de qualquer mediação interpretativa.

No entanto se a interpretação modernista categoriza do ponto de vista humano a estranheza do objecto artístico, o pós-modernismo estranha essa placidez inicial complexificando a simplicidade aparente com que o objecto se deixa observar.

Sem essa complexificação nem é possível aceder à obra de arte. Sem essa complexificação também não seria possível aceder à violência histórica dos arquivos. Ao que traduzem em termos de relações de dominação e de poder.

A questão da interpretação, ou da resignificação, remete-nos para a ideia dos “ready-made” de Marcel Duchamp, corolário da apropriação de objectos já existentes, objectos de produção industrial e com uma funcionalidade prática, dando-lhes um outro sentido, passando da consideração da sua forma à reflexão sobre o significado que os mesmos podem adquirir em diferentes contextualizações.

Para compreender um objecto, nomeadamente uma obra de arte, todo o seu contexto, toda a sua espessura histórica, todos os seus mecanismos de legitimação e validade são chamados a dar-lhe sentido, e esse sentido não é mais a expressividade de um autor mas, essencialmente, a leitura que o receptor desse objecto dele possa fazer.

Yervant e Angela assumem os seus objectos de arquivo como “ready-made’s” sobre os quais trabalham, objectos constituídos por filmagens, fotografias, brinquedos, objectos encontrados, objectos privados, manipulando-os por forma a revelar a sua contextualização e desse modo perceber e permitir uma leitura desses objectos que possa suscitar reflexão.

O estudo e re-filmagem destes objectos conduz à descoberta de elementos escondidos e de outros que se encontravam adormecidos.

Ou, dito de outro modo, do visível somos conduzidos ao visual, a abertura do “frame” ao local, ao desejo e aos “sintomas” do que está oculto (Didi-Huberman, 1990: 64). Esta noção de sintoma, que Didi-Huberman vai buscar a Freud, é uma maneira nova e decisiva de ver, uma forma de nos ser imposta uma reflexão sobre o *não-saber* enquanto momento de rotura do visual (Didi-Huberman, 1990: 176). O sintoma vai assim consistir, no âmbito da visibilidade, num momento, na imprevisível e imediata “passagem de um corpo à aberração de uma crise”. (Didi-Huberman, 1990: 306), mas uma crise “paradigmática” e significativa que revela uma estrutura e um fantasma que se encontra dissimulado. Para o compreendermos teríamos que voltar novamente à rapariga dos caracóis de *Inventario Balcanico*, à sombra momentânea nos seus olhos e ao que esse fugaz momento revela.

Neste passo também recordamos o conceito de imagem dialéctica de Benjamim (2006) em que este afirma que: **“A imagem dialéctica é uma imagem fulgurante. É então como imagem fulgurante no Agora da cognoscibilidade que é preciso reter o outrora”**.

É evidente o paralelo que existe entre o pensamento de Benjamim e a maneira como Yervant e Angela olham para o passado. Para Benjamim a imagem dialéctica é uma imagem crítica, pois é uma interpenetração “crítica” do passado e do presente, afloramento sintomático (aqui transparece Didi-Huberman) na memória colectiva e inconsciente, aquilo que precisamente produz a história. Não existe passado, apenas presente. As “imagens fulgurantes” do passado a construírem o conhecimento do presente, muitas vezes como sintomas, fantasmas, “punctum”, penetrando o agora.

Citando ainda Benjamim: “Não é preciso dizer que um passado esclarece o presente ou que o presente esclareça o passado. Uma imagem pelo contrário é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num clarão para formar uma constelação” (2006: 479-480).

O que é também paradoxal neste método de Yervant e Angela é que a imagem que é filmada representa uma imagem fotográfica, que por sua vez representa um homem com uma espingarda, alguém a andar, etc.

Deste modo a sua simbologia oscila, perturba-se pelos níveis de significado, espaço e tempo que se encontram interpenetrados. Uma experiência quase tátil é proporcionada pela maneira como a própria degradação do suporte dos objectos é incluída na sua resignificação, ampliada pelo uso da “slow-motion”, construindo uma curiosa manifestação do tempo, algo excessivo mas intimamente experimentado. Imagens de imagens.

O hoje com o “húmus” do passado.

“Para nós não existe passado, só presente”, a frase com que iniciámos esta reflexão é neste contexto que deve ser compreendida, num sentido de um *continuum* histórico em que a violência, nas mesmas formas e com as mesmas causas, permanece, constatada na materialidade dos corpos desfigurados, na persistência dos gestos de dominação e poder, na permanência de um mundo cujas imagens são políticas e com significado e discurso ideológico.

Referências bibliográficas

- Bellour, R. (1995). L'arrière-monde. *Cinémathèque*, (8), Outono.
- Benjamim, W. (2006). *Paris , capitale du XIX siècle: le livre des passages*. Paris: Cerf.
- Clifford, J. (1988). *The predicament of culture: twentieth-century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant L'image*. Paris: Éditions de Minuit.
- Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*. Paris: Le Seuil.
- Geertz, C. (1973). Thick discription: toward an interpretive theory of culture. In *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books.
- Gianikian, A. (2004). Ricci Lucchi – Nos cherchons. *Cahiers du cinéma*, (590), Maio.
- Lipzin, J.C. (1981). Engaging the olfactory. *The cinema news*.
- Nash, M. (2004). *Experiments with truth*. Philadelphia: The fabric workshop and museum.
- Uriel Pinho, G. J. & Lima, R. (2012). Modernidade, pós-modernidade e cinema. *Revista Anagrama*, Edição 3, ano 5, Março-Maio.
- Zizek, S. (1994). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevio a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Ed. Manantial.

Filmografia

- Alice profumata di rosa*, 8 mm, cor, mudo, aroma de roda, 10', 1975.
- Catalogo della scomposizione*, 8 mm, cor, mudo, aroma de naftalina, 10', 1975.
- Dal Polo all 'Eqatore*, 16 mm, cor, som original por Keith Ullrich e Charles Anderson, 101', 1986.
- Inventario Balcanico*, 16 mm, cor, som em colaboração com Charles Anderson e Djivan Gasparyan, 62', 2000.

Oh! Uomo, 35 mm, cor, som em colaboração com Marina Marini e Luis Agudo, 72', 2004.

Montagem dialética e transindividual: o cinema de Farocki e a perspectiva de Rancière

Ednei de Genaro*

Resumo: Desenvolvo resposta a uma pergunta que me faz adentrar em temas contemporâneos importantes de estética e política, especialmente no cinema documentário: de que forma se poderia compreender as observações sobre montagem e as questões estético-políticas de Rancière ao acompanhar, do mesmo modo, as proposições de montagem e as questões estético-políticas de Farocki? Teceremos considerações sobre a montagem dialética e transindividual, e sobre diferentes temas-chave e abordagens de Rancière e Farocki.

Palavras-chave: Harun Farocki; Jacques Rancière; montagem dialética; montagem transindividual; estética; política.

Resumen: Desarrollo la respuesta a una pregunta que me hace adentrarme en importantes problemas contemporáneos de estética y política, especialmente en el cine documental: ¿de qué forma se podría comprender las observaciones sobre el montaje y las cuestiones estético-políticas de Rancière, al seguir, del mismo modo, las propuestas de montaje y los problemas estético-políticos de Farocki? Para ello, realizo algunas consideraciones acerca del montaje dialéctico y transindividual, y sobre diferentes temas-clave y enfoques de Rancière y Farocki.

Palabras clave: Harun Farocki; Jacques Rancière; montaje dialéctico; montaje transindividual; estética; política.

Abstract: I propose an answer to a question that makes me enter into contemporary and quite important issues of aesthetics and politics, especially concerning the documentary film: how could one understand the observations on montage and the aesthetic-political issues of Rancière following the montage proposals and aesthetic-political issues of Farocki? I will propose considerations about dialectics and transindividual montages, and on different key issues and approaches to Rancière and Farocki.

Keywords: Harun Farocki; Jacques Rancière; dialectical montage; transindividual montage; aesthetics; politics.

Résumé: Je développe une réponse à partir d'une question qui me fait entrer dans des thèmes contemporains importants d'esthétique et de politique, en particulier en ce qui

* Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Artes e Comunicação – IACS, Programa de Pós-graduação em Comunicação. 24210590, Niterói - Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: ednei.genaro@yahoo.com.br

Sumissão do artigo: 16 de maio de 2016. Notificação de aceitação: 08 de agosto de 2016.

concerne le film documentaire : comment pourrait-on comprendre les observations sur le montage et les questions esthétiques-politiques de Rancière à partir des propositions de montage et des questions esthétiques-politiques de Farocki ? Tout en effectuant des considérations à propos du montage dialectique et transindividuel, et sur différentes questions-clés et approches de Rancière et Farocki.

Mots-clés : Harun Farocki ; Jacques Rancière ; montage dialectique ; montage transindividuel ; esthétique ; politique.

Introdução

Imagens do mundo e inscrição de guerra, de 1988, foi – segundo o próprio Harun Farocki – a obra documentária mais “ousada” do cineasta. Realizava, fundamentalmente, um exercício reflexivo a partir de uma arqueologia de mídia. Diversos suportes tecnomidiático de memória visual – cinematográficos, fotográficos, estereoscópicos, aerofotográficos; desenhos manuais, mecânicos, computacionais etc. – ganharam algum tipo de estudo. As consequências foram produtivas reflexões entrelaçando materialidades de mídias, política e história. Inúmeros críticos mergulharam na referida obra, salientando distintos assuntos. Como escreve Blümlinger (2014: 7, nota) – autora que, de sua parte, ressaltou os campos de epistemologia e de arqueologia do presentes no filme –, *Imagens do mundo...* “[...] inspirou uma pletora de comentários, desde uma leitura lacaniana (Kaja Silverman), até um resgate histórico (Thomas Elsaesser), passando pela análise de inspiração deleuziana (Raymond Bellour) e de interpretação benjaminiana (Georges Didi-Huberman), para destacar apenas alguns”.

De minha parte, em específico capítulo de tese (Genaro, 2015a), focando os estudos de mídia de Farocki, encontrei em *Imagens do mundo...* um percurso acerca dos diferentes *centros de cálculos* (Latour, 2000) agenciados pelas modernizações midiáticas da visão, nos contextos de intensas mudanças epistêmica-midiáticas e de violências militar e civil nos séculos XIX e XX.

Em relação às referidas leituras, compete-me somente salientar: houve leituras muito diferentes. O interesse deste artigo não será retomá-las, mas buscar refletir a partir de outra leitura recente, significativa – e polêmica: a de Jacques Rancière (2015), no artigo *As incertezas da dialética*, publicado na revista francesa *Trafic* (edição nº93, 2015). Se durante todo o meu período de elaboração de tese de doutorado, textos como os de G. Didi-Huberman, H. Foster, T. Elsaesser, V. Pantenburg, N. Brenez, C. Blümlinger, R. Bellour, para citar alguns importantes, esclareciam-me, davam-me pistas críticas, indicavam-me leituras etc., os de Rancière me abriam, por vezes, um grande – e bem-vindo – ponto de interrogação, podendo esse ser: de que forma se poderia compreender as observações sobre montagem e as questões estético-políticas de Rancière

ao acompanhar, do mesmo modo, as proposições de montagem e as questões estético-políticas de Farocki?

No artigo relato minhas investigações e proposições a respeito de tal questão geral, e de outras próximas, afins, tendo, especificamente, o referido artigo de Rancière, e anteriores textos desse autor, como materiais de reflexão em contraste com a obra de Farocki como um todo e, particularmente, com o filme *Imagens do mundo...* O saldo será de certa maneira produtivo. Adianto ao leitor que chego à evidências diversas de que Farocki esteve muito mais próximo de Rancière do que este último pensa. Contudo, eles se distanciam em alguns sentidos sutis. Nomeadamente, como tese central, procurarei evidenciar que Farocki, no referido filme, seria forte expressão e tentativa de superação da crise da montagem dialética – enquanto os textos de Rancière (dos anos 1990 em diante) já seriam uma proposta de superação – e um olhar desperto para a crítica dos que não embarcaram em sua trilha.

Para desenvolver a tese, dividirei o artigo em quatro partes: na primeira, interesse-me, brevemente, em explicitar os sentidos e as diferenças entre o pensar dialético e o pensar transindividual, de forma a compreender como essas formas de pensar vem se dar na montagem cinematográfica (de Farocki); na segunda, passo a elencar diferentes elementos que me levam a imaginar Farocki já muito mais próximo da montagem transindividual do que da dialética; na terceira, faço a pergunta: como Rancière particularmente interpretou Farocki? Respondo a partir do levantamento de quatro temas que considerarei centrais na estratégia (crítica) de Rancière: dialética, denúncia, pedagogia e crítica ontológica. Por fim, procuro estabelecer aquilo que seria os lugares mais precisos de aproximação e distanciamento de Farocki e Rancière, considerando-os a partir das ideias de *meios* diferentes (teatro; materialidade) e *concepções* (espectador emancipado) e *fins* (dissenso) iguais.

Pensar dialético; pensar transindividual

As bases ontológicas dos pensamentos dialético e transindividual são as mesmas: o devir. Ambos os pensamentos se colocam enquanto compreensão do *ser*, da existência ou realidade a partir de constantes transformações. Porém, as formas de se ponderar tais transformações são distintas. No pensar dialético, derivado da tradição de Hegel, predomina os andamentos temporais rotineiros (afirmação, negação, síntese), vistos como “provas” e “superações”; ao passo que no pensar transindividual predominam as animações espaciais aleatórias, vistas como “descobertas” e “acontecimentos”. Neste último pensar, “[...] a operação de síntese, que nunca é efetuada, não pode se converter em um fundamento de uma nova tese” (Simondon, 2009: 159). Ora, no pensar

transindividual, como explica Simondon, o princípio de individuação é, na verdade, um não-princípio, pois a questão do ser não é busca de unidade ou identidade, mas registros informativos pré-individual, individual e transindividual; em processo transdutivo, a relação nunca parte de dois termos pré-existentes ou independentes.

Assim, as percepções de transformação do ser diferem no sentido de que, no pensar dialético, busca-se os processos de concreção como instância para o alcance da totalidade; no pensar transindividual, os processos são instâncias para o alcance de resultados parciais e relativos. No primeiro pensar, impõe-se a lógica da contradição: opor afirmação (tese) e negação (antítese), produzindo o movimento de superação (síntese) (ex.: a flor como negação da semente, sendo essa mesma superada pelo fruto); no segundo, impõe-se o mecanismo de transdução: planos de tensões, incompatibilidades, sobrefusões, sobressaturações etc. (ex.: a formação de um cristal: um germe qualquer, que engrandece, estende-se em todas as direções, agregando diferentes elementos e energias, indo de estado líquido a sólido, a partir de operações ontogênicas físico-químicas, em ressonâncias internas, até chegar uma meta-estabilização). “[...] Da mesma forma que o caminhar dialético, esclarece-nos Simondon (2009: 41, grifos do autor), o transdutivo conserva e integra os aspectos opostos; [porém], diferente da dialética, a transdução não supõe a existência de um tempo prévio como marco no qual a gênese se desenvolve, sendo o próprio tempo solução, a dimensão da sistemática descoberta: *o tempo surge do pré-individual, assim como as demais dimensões, segundo os quais se efetiva a individuação*”. Assim, ainda que a individuação do ser se constitua a partir de etapas, essas “[...] não são dialéticas no sentido próprio do termo, porque o papel da negatividade não é o motor do progresso” (Simondon, 2007: 90).

A realidade do pensar transindividual vem a ser as “fases do ser”, a ontogênese, desvelando a metaestabilidade; aqui, a experiência a partir do tempo é vista por composições derivativas metaestáveis, originando, como pensou Simondon, “margens de indeterminação”. Lá, no pensar dialético, a experiência a partir do tempo é vista enquanto *efetivação do real* (ou racional), originando *estágios de conscientização*. O esquema transindividual de “fases do ser”, esclarece ainda Simondon (*Idem*: 176), “[...] é muito diferente do esquema dialético, porque não implica sucessão necessária nem intervenção da negatividade como motor do progresso; ademais, no esquema de fases, a oposição somente existe precisamente em uma estrutura defasada” (*Idem*: 176).

Conclui-se: no horizonte de *incertezas da dialética* (Rancière), a interrogação que se estabeleceria ininterruptamente é: qual é o grau de conscientização, de alcance do real, que agora estamos? Na *deriva metaestável* transindividual,

a interrogação modificaria significativamente, podendo ser: qual é a composição, qual arranjo de inferências e potencialidades deste ou daquele ambiente, que se tem agora?

Montagem dialética: Eisenstein / Vertov

Eisenstein (1949), no artigo clássico *A dialectic approach to film form*, procurou transpor o pensar dialético para a montagem cinematográfica. Para ele, uma vez que na dialética os seres naturais e sociais são compreendidos em uma constante interação de posições opostas, o conflito vem a ser “[...] o princípio fundamental da existência de toda obra de arte e de toda forma de arte” (Eisenstein, 1949: 2). De tal modo, o cineasta produziu e estendeu o conflito em todo lugar. A onipresença do conflito aparece não somente nos temas – mas nos gráficos, planos, volumes, espaços, tempo, luminosidade etc. Surge uma espécie de “metafísica do conflito”, dramática, em que a forma padrão deve ser o conceito dialético. “Aplicando este conceito para o filme, afirma Eisenstein (*Idem*: 6), resolvemos muitos problemas de sua gramática, e, da mesma forma, [resolvemos] uma sintaxe da manifestação do filme, em que o contraponto visual pode determinar todo um novo sistema de formas de manifestação”.

Como escreve Deleuze (1985: 43), em Eisenstein, a montagem dialética ganha um valor áureo, de modo que a síntese (a “revolução”) acenderia a partir de uma espiral. Em tais termos, “[...] a montagem de oposição se substitui à montagem paralela, sob a lei dialética do Um que se divide para formar a nova unidade elevada”. Vertov, no entanto, abdicaria a empreender um valor áureo, místico, à montagem dialética, recusando “[...] violentamente a encenação da Natureza e o roteiro da ação [...]”, de modo que:

[...] máquinas, paisagens, edifícios ou homens [...] se apresentavam como sistemas materiais em perpétua interação. Eram catalisadores, transformadores, conversores, que recebiam e restituíam movimentos, cuja velocidade, direção e ordem modificavam, fazendo a matéria evoluir para estados menos ‘prováveis’, operando mudanças que podem ser medidas por suas dimensões próprias (Deleuze, *Idem*: 49).

Na montagem dialética de Vertov surge, pois, os intervalos variáveis, as correlações humanas e não-humanas, os múltiplos ritmos e paisagens. Contudo, em relação à montagem dialética de Eisenstein, Rancière assinala: “Voltei a ver *A linha geral* [1929] e compreendi porque havia repellido com tanta intensidade trinta anos atrás: não devido ao conteúdo ideológico, senão a sua forma mesma, essa cinematográfica concebida como tradução imediata do pensamento em língua própria do visível” (Rancière, 2012: 16). A facul-

dade elementar da dialética, o horizonte do devir e de dispersão, são encurtados. E, precisamente, a crítica de Rancière salienta a realidade hipostasiada por meio de um invólucro de pensamento dialético que simplificaria o mundo, reduziria a sua complexidade, apresentando-o em posições de protagonistas e de antagonistas – vislumbrando, por fim, o fim dos conflitos (a resolução da “negatividade”). Esse invólucro impetraria a forma rígida da dialética, que elimina os jogos catalisadores, transformadores e conversores de diferenças, multiplicidades; de dissensos – que podem ser observados em Vertov.

Farocki e a tradição

Dentre as duas perspectivas clássicas de montagem dialética, Farocki sem dúvida se liga, de forma embrionária, à segunda, a de Vertov. Porém, tal afirmação, que o adita a uma remota tradição, carece ser vista a partir de outras influências e desdobramentos contemporâneos, especialmente provenientes dos cinemas de Bresson, Godard e Straub, cineastas que receberam, como Farocki, outras fortes influências, de ideias marxistas e das vanguardas artísticas. Ora, independente das suas particulares formas de trato, que foram ricas e diversas, foram inescapáveis nos referidos cineastas o tema do “choque de heterogêneos” e dos ambientes em que ocorrem contradições diversas.

Certa vez, Farocki parodiaria em relação ao “peso” da dialética na elaboração de seus procedimentos. Ao refletir sobre as contingências diversas presentes em seu trabalho de montagem, disse: “Para manter a imagem estável [na moviola], era necessário apoiar algo contra o rolo traseiro, como se fosse um freio. Nossa revista, *Filmkritik*, era muito leve. *A Dialética da natureza* de Engels (1883) era muito pesada. *As Notas sobre o cinematógrafo*, de Bresson (1975) eram perfeitas” (Farocki *apud* Ehmann; Eshun, 2013: 293). Compreende-se: na sequência histórica de obras como *Fogo inextinguível* (1969), *Imagens do mundo...* (1988) e *Em comparação* (2009), são evidentes as diferenças de proposição de montagem e perspectiva estético-política de Farocki: de síntese dialético-revolucionários (anos 1960), passa ao ensaísmo (anos 1980) e, após, aos estudos visuais comparativos (anos 1990). Surge então uma questão primordial: com o correr do tempo, das obras, o que restou realmente da montagem dialética em Farocki? Ou, de forma interpretativa: não se poderia observar, com o passar dos anos, uma razão inversamente proporcional: o pensar dialético arrefecendo na medida em que as proposições de montagem transindividual, como denomino, ganham força e eficácia?

Montagem transindividual e *phármakon*

Penso que na compreensão de mundo de Farocki, voltada ininterruptamente para refletir acerca das materialidades de mídias, o pensar dialético foi se transformando, de modo que tal operar, procedente da tradição hegeliano-marxista, foi sendo livremente desdobrada, a fim de valorizar procedimentos de pensar transindividual – constituindo isso, de modo mais imediato, o abandono, pouco a pouco, de sínteses, totalizações abstratas, determinismos, historicismos, evolucionismos etc. Contudo, em sua montagem cinematográfica, tal transformação não se caracterizou pelo desaparecimento das tensões entre contrários, isto é, das variações, dupla-articulações, dualidades, correlações, contradições, oposições ou ambiguidades do mundo. Ao contrário, essas tensões foram desde o início e permaneceram sempre a caracterização dos trabalhos do cineasta.

Farocki, a partir dos anos 1980, no momento de ascensão do ensaísmo em seus trabalhos, o *jogo* de oposição, ambiguidades, variações, correlações etc. se impõe muito mais por meio dos planos de tensões, incompatibilidades, sobrefusões, sobressaturações próprios ao pensar transindividual. Ora, ocorre que, no *jogo* ensaístico, procura-se “eternizar o transitório”; procura-se “suspender o conceito tradicional de método”, unificando livremente pensamentos. O ensaio introduz ideias “sem cerimônias”; renuncia à delimitação do objeto e a ideia de certeza. Nele, “os elementos se cristalizam por seu movimento”, pois não se “hipostasia no todo”. O ensaio, enfim, se estrutura “de modo que a qualquer momento pode ser interrompido”¹.

No elevado trato ensaísta com as materialidades de mídias, como visto em *Como se vê* (1986) e *Imagens do mundo...*, creio que o que temos é, portanto, um pensar midiático transindividual sendo desdobrado e afirmado no sentido de *phármakon* (Derrida, 2005). *Phármakon*, tal como desenvolveu Derrida, não é um conceito, mas algo que indica movimento, jogo, ou então: teatro de produção de *différance*. No contexto das obras de Farocki, *phármakon* significa a *instância*² do teatro cinematográfico: *ambientes* (as imagens do mundo; a montagem), *suportes da memória* (as mídias; as palavras e as imagens do mundo) e *operador* (cineasta). Teatro que procura agenciar e compor positivities³, sendo um *ponto de inflexão* farmacêutico – de individuações diversas.

1. Cito passagens do texto clássico de Adorno (2003) sobre o assunto.

2. A palavra é rica. Indica tanto os sentidos de território, ambiente, campo quanto os de iminência, insistência, perseverança; e o de procedimentos práticos (Dicionário Houaiss).

3. *Phármakon* denota tanto um horizonte de positivities como de negatividade com as mídias. É tanto remédio, lugar de negentropias, individuações ou singularidades psíquicas e coletivas, como veneno, lugar de entropias, automatizações ou desindividuações psíquicas e coletivas (Derrida, 2005; Stiegler, 2010).

Farocki operador de mídias

Para mim, Farocki foi sobretudo um operador transindividual de imagens e palavras. Um operador de mídias, procurando compreender o teatro cinematográfico como ponto de inflexão farmacêutico; procurando transformá-lo em positivities; em novas formas possíveis de individuação – de forma a fazer com que as *imagens do mundo* se revertam, para ele e para o espectador, em instâncias de compreensões diversas, potencializadoras da vida. Ele encontrou, a partir dos anos 1980, um método próprio, ou melhor, um estilo próprio – que identifiquei consistir, fundamentalmente, em aportes horizontal, transversal e – por fim, arrematando os dois primeiros –, o transindividual (Genaro, 2016). Em Farocki, o aporte horizonte segue as tensões das palavras e imagens, sem buscar sobrepor uma a outra. A regra é: não ser mais inteligente do que o filme. Assim, a “autoridade” da voz em *off* tende a entrar em outro universo, onde a transindividuação de imagens/palavras indica o andamento. Tal universo é, em sentido amplo, o fazer-dialogar-falar os arquivos, a partir de agenciamentos diversos, aplicando exercícios múltiplos: montar, comparar, derivar, observar, indicar, variar, converter... O aporte transversal, por sua vez, confere abertura incondicionada para as *imagens do mundo*. Imagens de diferentes mundos, de diferentes pontos de vistas se interceptam: o mundo deve entrar no cinema; o cinema deve entrar no mundo. Faz-se visível uma, duas, três imagens; e essas poderão sempre reaparecer depois, em meio à infinidade de outras, enriquecendo os sentidos de cada uma delas.

Assim, na permanentemente tensão entre contrários desempenhada por Farocki, ou: no jogo “dialético” – entre manual e técnico, produção e destruição, mecânico e eletrônico, virtual e atual, capital e trabalho, liberdade e prisão, ordem e contraordem, nômade e sedentário, linha reta e linha curva, sincrônico e diacrônico... –, ocorrem diferenciações, horizontes múltiplos, terapêuticos, que o cineasta compartilha com o espectador. A operação norteadora é, em suma, transindividual. Operação que tem por base o trabalho com *hypomnemas* (suportes da memória), a partir do cinema.

Penso portanto que a dialética em Farocki foi sendo diluída, plasmada, no *jogo* transindividual. Da dialética teríamos o meio para ativar a *dança* aleatória, tal como escreveu recentemente Riff (2015) – e não prescrições, teleologias, totalizações etc. Fica-se longe da obra que visa estabelecer domínio, posse ou comando. Da mesma forma que em Benjamin, o horizonte compreende não é o “todo orgânico”, mas pensar e sentidos aos fragmentos, feito de humanos e não-humanos. Em Farocki, pois, o transindividuar não é opor realidade e aparência; e o ponto de inflexão farmacêutico (cinema) não é subtração de mundos, mas aberturas – para sentidos e agenciamentos diversos: mostrar o

que não é visível, o que é censurado; estabelecer outros modos de ver e sentir; em uma palavra, que será importante mais tarde: fazer dissenso.

Elementos de montagem transindividual em Farocki

O leitor pode agora requerer: mas como vislumbrar, propriamente, o horizonte de pensar transindividual na montagem de Farocki? Podemos especificar (brevemente) alguns elementos importantes: bricolagem, modulação, conjunção “e”, *décadrage*.

Farocki, em suas obras, valorizou a bricolagem. Foi um *bricoleur*, primando, da mesma maneira que Pelechian, pela capacidade de encontro, aceitação e conexão de uma multiplicidade de elementos heterogêneos. Isto não significou falta de rigor, precisão – pois não se confunde rigor e precisão com projeto rígido, dogmático, “científico”, no trato cinematográfico. Farocki dizia: “Na ilha de edição se aprende o quanto é difícil produzir imagens a partir de planificações ou intenções. Nada do planejado funciona” (Farocki, 2013: 80). Um *bricoleur*, portanto. Contudo, diferente do *bricoleur* indígena, descrito classicamente por Lévi-Strauss, Farocki seria um *bricoleur* moderno, isto é, disposto em máquinas, códigos, agenciamentos múltiplos. E, assim sendo, sua orientação foi a de modular. O cineasta teve especial habilidade para realizar modulações com fotogramas e videogramas. Ao conectar, enquadrar, variar, decompor; refletir, evidenciar, comparar..., aparece uma narração que segue o fluxo cinematográfico (não-literário) de ideias. *Imagens do mundo...* representou a obra mais audaciosa neste quesito, procurando aproximar a montagem cinematográfica da composição musical jazzística. “Desde os anos 1980 – declarou Farocki (2012) –, eu tenho mudado a forma de roteiro – comecei a querer que meus filmes fluíssem como música de jazz; também tentei romper a diferença entre produção e pós-produção”. A referida obra empreendia uma forma de composição musical, em que “síncopes” e “contratempos” eram produzidos a partir de variantes de imagens. As variações jazzísticas corresponderam a esse período mais forte de experimentações, de ensaísmo, tentando, essencialmente, desautorizar um filme que fosse roteiro-texto “ilustrado” – de maneira que as próprias trilha-sonoras de *Imagens do mundo...* e *Indústria e Fotografia* (1979) e *Como se vê*, normalmente discretas, exibiam mixagens, variações, aleatoriedades.

Como é bastante conhecido, Deleuze assinalou que a montagem de Godard utiliza a estratégia da conjunção “e” para alcançar uma forma de trabalho essencialmente não-dialética. Em Farocki, tal estratégia de montagem não correspondeu exatamente a uma opção entre “ser ou não dialético”. No cineasta alemão, incluir a multiplicidade, a aleatoriedade, os diferentes pontos de vistas

– as *imagens do mundo* –, não significou abandonar a tensão entre contrários. (Em Godard, como veremos, a partir de Rancière, também não, mas teve outro sentido). E, não obstante, a conjunção “e” em Farocki não parece ser muito diferente da obra “não-dialética” de Deleuze, filósofo que viu, por exemplo, permanentemente as “tensões” entre a ciência régia e a nômade, a territorialização e a desterritorialização, os estados de paz e os de exceção, as máquinas de guerras e as desejanças, o Estado e o capitalismo etc. Em Godard, a consequência é, sobretudo, a abertura para a colagem (textos, letreiros, discursos; fragmentos de ensaio, romances, poemas), adotando o estilo de discurso indireto livre; um estilo que quer reencontrar o *mistério*, a partir do gesto de montagem. Em Farocki, a abertura é para as citações, aos *objets trouvés*, apreciando diferentes meios, de forma a fazer falar-dialogar seus arquivos. Um estilo que quer reencontrar a *magia*, a partir do gesto de montagem.

Para sair das “fixações”, dos olhares e lugares restritivos ou hispostasiados, Farocki valorizou também a estratégia de *décadrage*. Com Bresson, aprendeu: é preciso filmar o obtuso, o estranho, procurando outras dimensões espaciais e temporais; filmar os gestos díspares e inusitados, constituindo ambientes a partir de detalhes. Centralmente, como demandava: sair do império do “rosto”. Instrumentos, animais, partes diversas do corpo humano podem “descentralizar” os seres e objetos, criando novas sensibilidades, pontos de vistas. *Imagens do mundo... e Intervalo* (2007), passando por *Imagens da prisão* (2001), são, por exemplos, preciosos exemplos do gesto estético-político a partir da *décadrage*⁴.

Bricolagem, modulação, conjunção “e”, *décadrage*... Poder-se-ia continuar. Contudo, o que importa aqui é salientar este ato de incluir as tensões múltiplas, os desvios, as sobressaturações, as descentralizações. O que importa é a aceitação das *derivas metaestáveis*, e não a angústia das *incertezas da dialética*. O cinema de Farocki talvez seja, particularmente, o ato de sair das conjunções *conformativas* (“conforme”, “segundo”, “consoante”, “como”) e *ocultativas* (da técnica do plano e contra-plano, por exemplo), para se abrir às

4. No artigo de Baute (2010: 132) sobre *Imagens da prisão*, temos um comentário interessante, a respeito da “sequência das moedas”: “Não vemos como o homem olha a moeda, e não vemos como a mulher vê seu marido examinando as moedas. Em lugar do plano reativo, há um comentário. O comentário, entretanto, não fala sobre a reação do homem e da mulher, contida pela elipse; não preenche as emoções que faltam nos indivíduos; permite que a falta permaneça. Ao invés de focalizar os indivíduos com as moedas velha e nova, o comentário transforma as moedas no tema de suas frases, em resposta à qual as pessoas que as examinam são designadas como objetos. Mais do que pessoas, são as moedas que ‘faltam’ da vida além da prisão, da ‘vida perdida’”.

conjunções *aditivas* (“e”, “não só”, “mas também”, “bem como”) – de maneira especial, por meio da estratégia *montagem suave* (*Weich Montage*)⁵.

Período pós-brechtiano

Rancière destacou um momento de mudança paradigmática nas proposições estético-políticas dialético-marxistas: o aparecimento do filme *Da nuvem à resistência*, de Straub-Huillet, em 1979. Ele escreve:

[*Da nuvem à resistência*] representa um ponto de inflexão [...]. Classicamente, a forma fragmentária e o enfrentamento dialético dos contrários apontavam para um foco agudo e um juízo capaz de elevar o nível de certeza que sustentava a adesão a uma explicação de mundo, a explicação marxista. No referido filme, e em virtude dos textos escolhidos e a maneira de colocar em cena sua palavra, converte-se em suporte de uma tensão sem resolução que caracterizará todos os filmes posteriores dos Straub. Proponho qualificar de pós-brechtiana tal forma assim construída e a me interrogar sobre as relações e maneiras próprias de ‘fazer política’ dos cineastas contemporâneos com esta forma pós-brechtiana (Rancière, 2012: 106).

Para Rancière, portanto, o atual período pós-brechtiano se estabelece em um ambiente de “incertezas”, de “tensões sem resoluções”, que, na tradição de compreensão marxista representa uma carência crucial: a interrupção da “elevação da consciência” e, por conseguinte, a suspensão da resolução prática das lutas políticas emancipatórias. Representa, pois, o período de *crise* do marxismo – e, de forma mais ampla, de *crise* do pensar dialético.

Farocki esteve, como é bem conhecido, umbilicalmente ligado à tradição estética de Brecht. Seus primeiros filmes são exatamente obras consideradas como “aplicação” dessa estética no cinema. Straub-Huillet, H. Müller e V. Flusser, para lembrar exclusivamente outros autores alemães, foram também influências marcantes na obra de Farocki – que o levariam, notadamente, a compreender diferentes maneiras de proceder “pós-brechtianamente”.

Pois bem. Retomo a questão geral: deve que forma as proposições estético-políticas se relacionam com a obra de Farocki? E especificamente: como foi interpretado *Imagens do mundo...?* Até onde pude compreender, Rancière investe em quatro temas-chave, que se encontram entrecruzados e satisfazem um plano geral (de crítica): dialética, pedagogia, denúncia e crítica ontológica. Examinemos agora.

5. Proposição de montagem satisfeita por duas ou mais telas, dividindo e transcorrendo sucessivas imagens em paralelo, constituindo um jogo de comparação, em relação plural, como um “canal de imagens”, em acúmulo contínuo, a partir de arranjos sincrônicos e diacrônicos.

Dialética

Rancière, no artigo sobre *Imagens do mundo...*, supõe Farocki, em sua montagem, trabalhar da seguinte maneira (faço uma síntese possível do enredo – fulminante – do artigo): no filme, os “blocos” de imagens seguem o “vai-e-vem” da dialética, estando-os subordinados a um ideal de “totalidade feita de contradição”. Farocki, devotado aos “rigorosos princípios da dialética”, procura encontrar a unidade do diverso, isto é, a coerência última da realidade, ficando, portanto, fadado aos “tropeços”, uma vez que, ao tentar “forçar relações”, ao tentar fazer uma “linha reta” para tudo, ao procurar ser sempre fiel à lógica dialético-demonstrativa, ele peca, recursivamente. Aqui e lá, rompe-se o “círculo” dialético: acontecem digressão, evasões, devaneios psíquicos, anacronismos, erros de interpretações e, por fim, o percurso de “incertezas dialéticas” do filme torna-se fatalmente capenga. Sintetizando tudo, o que sobressai é apenas uma denúncia, uma crítica categórica e um selo pedagógico-professoral.

Em relação aos temas da dialética e da dialética-transindividual em Farocki, já não é mais preciso dizer muita coisa. Cabe apenas lembrar: para o pensar transindividual, as “incertezas” e as “tensões sem resolução” são aquilo que propriamente movimentam este pensar derivativo. Em relação à abordagem de Rancière, portanto, acredito que suas reflexões poderiam ter caminhado por um olhar diferente: em termos de “derivadas metaestáveis” e não de “incertezas dialéticas”. Anoto isso, e pronto – evitando fazer observações pontuais, contra-afirmações e advocacias ao texto. Ora, evito construir uma querela, improdutiva ou miserável, em relação a um texto de um reconhecido filósofo contemporâneo – que admiro e me influencia em trabalhos acadêmicos. Continuemos, portanto, de forma mais produtiva.

Rancière, ao pensar o cinema de Godard, encontrou uma maneira de elogiá-lo, dissociando-o de uma abordagem (estritamente) dialética, ao propor uma distinção entre montagem dialética e simbolista. Duas maneiras de trabalho. Atentemos ao que ele nos diz:

A maneira dialética aplica a potência caótica para a criação de pequenas maquinarias do heterogêneo. Ao fragmentar os contínuos e ao distanciar os termos que se convocam; ou, ao contrário, ao aproximar os heterogêneos e ao associar os incompatíveis, a maneira dialética gera os choques. E ela os gera elaborando pequenos instrumentos de medida, propensos a fazer aparecer uma potência de comunidade disruptiva, que impõe a ela mesma outra medida [...]. A maneira simbolista também põe em relação as heterogeneidades e constrói pequenas máquinas mediante à montagem de elementos sem relação entre eles. Mas ela os reúne segundo uma lógica inversa. Entre os elementos estranhos, ela se preocupa, na verdade, em estabelecer uma familiaridade, uma analogia ocasional, confirmando uma relação mais fundamental de

co-pertencimento, de um mundo comum onde os heterogêneos são tomados em um mesmo tecido essencial, sempre susceptíveis, portanto, de se reunir segundo a fraternidade de uma metáfora nova (Rancière, 2003: 66-67).

Como se nota, o contraste entre as duas maneiras é delicado. Os processos são basicamente os mesmos; contudo, as finalidades se deslocam. Enquanto uma parte heterogênea para evidenciar a impossibilidade de comunhão, a outra faz o contrário: separa; interrompe o curso normal de um processo. Todavia, na passagem seguinte à citada, Rancière conclui algo mais: se o predicado do primeiro é o *choque*, o do segundo é o *mistério*⁶: “a máquina do mistério é uma máquina para fazer o comum, já não para opor os mundos, senão para colocá-los em cena, por meios mais imprevistos, um co-pertencimento. E é este comum que produz a medida dos incomensuráveis” (*Idem*: 67-68).

Diante do que nos diz Rancière, a questão geral óbvia que se pode pôr é esta: de que forma a montagem simbolista se aproxima (ou não) da montagem transindividual? Ora, sobre isso o leitor já sabe e não devo também repetir: transindividual é precisamente processo de composição, lugar em que o choque não significa eliminações, superações ou disrupções, mas recomposições, novos arranjos, desvios, aberturas. A outra questão, específica e produtiva – que devo mais à frente abarcar –, é: de que forma a montagem dialética e simbólica “transbordantes” de Godard (Rancière) se aproxima (ou não) da montagem dialética e transindividual “transbordantes” de Farocki?

Para Rancière, sabemos, as proximidades são poucas, ou mesmo nenhuma. Farocki e Chris Marker⁷, mesmo que nunca tenham ditos, seriam, no mais das vezes, simplesmente ou absolutamente, dialéticos. E Rancière – com razão – quer escapar do “peremptório polêmico da dialética” (Rancière, 2014: 69). E, para isso, antes dos referidos cineastas, as críticas à Martha Rosler e a Guy Debord, por exemplo, foram imprescindíveis para a constituição de sua vál-

6. “Mistério não quer dizer enigma ou misticismo. Mistério é uma categoria estética, elaborada por Mallarmé e explicitamente retomada por Godard. O mistério é uma pequena máquina de teatro que fabrica analogia, que permite reconhecer o pensamento do poeta nos pés da bailarina, o raio de uma estrela, a dobra de um leque, o brilho de um lustre ou o inesperado de urso treinado” (Rancière, 2003: 68). Com isso, posso agora esclarecer algo que deixei aberto mais atrás. A definição acima apresenta sentido geral próximo ao que pensou Farocki sobre a *magia*, a partir de Kafka e de Alan Turing. Para o cineasta, haveria um horizonte mágico presente na montagem, partindo da relação íntima do homem com a máquina – algo que difere do caráter da ciência moderna, que dispensou as mãos, a presença corporal. A magia, enquanto categoria estética fundamental, está presente no teatro cinematográfico, em seu operar. Farocki certa vez assinalou: “Franz Kafka contribuiu para destacar que o *bureau* atende principalmente a uma função mágica” (Farocki, 2013a: 81).

7. Sobre *O túmulo de Alexandre* (1993), Rancière (2010: 186) escreve: “[...] Marker opera da maneira dialética: compõe série de imagens (testemunhos, documentos de arquivos, clássicos do cinema soviético, filmes de propaganda, cenas de ópera, imagens virtuais...), que organiza de acordo com os princípios propriamente cinematográficos da montagem, para definir momentos específicos da relação entre o ‘reino das sombras’ cinematográfico e as ‘sombras do reino’ utópico”.

vula de escape. Para ele, Rosler mostra e compõe o mesmo espetáculo que critica, permanecendo no mesmo regime de visibilidade. Debord, mediante ao “estilo da negação”, às exposições dialéticas abstratas e ao *détournement*, mostra “[...] a nossa vida separada de nós mesmos, transformada pela máquina do espetáculo em imagens mortas, diante de nós, contra nós” (*Idem*: 85-86). Ambos os artistas “dialéticos” estariam sempre prontos a dizer ao espectador: eis a realidade oculta que vocês não sabem, ou não querem ver.

Ao observar a obra de Farocki como um todo, permaneço convicto de que uma aproximação de Farocki com Debord ou Rosler, nos termos acima, *não* vem a ser o caso. Enfim, cabe (continuar a) elucidar o porquê disso, passando para o segundo tema-chave.

Pedagogia

Tratar as obras de Farocki – e de Marker – como protocolos pedagógicos parece ser uma contração áspera. Em cinemas como desses cineastas o convite é sempre à reflexão; e, nos termos de ensaísmo, convite à abertura de caminhos e questões diversas. A disposição do espectador é a de um convidado: convidado a percorrer caminhos, a se sentir disposto a ver algo, aprofundar algo, a partir de suas próprias pré-disposições, atividades intelectuais; em sua liberdade de “leitura”.

Para Rancière, o horizonte do (mau) pedagogo é o professorar, o *explicar*, o dar voz de autoridade, de modo a circunscrever os sentidos e a dominar os assuntos. O espectador é disposto a uma situação de “incapaz” que toma lições a partir de exercícios didáticos. A atitude é, portanto, de *transmissão* do saber e, tão logo, de enfraquecendo do pensar. No cinema, o modelo pedagógico clássico para Rancière não é o de Debord; mas o “grande projeto rosselliniano” (Rancière, 2005). Roberto Rossellini, em seus projetos fílmico-televisivos, teria aplicado a lógica pedagógica “embrutecedora” com toda força, de modo que o espectador apenas vê aquilo que o diretor o faz ver.

Em relação a Marker, a resolução de Rancière é a de que este cineasta, no filme *O túmulo de Alexandre*, por exemplo, não se priva de grifar “[...] seja a evidência apresentada pela imagem ‘em si’ [...], seja, ao contrário, a insignificância ou a ambivalência da imagem solitária e a necessidade de esclarecer suas possíveis leituras sentidos” (Rancière, 2010: 187). No caso de *Level Five* (1996), entretanto, ele teria fugido destes grifos, sendo então não-pedagógico. Rancière nos diz isso; e seguindo tal lógica, alguém poderia dizer

que em *Le souvenir d'un avenir* (2001) Marker teria voltado a ser um dialético-pedagogo⁸.

Tendo a compreender que em Rancière a conotação de “pedagogia”, nos casos de Marker e Farocki vem, sobretudo ou na verdade, a partir de uma interpretação negativa da presença abundante da voz em *off* – mesmo ou sobretudo que estes tenham recebidos grandes elogios como comentadores de imagens; mesmo que este não fizeram do comentário uma exaltação de seus egos. O primeiro ponto a ressaltar, o mais básico, é que, sobre o assunto, não cabe generalização. Em seus filmes, curtas-metragens e instalações, depois da década de 1980, especialmente, Marker e Farocki alternaram muito suas formas de convites ao espectador. No caso de Farocki, alternando entre obras de voz em *off* (*Natureza morta*, 1997), de observação (*A doutrinação*, 1987), de comentários escritos (*Em comparação*, 2009), de experimentações (*Contra-Música*, 2004), “silenciosas” (*Intervalo*, 2007), de montagem coletiva (*Work in a single shot*, 2012-2014) etc. O segundo ponto a ressaltar, o mais importante, é que: o que há em comum nas obras desses cineastas (e de Godard) é a absoluta vontade de reflexão, algo que os aproxima dos eminentes pensadores, e não de pedagogos. Afinal, a pergunta que sempre me vem a mente é a seguinte: seriam pedagogos ou pensadores? Existiria pedagogos, mas não pensadores com “câmera em punho”? Tais questões não vêm apenas como força retórica, pois, se admitirmos pensadores no cinema, podemos melhor compreender a questão, separando do julgo pedagogo. Se o apropriado *mestre*, para Rancière, é aquele que diz: ‘olhe, observe, julgue, decida, compare, deduza... use a sua inteligência’, isso não vem a consistir, propriamente, o significado do *convite ao pensar*, gesto próprio do pensador? De forma comparativa: textos, quando buscam ativar o pensar, se diz que o leitor é “pego com a mão”, doutrinado? Para mim, Godard e Farocki (e Marker), para citar apenas os que estão sendo mobilizados aqui, seriam, acima de tudo, cineastas-pensadores. Apesar das diferenças de tratamento das imagens/palavras, entre o pensar *poético* de Godard – autor “não-pedagógico”, segundo Rancière elogia –, e o pensar *formal* de Farocki, não haveria mudanças de horizontes: alçam o pensar, o refletir; abrem caminhos⁹.

8. Marker, com sua “imagem dialética”, teria como horizonte o *constelar*, no sentido benjaminiano. Uma constelação não constitui um círculo, um fechamento retórico, impositivo; ao contrário, abre caminhos, *passagens*, como pensou Benjamin. Constelação seria a polifonia de histórias, do passado e do presente (Fairfax, 2012).

9. Didi-Huberman esclarece o sentido do posicionamento “formalista” de Farocki, e o faz na ocasião de diferenciá-lo do poético de Godard (na série *História(s) do Cinema*, notadamente): “Quando Farocki se coloca a pensar, ele nos coloca a refletir sobre uma outra coisa além de seu próprio pensamento. Godard *tem sempre a última palavra* em suas montagens; para Farocki, é questão de honra não *ter jamais a última palavra*” (Didi-Huberman, 2010: 176, grifos do autor).

Farocki, no ousado momento de “alta ebulição” dialético-transindividual-ensaísta de *Imagens do mundo...*, não parece querer um espectador “pego pela mão”. Longe disso, dispõe-se a abrir horizontes, recortar caminhos, aguçar a atenção; dispõe-se a tentar compartilhar uma experiência, para depois, nas conversas, entrevistas etc., discutir com o público percepções, assuntos, problemas. Sem dúvida, nas obras de juventude, em *Fogo inextinguível* (1969), por exemplo, sua pretensão era abertamente pedagógica (e de “síntese dialética”, ainda), enquadrando-se na estética brechtiana predominante na vanguarda alemã do final da década de 1960. Em *Imagens do mundo...*, entretanto, a questão aparenta ser bem outra: o convite parece ser instigar a pensar as novas *episteme*, que mudaram as formas e ver e raciocinar o mundo, a partir das inovações tecnológicas no campo da visão.

Enfim, tais conotações de “pedagogia” talvez sejam mesmo imerecidas pejorações aos referidos cineastas. Não obstante, devo insistir, quando Rancière escreve a respeito, ele tem em mente uma posição inovadora, radical – e paradoxal: “O aluno aprende do mestre algo que o mestre não sabe. Aprende como efeito da habilidade e comprova essa busca. Mas não aprende o saber do mestre” (Rancière, 2012: 18). O sentido emancipatório é, ao mesmo tempo, a afirmação e a troca de papéis. (Retornaremos a escrever sobre algumas implicações disso no último ponto de discussão do artigo).

Denúncia

Sintetizemos, em uma questão, o item anterior: por que atribuir o caráter de *transmissão* de saber àquilo que nos *convida* inteiramente à reflexão? Ou: por que afirmar ser um gesto de “pegar pela mão” àquilo que veio a se constituir enquanto ensaísmo, como descaminhos, como experimentações de montagem? Dos temas-chave levantados, o presente (denúncia) me faz perguntar: por que deveríamos atribuir uma dimensão denunciativa no fundamento de tais filmes? A questão é, de todas, a menos estimulante; contudo, curiosamente, consistiu em *chave* de Rancière para a leitura do filme *Imagens do mundo...*

Na história do cinema, a obra do próprio Farocki poderia ser um exemplo primoroso de afastamento do caráter denunciativo no gesto cinematográfico. Seu filme *Fogo inextinguível*, realizado no já remoto ano de 1969, ano em que o cineasta era inteiramente um “pedagogo brechtiano” dialético-materialista, ajudou a responder uma pergunta estético-política fundamental para a época: como estender a denúncia do vietcongue para além da consideração dela mesma, transformando-a em real potencialização política?

Em *Imagens do mundo...*, Farocki, ao entrar em um dos capítulos da arqueologia de mídia “visão à distância”, momento em que aborda a gênese dos

aerofotogramas – outra inovação tecnológica originada nos ambientes de violência da guerra – alcança, enfim, uma polêmica: mísseis foram lançados em fábricas, mas não nos campos de extermínios, localizados ao lado. Farocki nos conta esta história. E nos conta que a arqueologia dos aerofotogramas do Holocausto pode ser relacionada a um fato: os judeus Rudolf Vrba e Alfred Wetzler conseguiriam fugir dos campos de concentração, no mês de abril de 1944, isto é, no mesmo momento crítico em que os aerofotogramas americanos foram realizados. Eles se dirigiram aos países Aliados para denunciar os campos de concentração, mas não foram ouvidos ou atendidos. Farocki nos conta a história interpretando os aerofotogramas a partir dos relatos dos sobreviventes, de modo que a atenção retorna sempre às reflexões centrais do filme: sobre as materialidades de mídias e, de maneira especial, sobre as reminiscências e mudanças paradigmáticas a partir dos suportes da memória. E, de tal modo, a derradeira consideração de Farocki acerca destes aerofotogramas, *não* será nenhuma afirmação denunciativa, mas um distinto comentário sobre a exterioridade e persistência da memória: “Os nazistas não perceberam que seus crimes foram fotografados. Os americanos não repararam que os fotografaram. As vítimas também não repararam nada. Registros como num livro de Deus”.

Crítica ontológica

A partir de Rancière, alguém pode pensar que cineastas dialéticos, “pedagógicos” e denunciativos são, no mais das vezes, fatalistas ou axiomáticos. Lançam prognósticos. Partem, por princípio, de críticas ontológicas; ou seja, no mais das vezes, identificam um “grande mal”, ou um destino apocalíptico no fundamento do mundo, da história: apontam o *mal* das imagens, da técnica, do homem, da natureza etc., em uma equação já independente aos contextos, aos horizontes empíricos.

Rancière, no artigo sobre *Imagens do mundo...* nos lembra dois “modelos alemães” de crítica ontológica que Farocki teria seguido, os de Theodor Adorno e Martin Heidegger. Poderia ter também lembrado “modelos franceses”, tais como os de Jean Baudrillard (‘O princípio da realidade sucumbe diante do princípio da imagem virtual’), Paul Virilio (‘O antigo olhar será substituído por um estado regressivo, uma espécie de sincretismo’) e Debord (‘Nas condições modernas de produção, a imagem se reduz a uma imensa acumulação de espetáculos’).

As obras de Farocki, incluindo seus escritos, foram reflexões e investigações empíricas acerca dos sentidos das imagens e suas condições sociais, políticas e culturais. O cineasta não procurou reproduzir visões exageradas

ou “desesperadas” de autores pós-modernos, de modo que não encontramos respostas categóricas ou deterministas sobre o caráter das imagens, ou de outra coisa. De Virilio, e de outros pós-modernos, o cineasta apreciava outros apontamentos, em especial este: a modernização da indústria supre o trabalho manual, bem como o trabalho visual humano¹⁰.

Rancière nota bem: em *Imagens do mundo...* não vemos o cineasta anunciar uma crítica ontológica. Mesmo no filme mais ousado, que reflete sobre o Iluminismo, que retoma uma polêmica do Holocausto, não temos uma crítica ontológica. Contudo, continua Rancière, na entrevista de Farocki (de 1993, dirigida por Thomas Elsaesser, por ocasião de uma conversa com o público, em Londres, após a exibição do referido filme), o cineasta teria explicitado o que ficou implícito: a denúncia do “digital”, e, conseqüentemente, as críticas ontológicas da “morte da imagem” e do “fim do humano”¹¹. Em certo momento da entrevista, Elsaesser, prolongando o tema da pergunta-diálogo anterior – sobre a obsolescência do humano no sentido e no contexto das automações nos campos do trabalho, que veio a dispensar as mãos e olhos humanos –, estabelece suas próprias considerações, atirando duas perguntas:

[...] Se o que você está apontando realmente vem acontecendo, nós estamos perdendo uma de nossas bases perceptivas e conceituais, isto é, a possibilidade de que as imagens sejam hoje, como foram, meramente uma concessão para a interconexão [*interface*] humana. A partir do momento em que as máquinas não precisam propriamente de imagens, elas podem realizar suas próprias ‘visualizações’ e ‘conceitualização’ de cálculos matemáticos. Isto seria, então, a conexão entre fascismo e, podemos dizer, realidade virtual? Em certo sentido, para ambos, a interface humana caiu fora da equação pois irrelevante, custosa e enfadonha?

Farocki responde:

Sim, correto. Um processo de obsolescência [*self-abolition*] do humano está em curso. Os campos de extermínio eram diretamente contra os “judeus” – eu coloco isto entre aspas, porque muitas das vítimas não tinham nem consciência de que isto eram suas identidades, ser um “judeu”. Já neste caso, a identidade e a imagem do outro não foi claramente destacada. Com a eutanásia e a eugenia o limite está ainda menos claro, porque cada família pode

10. “Entre Virilio e Farocki, as perspectivas históricas são, quase sempre, muito próximas, mas os saldos diferentes. Em Farocki, antes de tudo, a automação da percepção ou industrialização da pre-visão por imagens pós-fotográficas indica investigar questões políticas – as novas violências a partir de imagens, principalmente –, evitando os axiomas ou os argumentos ontológicos, que sobrevivem em Virilio” (Genaro, 2015b).

11. Rancière (2015: 98): “Se a voz em *off* que acompanha [as imagens] se faz discreta, o cineasta, quando interrogado, não tem medo de colocar os pontos nos *i* – ao risco de surpreender seu intérprete: é de tal modo que devemos compreendê-lo, pergunta Thomas Elsaesser; é certo que a desaparecimento das imagens faz o elo entre fascismo e realidade virtual? Sim, responde Farocki, ‘um processo de auto abolição do humano está em curso’. O filme insere a história de Auschwitz e de suas imagens em um processo mais largo no qual a ameaça nuclear é o termo presente, mesmo se este aspecto profético do filme ‘passa largamente despercebido’”.

ter um membro deficiente ou um doente terminal. Em seu palanque, Hitler pensou alto acerca da possibilidade de exterminar todos aqueles com doenças hereditárias do pulmão e coração. Contudo, armas nucleares são ainda mais indiscriminadas: elas se dirigem a todos [...].

Na mesma resposta, no fim dela, ele conclui:

É claro, qualquer um deve ser cuidadoso ao estabelecer relações entre Auschwitz e outros eventos, isto poder ser facilmente tomado como efeito puramente dramático ou retórico. Eu espero que meu método fílmico permita certas reflexões que entrem em relações uma com as outras, sem sugerir equivalência (Farocki, 2004a: 184-185).

Abre-se, enfim, uma querela. A questão para Farocki, que não é desdobrada e nem fica explícita na passagem que Rancière destaca, é, como nota Elsaesser, quanto à digitalização das imagens e sua atual maquinação – algo que já não seria mais propriamente imagens no sentido humanista, mas no pós-humanista, que levam a pensar variados problemas e novas imaginações políticas. Farocki viria depois a classificar tais imagens – e isto é uma das importantes contribuições dele aos estudos de mídias – como sendo *imagens operacionais*, uma vez que não buscam qualquer referência estética, servindo tão-somente como informação máquina-máquina ou máquina-homem. Sua disposição foi, prontamente, pensar o novo status de produção e uso das imagens operativas nos campos civis e militares. É isso que o interessou *pensar*. E, para tanto, o “modelo alemão” que o ajudou não foi o de Heidegger ou Adorno, mas principalmente os de Vilém Flusser (imagem técnica), Heiner Müller (pós-brechtianismo; *Hamletmachine*), Franz Kafka (burocracia; magia) e Günter Anders (estudos e reflexões sobre a obsolescência do humano).

Teatro, materialidade

Chegamos ao ponto que acredito ser o de maior distanciamento entre as perspectivas estético-políticas de Farocki e de Rancière. Para mim, significativamente, o único. E esse é bastante simples compreender. Farocki, como apontei, foi um operador de mídias, um estudioso das materialidades de mídias, sempre apurando as relações entre materialidade, mídia e política. A riqueza de seus filmes *parte* de tais relações. Não é preciso exemplificar isso. Em qualquer obra do cineasta fica manifesto. Na entrevista referida a pouco, Farocki (2004a, p.184) dizia querer abrir caminhos, e isto condizia buscar refletir acerca do “[...] cinema não como pertencente à história da narrativa [*storytelling*], mas como mais pertencente à história de outras técnicas, de vigilância, medição, cálculo, automação”.

Em entrevista, Rancière (2004), falando sobre as abordagens filosófico-políticas de Antonio Negri e Michael Hardt, define seu afastamento do pensamento acerca das materialidades, ou, como ele diz, do “estado das coisas”: “Eles têm a necessidade de um tipo de realidade [material] do sujeito político. Para mim, a política é a constituição de uma esfera teatral e artificial. No fundo, o que eles desejam é uma cena da realidade”. Rancière, na mesma entrevista, reforçará que, para ele, o sujeito político é um “instante teatral provisório e local”, algo que independe do “estado das coisas”. A política teria a ver, essencialmente, com as determinações dos lugares e espaços, dos corpos e suas falas, no “palco” da cidade – de modo que a questão dos dispositivos, das materialidades se encontraria diluída.

A discussão é interessante e poderia se estender (em outro artigo). Contudo, caberá aqui destacar (e desdobrar as implicações, após): Farocki e Rancière se distanciam, pois, em relação aos *meios* de se “aproximar” da política e, especificamente, de contextualizar e pensar os sujeitos políticos. A hipótese investigativa seria: no caso de Rancière, o cinema político, enquanto constituidor de “cenas de dissenso”, é diferente – e divergente? – da constituição da “cena da realidade”.

Espectador emancipado

Rancière e Farocki teriam, contudo, parâmetros de concordância ou de aproximação em relação à compreensão estético-política: de *espectador emancipado*, segundo a noção de Rancière. Sobre a noção, basta apenas lembrar o que já trabalhamos: ele designa com este nome aquele gesto estético-político não-“pedagógico” do artista que compreende e potencializa no espectador a sua capacidade de inteligência e sensibilidade.

Farocki afirmou ter ocorrido um deslocado em sua obra, precisamente a partir de *Imagens do mundo...*, levando-o a ser mais “periférico”, participativo; menos ambicioso, abrangente, em seus filmes e instalações: “[*Imagens do mundo...*] foi provavelmente o trabalho mais ambicioso que já fiz. Eu não sei se eu fui suficientemente ambicioso desde então. Contudo, eu estou hesitante e tento evitar aquelas obras fundamentais e ser mais periférico. Evitar grandes manifestos, fazendo pequena contribuição. Esta é a minha atitude hoje em dia” (Farocki, 2013b). Em outra oportunidade, complementar: “Antes pensava que sabia como se fazia ou ao menos acreditava que devia saber. Hoje já me conformo em encontrar novos caminhos para aceder a um tema ou poder participar de sua busca” (Farocki, 2013c: 290). No início da década de 1990, ao começar a realizar instalações artísticas em museus, Farocki observa o lugar de *trânsito, de espectadores emancipados*, que levasse a compreen-

der novas perspectivas políticas, estilos e formas de trabalho mais próximos à ideia de participar e compartilhar algo que leve a uma discussão qualquer¹². Assim, de *Videogramas de uma revolução* (1992), passando por *Palavras e jogos* (1998) e *Não sem risco* (2004) até *Intervalo* (2007), por exemplo, Farocki se permitiu produzir obras lacônicas, concisas. Ademais, em algumas outras, que reaperteriam comentários em *off* abundantes, ele destacava:

Eu trato de preparar o material que eu uso de maneira que reflita a realidade. Claro que não é qualquer reflexão, pois tem um objetivo. Em *Reconhecer e Perseguir* (2003), eu não trato de dizer o que significa o imperialismo nem o neo-imperialismo [...], não trato de responder todas essas perguntas [...], procuro mostrar esta coisa que já na Segunda Guerra Mundial era ‘um aqui apertando botão e lá longe morre outra pessoa’; [revelo] esta distância que existe entre as coisas (Farocki, 2004b: 5).

Dissenso

Contudo, se os *meios* são diferentes, como vimos há pouco, os *fins* são os mesmos. Para mim, as obras de Farocki e de Rancière, ambas também, indicam-nos que a demanda fundamental *não* é “explicar verdades”, dizer em que lugar reside a “verdadeira consciência política”, mas, sim, fazer o dissenso: sendo isso o ambiente da arte enquanto capacidade de potencialização dos indivíduos; como quebra de normatividades representacionais; como desvio no regime normal do sensível; *suspensão* de um lugar cômodo para o ver, para o sentir. Ou, segundo as palavras de Rancière (2012: 74; 23): da “arte como afirmação de qualquer um”; da arte como emancipação: “embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham entre indivíduos e membros de um corpo coletivo”.

Não observo, portanto, regimes estético-políticos díspares. A princípio, ambas as obras caminharam no sentido de destacar os *limites* das “obras engajadas”, à “serviço de fins políticos”, propondo outra coisa: a invenção de novos olhares, a multiplicação de formas de ver e sentir o mundo, que exibem os lugares e os corpos da forma como eles transformam seus próprios mundos. De tal modo, na trajetória de Farocki, *Imagens do mundo...* seria uma obra de transição, de expressão de crise e superação da montagem dialética.

Não obstante, sobre o tema-chave “dissenso” – do mesmo modo que no da “pedagogia” –, Rancière vai ainda mais longe, apresentando uma das mais in-

12. “[...] Eu tento manter algo do aspecto intuitivo nas coisas. Eu somente assisto e observo se elas são fortes o suficiente para deixar o filme andar. Se sim, você pode deixar isto assim. É uma maneira de deixar as coisas como são e as pessoas vão saber. Você não decide; ou melhor, você apenas encontra algo que você faz ser visto ou não. Isso já é muita coisa. Se você compartilha a sua vida, em certo sentido, permaneça modesto e tão-somente deixe isto assim” (Farocki, 2015b).

teressantes (e provocadoras) proposições de seu pensamento estético-político. Rancière, já sabemos, guarda distância com as formas estéticas que procuram exhibir, como ele diz, o “estado das coisas” ou as “cenas da realidade”. Em duas passagens afirmativas e reveladoras, do livro *Espectador emancipado*, leem-se: “[...] não se trata de adquirir conhecimento da situação, mas das ‘paixões’ que sejam inapropriadas a essa situação” (*Idem*, p.62); “[...] não há evidências de que o conhecimento de algo provoque o desejo de mudá-lo” (p.29). Estas afirmações parecem ser decisivas, pelo seguinte: 1. De alguma maneira, expõe, para a arte (estético-política), a valorização da emoção em detrimento da razão; 2. De alguma maneira, indica, para a arte, a (atual) inoperância do “discurso político”, seja ele de caráter filosófico, sociológico, psicológico etc. Diante disso, acomete-me duas questões: 1. Propõe-se aqui uma separação entre razão e emoção? 2. A afirmação contrária, “o desconhecimento de algo provoca o desejo de mudá-lo”, é válida? Não sei exatamente o que responde Rancière. Mas, ao lermos atentamente o referido livro, temos forte indício de que sua posição não é bem de separação ou de exclusão, mas de demarcação de insuficiências – o que me faz, portanto, arriscar a desdobrar as possíveis respostas: 1. Conhecer não vem a ser causa suficiente para mudar qualquer coisa; 2. A obra estético-política deve ser emanção da sensibilidade dos múltiplos corpos que a compõe; deve ser, antes de tudo, *instância* coletiva – e não *ratio*, inevitável emanção da *instância* individual. Rancière, no fim de seu artigo sobre *Imagens do mundo...*, em trocadilho de descontentamento, escreve: “A realidade tarda a começar”. Ora, tardariam a perceber que o ponto hoje não seria exatamente o choque entre heterogêneos, mas o “inventário de signos de pertença comum”, a “leveza do jogo” e a “distância da alegoria” (*Idem*: 69).

Pois bem. Por mais que a obra *não* seja denunciativa, por mais que ela se aproxime do pensar transindividual, por mais que seja não-pedagógica e inteiramente devotada à multiplicidade e às derivações espectatoriais, ainda assim ela poderá ter o predomínio da *ratio*, do *intelectos*. Ela pode ser obra de *pensador* no campo da arte, e, portanto, ainda assim, será problemática, em algum sentido, para o horizonte estético-político de Rancière.

O certo é que Rancière foi à procura de autores que valorizaram as referidas afirmações, encontrando em Pedro Costa uma obra preciosa. Entre as formas dissensuais dos pós-brechtianos Pedro Costa e Farocki, Rancière pôde abertamente elogiar o primeiro, e partir para a crítica do segundo.

Com o cinema de Pedro Costa, Rancière nos vem a dizer: ele põe em ação uma política da estética distante da visão sociológica, dando lugar ao poder do olhar e das palavras (Rancière, 2012). Nesse cinema, a dialética some completamente, para dar lugar, não ao transindividual, mas aos “corpos

autônomos”. Desaparece então a preocupação intelectual e a exposição das materialidades do poder, sejam elas econômicas, administrativas ou policiais; “[...] e da boca de seus personagens não se expressa nenhuma formulação política da situação, muito menos afeto de revolta” (*Idem*: 128)¹³.

Nas “cenas de dissenso”, lugar do “instante teatral provisório e local” dos sujeitos políticos, o dispositivo essencial é, em sentido amplo, a voz – sua visibilidade, participação e usos pelos incluídos-excluídos no espaço comum da cidade. Ora, venho então a cogitar: nas “cenas da realidade” o horizonte, ampliado e descentralizado, abre-se aos dispositivos diversos, infundáveis, na composição do comum, de modo que as “cenas de dissenso”, que não é antagonica à anterior, são vistas em um plano já francamente simétrico de objetos e seres. Em *Contra-Música*, a partir de imagens de câmeras de vigilância nas ruas de Lille, observamos o vai-e-vem de um saco plástico com a dança do vento, pairando em poesia quaisquer segundos a partir de dispositivos satísfeitos totalmente à outro objetivo. Em *Serious Games* (2009-2010) somos convocados a apreciar o cotidiano daqueles que estão a realizar os processos de virtualização da guerra. Vemos a seriedade de jovens soldados tentando dominar seus novos instrumentos, estando inteiramente dispostos a fazer a *imersão*; da mesma forma, em *Imagens do mundo...*, observamos, a partir da montagem de Farocki, o aparecimento de “novos sujeitos”, novas sensibilidades, ciências, *episteme* no mundo. Em *Comparação* (2009), enfim, uma antropologia visual toma conta a partir de um propósito singelo, que penso ser: a fabricação de tijolos, tecnologia milenar, satisfaz diferentes experiências de vida, e refletimos muitas coisas a partir, por exemplo, das imagens do solitário operador-vigia de mãos cruzadas em uma fábrica automatizada na Alemanha, ou do mutirão para construção de tijolos e casas em Burkina Faso.

Em Farocki, exemplos como os acima não faltam. Mas o importante deste último ponto é afinal compreender que as ditas “cenas da realidade” estão longe de ser meramente “análises de conjunturas”, “conhecimentos da situação”.

Apesar da austeridade de Rancière, Farocki, diante de sua montagem transindividual, pode ser visto também como uma tentativa de superação da *crise* das proposições estético-políticas vindas das vanguardas artísticas do século

13. Rancière (2012: 121): “Depois de *Ossos*, Pedro Costa rompe com o modelo narrativo e adapta como referência o modelo dos Straub: filma assim a atuação dos corpos autônomos, fora de qualquer servidão narrativa. Contudo, a preocupação em devolver aos humilhados toda a riqueza contida em seus mundos também, permanece ausente de qualquer discussão dialética. Ao redor do braseiro instalado no beco de Fontainhas não surge nenhum debate sobre as razões do justo ou injusto. Deuses, patrões e revolucionários estão, da mesma forma, ausentes No *quarto de Vanda* ou nos apartamentos apossados por seus amigos. Aqueles que vivem ali, ou simplesmente estão passando, são habitantes do bairro nos quais a existência é independente da vontade do cineasta, e não há texto disponível para colocar em palavras as suas experiências”.

XX. O cineasta alemão, mesmo sem sistematizar seus propósitos, trilhou um caminho. Rancière, ao propor uma forma de superação (sem dúvida, uma das melhores que temos até então), teria se colocado em um olhar desperto – e estratégico, levando em conta o estilo e a interpretação da obra *Imagens do mundo...* – para a crítica dos que não embarcaram exatamente em sua trilha. Contudo, apesar da localização de diferenças em seus “modos de proceder” – que define, talvez, um cogente debate contemporâneo –, não haveria significativamente antagonismos entre eles.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. W. (2003). O ensaio como forma. In T. W. Adorno, *Notas de literatura I* (pp.15-47). São Paulo: Duas Cidades, Editora 34.
- Baute, M. (2010). A sequência das moedas. In C.B. Mourão, C. Borges, & P. Mourão (org.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar* (pp.128-133). São Paulo: Cinemateca Brasileira.
- Blümlinger, C. (2014). An archeologist of the present. *E-flux*, (59): 1-7. New York.
- Deleuze, G. (1985). *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (1992). *Conversações (1972-1990)*. São Paulo: Editora 34.
- Derrida, J. (2005). *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras.
- Didi-Huberman, G. (2010). *L'oeil de l'histoire : Tome 2, Remontages du temps subi*. Paris: Minuit.
- Ehmann, A. & Eshun, K. (2013). De la A a la Z (o veintiséis introducciones a Harun Farocki). In H. Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (pp.291-310). Buenos Aires: Caja Negra.
- Eisenstein, S. (1949). A dialectic approach to film form. Originalmente publicado na revista *Film Form*. New York. Disponível em: http://www.casarui Barbosa.gov.br/arquivos/file/A_Dialectic_Approach_to%20_Film_Form_SergeiEisenstein.pdf (Acesso: 10-03-2016).
- Fairfax, D. (2012). Montage as resonance: Chris Marker and the dialectical image. *Sense of Cinema*, Issue 64, September. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/montage-as-resonance-chris-marker-and-the-dialectical-image/> (Acesso: 10-03-2016).
- Farocki, H. (2004). Making the World Superfluous: an Interview. In T. Elsaesser, *Harun Farocki: working on the sight-Lines* (pp. 178-189). Amsterdam: Amsterdam UP. Entrevistado por Thomas Elsaesser.

- Farocki, H. (2004b). Le point de vue de la guerre. *Trafic*, (50): 445-455. Paris.
- Farocki, H. (2012). Tornando as imagens visíveis [entrevista]. *Goethe Institut*, Brasil. Fevereiro. Disponível em: <http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/bku/pt8851008.htm> . (Acesso: 10-03-2016). Entrevistado por Thomas Köster.
- Farocki, H. (2013a). Peripheral Views. A Conversation with Harun Farocki [entrevista]. In N. Tomšič & M. B. Baraga, *Outerviews: Conversations with Artists*. Ljubljana: MoTA – Museum of Transitory Art, 2013. Entrevistado por Interview Neja Tomšič.
- Farocki, H. (2013a). Que és un estudio de edición. In H. Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (pp.79-82). Buenos Aires, Caja Negra.
- Farocki, H. (2013b). ‘Negarse a una producción manifiesta de significado’, diálogo entre H. Farocki e I. Stache [entrevista]. In H. Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (pp.281-290). Buenos Aires, Caja Negra.
- Farocki, H. & Silverman, Kaja (1998). In her place – Numéro Deux (1975). In H. Farocki, *Speaking about Godard* (pp.143-171). New York: NYU Press.
- Genaro, E. (2015a). *Harun Farocki – pensador e operador de mídias*. Tese de doutorado – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Niterói.
- Genaro, E. (2015b). Imagens operativas e pós-fotográficas: um estudo a partir de Harun Farocki. *Revista Eco-pós*, 18(2): 131-150. Rio de Janeiro.
- Genaro, E. (2016). Harun Farocki: operador de mídias. *Matrizes*, maio/ago, 10(2): 1-20. São Paulo.
- Latour, B. (2000). *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros mundo afora*. São Paulo: Editora Unesp.
- Pascal, C. (2003). *La philosophie de Simondon*. Paris: Vrin.
- Rancière, J. (2002). *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Rancière, J. (2003). La phrase, l’image, l’histoire. In *Le destin des images* (pp.41-78). Paris: La fabrique.
- Rancière, J. (2004). Entretien avec Jacques Rancière. Originalmente publicado em *Dissonance*, (1): “Beyond Empire”. Disponível em: <http://www.multitudes.net/Entretien-avec-Jacques-Ranciere> (Acesso: 10-03-2016).
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.

- Rancière, J. (2010). A ficção documental: Marker e a ficção da memória. *Arte & Ensaios*, dez, (21): 179-189. Revista do PPGAV/ EBA / UFRJ. Rio de Janeiro.
- Rancière, J. (2012a). Conversación alrededor del fuego: Straub y algunos otros. In *Las distancia del cine* (pp.105-126). Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2012b). Prólogo. In *Las distancia del cine* (pp.9-24). Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2014). *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.
- Rancière, J. (2015). Les incertitudes de la dialectique. *Trafic* (93) : 94-101. Paris.
- Riff, D. (2015). Was Marx a dancer?. *E-flux*, november, (67): 1-11. New York.
- Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Livros.
- Simondon, G. (2009). *La individuación: a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Cactus.
- Stiegler, B. (2010). *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue*. De la pharmacologie. Paris: Flammarion.

Filmes e Instalações citados

- A doutrinação* (Harun Farocki, *Die Schulung*, 1987, 44 min)
- A linha geral* (Sergei M. Eisenstein, *Staroye i novoye*, 1929, 121 min, ficção)
- Como se vê* (Harun Farocki, *Wie man sieht*, 1986, 72 min, doc.)
- Contra-Música* (Harun Farocki, *Gegen-Musik*, 2004, 23 min, doc.)
- Da nuvem à resistência* (Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, *Dalla nube alla resistenza*, 1979, 104 min, ficção)
- Em comparação* (Harun Farocki, *Zum Vergleich*, 2009, 61 min, doc.)
- Imagens da prisão* (Harun Farocki, *Gefängnisbilder*, 2000, 60 min, doc.)
- Imagens do mundo e inscrição de guerra* (Harun Farocki, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988, 75 min, doc.)
- Indústria e Fotografia* (Harun Farocki, *Industrie und Fotografie*, 1979, 44 min, doc.)
- Intervalo* (Harun Farocki, *Aufschub*, 2007, 40 min, doc.)
- Le souvenir d'un avenir* (Chris Marker, 2003, 42 min, doc.)
- Level Five* (Chris Marker, 1997, 106', doc.)

- Não sem risco* (Harun Farocki, *Nicht ohne Risiko*, 2004, 50 min, doc.)
- Natureza morta* (Harun Farocki, *Stilleben*, 1997, 56 min, doc.)
- No quarto de Vanda* (Costa, 2000, 180 min, ficção)
- Nossa música* (Jean-Luc Godard, *Notre Musique*, 2005, 80 min, ficção)
- Número Dois* (Jean-Luc Godard, *Numéro Deux*, 1975, 88 min, ficção)
- O fogo inextinguível* (Harun Farocki, *Nicht Lösbares Feuer*, 1969, 25 min, doc.)
- O túmulo de Alexandre* (Chris Marker, *Le tombeau d'Alexandre*, 1993, 120 min, doc.)
- Ossos* (Pedro Costa, 1997, 94 min, ficção)
- Palavras e Jogos* (Harun Farocki, *Worte und Spiele*, 1998, 68 min, doc.)
- Serious Games* (Harun Farocki, 2009-2010, 4 vídeos: 8; 8; 20; 7 min, doc./ inst.)
- Work in a single shot* (Harun Farocki; Antje Ehmman, 2012-2014, inst.)

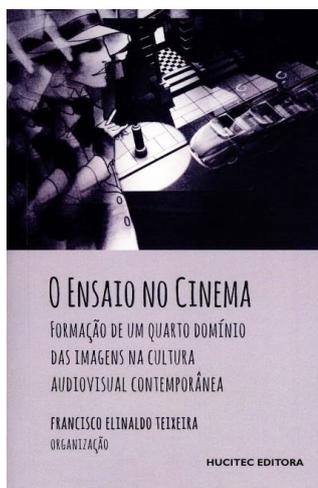
LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

O filme-ensaio: da teoria à análise

Juliano José de Araújo*

Teixeira, F. E. (Org.). (2015). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec. ISBN 978-85-8404-048-3



Recém publicado pela Editora Hucitec, o livro *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, organizado por Francisco Elinaldo Teixeira, constitui-se em uma contribuição ímpar para a teoria e análise do ensaio no cinema. Teixeira, que é professor do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP, tem, desde o início dos anos 2000, publicado os resultados de suas pesquisas em obras em que, como ele mesmo afirma, “a questão da relação entre cinema e pensamento é constantemente posta em foco”. Assim, este último livro apresenta, de certa forma, “uma consciência mais aguda” do autor sobre “aspectos de envergadura a respeito do cine-ensaio”. O resultado não poderia ter sido melhor: trata-se da primeira antologia, no Brasil, que, como nos informa Teixeira, reúne um conjunto significativo de reflexões de autores brasileiros e estrangeiros tendo como tema o ensaio no cinema.

* Universidade Federal de Rondônia – UNIR, Campus de Vilhena, Departamento de Comunicação Social/Jornalismo. 76980-000, Vilhena-RO, Brasil. E-mail: araujojuliano@gmail.com

A obra é dividida em duas partes. A primeira, denominada “Polindo um conceito: cartografias do ensaio no cinema”, traz sete textos que procuram circunscrever a definição de ensaio no cinema, suas origens, correspondências e transposições da filosofia e literatura, como também sua presença no cinema, desde o período clássico à contemporaneidade etc. Carlos Ebert, com larga experiência como diretor de fotografia, é o autor do capítulo “Diga-me de onde olhas e te direi se reconhecerás o que está à tua frente” que abre a coletânea. Nesse texto, Ebert empreende uma discussão sobre o ponto de vista no cinema, examinando-o à luz de vários exemplos fílmicos, como dos cineastas Alfred Hitchcock e Jean-Luc Godard. Destaca-se, em sua argumentação, a figura do ponto de vista subjetivo. O autor, em uma perspectiva histórica, problematiza o papel de sua mobilidade, uma vez que passou a ter uma função cada vez mais importante na narrativa audiovisual, acentuada pela miniaturização das câmeras de hoje.

O texto seguinte, “Um conceito fugidio: notas sobre o filme-ensaio”, de Antonio Weinrichter López (UC3M), apresenta um mapeamento do conceito de filme-ensaio. Para tanto, Weinrichter aborda a presença do filme-ensaio na programação e publicações de festivais de cinema e museus, instituições que acabam, em certa medida, legitimando sua existência recente, notadamente a partir do final dos anos 1990. O autor investiga também a bibliografia dedicada à noção de ensaísmo cinematográfico, realizando um panorama contundente dessas obras, para além do texto de Hans Richter que, junto com o de André Bazin e de Alexander Astruc, são sempre referenciados. Weinrichter destaca a publicação da primeira antologia dedicada ao tema em 1992, em alemão, seguida nos anos seguintes das contribuições anglo-saxãs, em 1995, e da francesa, somente em 2004, dentre outros trabalhos importantes. A partir desse levantamento, o capítulo faz, nas palavras do autor, “uma pequena crônica de alguns dos marcos que permitiram postular” a existência do ensaio “como manifestação histórica”.

Henri Arraes Gervaiseau (USP), no texto “Escrituras e figurações do ensaio”, propõe a revisão bibliográfica de textos clássicos dedicados ao ensaio, como a tradição que foi inaugurada pelo francês Michel de Montaigne, passando pelos alemães Theodor Adorno e Max Bense. Tendo em vista que se trata de um campo novo, ainda em fase de configuração, Gervaiseau destaca a necessidade e a importância do diálogo com outras áreas do conhecimento, por exemplo, a teoria e a crítica literária. Desses autores, Gervaiseau ressalta o aspecto do ensaio como engajamento de uma experiência e uma escrita que se faz em processo, cujas formas e composição do discurso privilegiam a função poética da linguagem com “a ambiguidade, o jogo de palavras e a polissemia”.

O capítulo é concluído com a análise de algumas das características do ensaio audiovisual, enfatizando-se a diversidade de matérias de expressão acionadas, a relação com a memória e a montagem, a partir de filmes de Alain Resnais, Chris Marker, Eduardo Coutinho, Harun Farocki e Jean-Luc Godard.

“Do filme-ensaio ao mockumentary”, de autoria de Robert Stam (NYU), examina a hibridização entre o documentário e a ficção na constituição do que ele denomina de “um recurso estético radical”. Stam problematiza esse processo a partir de vários exemplos, notadamente dos cinemas novos, os quais trouxeram elementos documentais aos filmes de ficção, e do antropólogo-cineasta Jean Rouch, que, segundo o autor, introduziu elementos ficcionais nos documentários, no caso, em seus filmes de psicodrama. A argumentação do texto de Robert Stam prossegue com a conceituação do filme-ensaio, discutida, em particular, a partir do livro *The essay-film: from Montaigne, after Marker*, de Timothy Corrigan, e com farta análise e comentário de obras fundamentais do gênero. O autor finaliza seu texto com o estudo de alguns falsos documentários, destacando que as “ficções flexionadas documentariamente” e os “documentários ficcionalizados” configuram-se em “uma importante fonte de criatividade politicamente consciente”.

O próximo texto, denominado “A falsa ficção”, cujo autor é o cineasta Joel Pizzini, investiga uma categoria de filmes que, apesar de se darem a ver como “espetáculos encenados”, com a valorização da performance/fabulação das personagens, cotejam o campo do documentário. Fundamentado no pensamento do filósofo Gilles Deleuze, notadamente a ideia de “potência do falso”, Pizzini caracteriza esse tipo de filme que, segundo ele, é derivado do filme-ensaio. *Iracema, uma transa amazônica* (1976), de Jorge Bodansky e Orlando Senna; *Documentário* (1966), de Rogério Sganzerla; e *Câncer* (1972), de Glauber Rocha, são alguns dos filmes brasileiros destacados pelo autor e que são representativos dessa categoria. Joel Pizzini conclui afirmando que a “falsa ficção” constitui-se no aspecto mais instigante do cinema brasileiro contemporâneo, manifestada em filmes como *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci; *O céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges; e *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queiroz.

Rodrigo Gontijo (UNICAMP), em “Filmes em atos performáticos: do cinema expandido ao *live cinema*”, oferece uma contextualização histórica do *live cinema*, prática que, como nos informa o autor, tem mais de dez anos de existência. Gontijo remete-nos aos anos 1960, quando a expressão cinema expandido começou a ser empregada por alguns realizadores, como Jonas Mekas, para definir uma prática cinematográfica que dialoga com outras manifestações artísticas (dança, fotografia, música, performance), além de romper com a sala

escura, abarcando novos espaços. A partir daí, o cinema expandido não parou de ser reinventado nas décadas seguintes. Esse processo foi intensificado com o vídeo e a posterior digitalização, sendo discutido pelo autor em seus momentos mais representativos, até que o termo *live cinema*, já usado no início do século XX para definir o acompanhamento musical ao vivo durante as projeções dos filmes silenciosos, foi retomado para definir esse tipo de prática em que “atos performáticos são apresentados enunciados mais rítmicos, metalinguísticos, subjetivos e ensaísticos”.

O próximo texto, intitulado “Para além dos domínios da ficção, do documentário e do experimental, o ensaio como formação de um quarto domínio do cinema?”, de autoria do organizador da obra, Francisco Elinaldo Teixeira (UNICAMP), procura discutir a pertinência de se considerar o ensaio como um quarto domínio do cinema. Para além dos três domínios do período clássico – o ficcional, o documentário e o experimental –, Teixeira argumenta que o advento do cinema moderno no período pós-guerra (o Neorealismo, a *Nouvelle Vague*, o Cinema Novo Brasileiro e o Cinema Novo Alemão) abalou profundamente os modelos tradicionais, possibilitando que o conceito de ensaio surgisse. Nesse contexto, o autor procura discutir as especificidades desse novo domínio em um percurso denso, o qual procura compreender suas primeiras manifestações na história do cinema e sua presença constante dos anos 1990 para cá, momento também em que as reflexões sobre o filme-ensaio começam a ser mais substanciais.

A segunda parte, intitulada “Balizando um conceito: o filme-ensaio e a diversidade de suas práticas”, apresenta seis capítulos dedicados à análise de diferentes experiências de filme-ensaio. O primeiro, “O filme-ensaio e a voz política na Grã-Bretanha”, de Gilberto Alexandre Sobrinho (UNICAMP) e Cecília Mello (USP), analisa um conjunto de realizações fílmicas britânicas das décadas de 1970 e 1980 dos artistas Laura Mulvey e Peter Wollen, Derek Jarman e Isaac Julien. Trabalhando em parceria, Mulvey e Wollen fizeram documentários e filmes-ensaios de abordagem feminista, dos quais se destaca *Riddles of the Sphinx*, de 1977, que é estudado pelos autores, tendo em vista o fato de repercutir as ideias e conceitos presentes no artigo “Prazer visual e cinema narrativo”, de Mulvey. Já Derek Jarman realizou doze longas com diferentes nuances ensaísticas, tais como a subjetividade, o intimismo, o emprego de texturas, filtros etc., além de ter a homossexualidade como sua temática mais cara. Sobrinho e Mello sugerem no texto que o uso do formato Super-8 foi fundamental para o desenvolvimento do ensaísmo de Jarman. Por fim, Isaac Julien fez um conjunto de filmes com um forte investimento poético na fronteira entre ficção e documentário aliada a temas relacionados aos negros,

dos quais são analisados as biografias fílmicas *Looking for Langston*, que homenageou o poeta negro norte-americano Langston Hughes, e *Frantz Fanon back skin white mask*, dedicada ao médico, ativista e intelectual Frantz Fanon. Destaca-se, nesse conjunto de filmes, como argumentam os autores, “o questionamento dos temas relacionados às mulheres, aos gays e aos negros na esfera artística”.

O capítulo seguinte, “A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo”, de autoria de Ismail Xavier (USP), apresenta uma análise de *Jogo de cena*, filme de Eduardo Coutinho que problematiza a questão da representação e, literalmente, embaralha os tênues limites entre ficção e realidade, *mise-en-scène* e *automise-en-scène*. Xavier evoca o conceito de filme-ensaio, formulado por Hans Richter, na década de 1940, e também o de Theodor Adorno, pontuando que as obras de cineastas do cinema moderno como Resnais, Marker, Godard, Straub e Kluge constituem-se em importantes referenciais. Também é acionado em sua análise o conceito de teatralidade proposto por Josette Féral. Tendo em vista as perspectivas abertas pelo ensaio, o autor argumenta que nada melhor do que estudar, caso a caso, “as marcas formais” desse domínio. Assim, chama a atenção em seu estudo para o filme *Jogo de cena* e a dimensão reflexiva do ensaio a partir das relações entre cinema, performance e teatro.

Sarah Yakhni, cientista social e documentarista, no texto “Ensaio de Varda: narrativas do desejo”, dedica-se à reflexão do filme-ensaio a partir da rica produção fílmica da cineasta Agnès Varda que, há mais de meio século, tem se destacado a realizar “um cinema que pensa o mundo”. Procedimentos estilísticos e estratégias de abordagem empregados por Varda, como o acaso, a colagem, a fragmentação e a autorreflexividade são analisados em uma perspectiva qualitativa em alguns de seus filmes, como *La pointe courte* (1954), *L'opéra-mouffe* (1958), *Salut les cubains* (1963), *Ulysse* (1982) e *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). Para tanto, Yakhni, no decorrer de suas análises, tem a preocupação de situar a produção de Varda no contexto da *Nouvelle Vague* e suas mudanças de paradigmas cinematográficos, do cinema direto ou verdade e as possibilidades abertas pelos equipamentos mais leves e sincrônicos etc. A autora conclui seu artigo defendendo a ideia de que os filmes de Varda constituem-se como “narrativas do desejo”, uma vez que a realizadora desloca-se do “ponto de vista de um fora para um dentro”.

O próximo capítulo, intitulado “Jean Rouch e o nascimento de um certo filme-ensaio”, de autoria de Marcius Freire (UNICAMP), parte da constatação de que a produção audiovisual de não-ficção contemporânea tem sido marcada por um número significativo de filmes que trazem para o primeiro plano “as

lutas pessoais, os dramas individuais, os conflitos existências” etc. de seus realizadores. *Passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut, e 33 (2004), de Kiko Goifman, são, segundo o autor, dois bons exemplos desse tipo de produção que revela traços do que tem sido comumente denominado por alguns estudiosos de filme-ensaio. Nesse sentido, Freire, analisando alguns filmes de Jean Rouch, como *Jaguar* (1954-67), *Moi, un Noir* (1958-59), *La pyramide humaine* (1959-60) e *Chronique d'un Été* (1960), co-dirigido por Edgar Morin, argumenta que o filme de dispositivo e o filme autobiográfico, considerados como duas ramificações do filme-ensaio, têm justamente suas origens nas estratégias fílmicas empregadas pioneiramente pelo antropólogo-cineasta há mais de meio século.

Em “Por uma câmera contra o *status quo*: o cine-ensaísmo de Želimir Žilnik”, Alfredo Suppia (UNICAMP) desenvolve a hipótese de que o cineasta sérvio tem o ensaio como um elemento fundamental de seu processo criativo, seja em seus filmes de ficção ou documentários. Para tanto, inicialmente, Suppia faz uma incursão na definição de filme-ensaio e apresenta, em seguida, o contexto que deu origem ao movimento cinematográfico conhecido como Onda Negra, que surgiu na Iugoslávia na segunda metade dos anos 1960 e teve como características “a experimentação com a linguagem cinematográfica a serviço de uma postura política de crítica ao regime e às contradições da sociedade de seu tempo”. Por fim, a terceira parte do artigo é dedicada ao estudo da obra de Žilnik e de seus elementos estético-narrativos que, como conclui Suppia, acomoda-se “mais confortavelmente no campo do ensaísmo audiovisual”.

Candida Maria Monteiro (PUC/RJ), no texto que encerra a segunda parte do livro, intitulado “Di Tella: paixão pelo ensaio”, dedica-se à compreensão da obra ensaística do realizador argentino Andrés Di Tella, que é pouco conhecido no Brasil. Tendo como perspectiva teórica o conceito de “documentário do eu” – uma espécie de releitura do documentário autobiográfico –, o qual é marcado pelo “desejo de interferir e recontar fatos históricos”, Monteiro analisa dois filmes de Di Tella: *La televisión y yo* (2001) e *Fotografías* (2007). Trata-se de obras que, segundo a autora, constituem uma espécie de díptico, uma vez que revelam um processo de complementaridade, originando-se uma da outra. Dentre as características do “documentário do eu” de Di Tella, destaca-se, segundo Monteiro, notadamente a ressignificação de imagens e sons na (re)montagem, à medida em que o realizador trabalha com filmes domésticos, fotos de família, materiais de arquivo de fontes oficiais etc., com o intuito de problematizar a história oficial.

Por fim, a obra é encerrada com um capítulo do organizador, Francisco Elinaldo Teixeira (UNICAMP), denominado “Ao modo de conclusão/abertura

para um novo capítulo: incidências e avatares de um cine-ensaio no Brasil”. Com muita perspicácia, Teixeira realiza neste texto, como ele afirma, “uma espécie de balanço do ‘estado da arte’” do ensaio no cinema. Inicialmente, sintetiza suas principais características, destacando que se constitui em “um objeto: proteico, multiforme, polimorfo, polifônico e polissêmico”, além de realizar “passagens entre o documentário e o experimental, como também com a ficção”, mas sem se confundir com esses domínios, uma vez que se apresenta como “reflexão do mundo histórico”. O livro complementa-se com uma bibliografia geral sobre o filme-ensaio, uma indicação muito relevante para quem quiser se debruçar sobre o assunto. Nesse contexto, acreditamos que o livro *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea* estabelece-se como uma importante obra de referência sobre o filme-ensaio, uma vez que consegue, com muita propriedade, aliar as reflexões teóricas à análise, sendo, portanto, obra incontornável sobre o tema.

ANÁLISE E CRÍTICA

Análisis y crítica de películas | Analysis and film review |
Analyse et critique de films

Recife falso: a construção do falso documentário no curta-metragem *Recife frio*

Caue Nunes*

Recife frio (Brasil, 2009, 25 min.)

Direção e roteiro: Kléber Mendonça Filho

Produção: Juliano Dornelles e Kléber Mendonça Filho

Categoria: curta-metragem; falso-documentário

Nos últimos dez anos, o documentarismo brasileiro passou por uma série de experimentações narrativas e estéticas que estabeleceram um diálogo com a ficção. Diversos filmes jogam com as fronteiras entre um gênero e outro. Mattos (2011) chama de “quarteto da desconfiança” quatro filmes representativos desse gênero híbrido: *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho, *Santiago* (2008), de João Moreira Salles, *Juízo* (2008), de Maria Augusta Ramos e *Serras da desordem* (2008), de Andrea Tonacci. Segundo Mattos (*ibid.*): “o cinema de não-ficção se reinventou, beneficiou-se das tecnologias digitais e passou a absorver projetos antes direcionados ao cinema experimental, ao ensaio cinematográfico e à videoarte.”

Nesse contexto, surge em 2009, o curta-metragem *Recife frio*, de Kléber Mendonça Filho. Tendo como linha condutora narrativa um programa da televisão argentina, o filme mostra o que acontece com a cidade de Recife após um suposto evento climático que fez com que as temperaturas caíssem muito.

Diferentemente dos filmes do “quarteto da desconfiança”, esse curta-metragem possui uma estética atrelada ao falso documentário – ou *mockumentary* –, como o proposto por Roscoe e Hight (2001). Nesse subgênero, de tradição norte-americana, a narrativa segue toda a construção estética-técnica do documentário clássico, mas o argumento é fruto de uma invenção do realizador, da mesma forma que os filmes de ficção. A narração em voz over com tom didático marca o modo expositivo que durante muito tempo serviu como forma narrativa hegemônica no gênero documentário, mas ressignificados de acordo com a nova premissa.

Mesmo que o documentarismo brasileiro tenha se expandido como linguagem nos últimos anos, o formato de falso documentário (ou *mockumentary*),

* Doutorando. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 13083-896, Campinas, Brasil. E-mail: caununes@gmail.com

foi pouco explorado. Nesse subgênero, há uma intenção clara de se produzir um ruído entre as diferentes categorias audiovisuais, produzido pelo deslocamento da composição ética-estética-técnica do filme. Em geral, a estrutura segue a estética dos formatos de documentários cuja linguagem é evidentemente associada ao gênero, como o modo expositivo de tradição griersoniana. A técnica também segue a mesma lógica, com o uso de voz over de um narrador onisciente e onipresente que exerce o poder da autoridade através do conhecimento sobre o tema proposto. As imagens servem como uma reiteração da ideia que está contida na voz do narrador. O formato atualizado do modo expositivo é o *Documentário cabo* (Ramos, 2008), já que a maioria dos filmes dos canais como History Channel, NetGeo e Discovery são construídos com essa estética.

Os falsos documentários criam o deslocamento a partir do momento em que a ética utilizada não é a historicamente associada ao documentário, já que as asserções produzidas são assumidamente falsas. Algumas possuem uma inverossimilhança tão marcante, que induz o espectador a compreender as asserções enquanto falsas, como é o caso de *Zelig* (1983), de Woody Allen, gerando um efeito cômico. Outros falsos documentários se utilizam menos do humor para produzir um efeito crítico em relação a algum aspecto social, econômico e cultural de uma determinada sociedade. Esse é o caso de *Recife frio*.

A narração mistura elementos do estilo *voz-de-Deus* com um tom de reportagem no estilo jornalístico. Além de narrar, o repórter aparece falando para a câmera logo no início, deixando claro o objetivo informativo do discurso, pontuando que está em campo para verificar e comprovar os fatos relatados. Esse tipo de procedimento é muito comum em reportagens e busca legitimidade perante o público, principalmente quando o repórter fala diretamente para a câmera. Esse é o momento da construção de identificação entre quem faz e recebe a mensagem.

Dessa forma, o que se vê é uma reportagem que produz asserções sobre o mundo histórico (Nichols, 2005), a saber, a cidade de Recife, no Estado de Pernambuco, sofre de um fenômeno climático inexplicável e se transforma em uma cidade com temperaturas baixas.

A partir disso uma série de alterações socioculturais se inicia como consequência dessa nova condição. Em nenhum momento o filme faz uma digressão ou reflexão acerca da qualidade daquilo que enuncia e simplesmente apresenta as asserções enquanto tais. Não há qualquer indício metalinguístico, característica típica do modo expositivo que se utiliza de uma estética-técnica historicamente associada ao documentário para que o público não exerça reflexões acerca da forma. O objetivo disso é que o espectador se atenha somente

ao discurso que está sendo construído e que, de preferência, endosse o argumento apresentado pelo cineasta.

A narração é feita em espanhol, marcando a alteridade discursiva em relação aos fatos apresentados. Esse procedimento faz com que o narrador assumira o estranhamento cultural perante a cidade de Recife, não só em relação à inexplicável mudança climática, mas também sobre a ordem social anterior ao fenômeno. Em uma passagem um idoso, que trabalha como Papai Noel há diversos anos, relata como era sofrido ter que ficar com aquela roupa pesada em uma região muito quente e conta que passou mal várias vezes. Depois que o frio chegou, a situação mudou e ele está mais confortável em seu trabalho. Esse tipo de ironia faz sentido a partir da alteridade discursiva, na medida em que um estrangeiro olha para aspectos que a sensibilidade nativa já incorporou à ordem social. Além disso, essa escolha permite que o filme questione alguns clichês que o olhar estrangeiro faz de uma cidade tropical como Recife.

Outros estrangeiros também aparecem, como um francês dono de uma pousada que fazia sucesso vendendo sol o ano inteiro, marketing que atraía muitos estrangeiros, mas depois do frio a pousada não recebe ninguém. A alteridade discursiva, nesse caso, pontua que o interesse turístico pelo Brasil se resume ao clima tropical, clichê sobre a forma que o país é visto internacionalmente. A própria explicação para o estranho evento climático é sempre dada por estrangeiros, especialistas no assunto que buscam razões científicas para a situação. Aos nativos, resta o discurso das consequências produzidas e dos problemas sofridos com a mudança.

O único momento em que o curta faz uma referência mais evidente à cultura nativa é no final, quando a cirandeira Lia de Itamaracá canta uma de suas músicas, na praia Itamaracá, vestida com roupas de frio. Lia é uma artista que teve seu talento reconhecido tardiamente, lançou poucos discos, permanecendo no anonimato quase a vida toda. Na alteridade discursiva, o Recife como destino turístico possui interesse apenas pelas suas qualidades climáticas, nunca pela cultura nativa. No refrão, Lia canta “minha ciranda não é só minha, ela é de todos nós”, como uma alegoria para a situação colocada. O diretor do curta desconstrói, através da ironia, a autoridade discursiva estrangeira sobre a cidade onde vive, mostrando que a cultura nativa é destinada a um espaço circunscrito dentro do jogo de correlação de forças da produção cultural.

Em filmes como *Jogo de cena* e *Santiago* é evidente o jogo entre ficção e realidade. Os filmes produzem uma reflexão sobre o modo de representação e instauram uma dúvida sobre a possibilidade de se fazer asserções sobre o mundo histórico. Nesse sentido, a própria categoria “documentário” é colocada em perspectiva.

Em *Recife frio* a lógica é diferente, o deslocamento está em outra instância. Como não há reflexão sobre os modos de representação, o estranhamento surge das consequências absurdas advindas do seu tempo diegético. A inverossimilhança é o dispositivo que cria o deslocamento ético, produzindo um distanciamento emocional dos espectadores. A partir do momento que as asserções são recebidas como falsas, o público não se identifica com o argumento proposto pelo cineasta, gerando um efeito crítico em relação à honestidade do autor e a veracidade das informações. Há uma inversão em relação à tradição expositiva griersoniana porque o poder de convencimento se desmancha logo no início do filme e desmonta com o devir didático historicamente associado a esse modo de representação. Nesse sentido, a *voz-de-Deus* deixa de ser onipresente e onisciente, perdendo a condição de voz da autoridade e ao mesmo tempo do autoritarismo. O deslocamento proposto por Filho abre espaço para a reflexividade, já que a desconfiança das intenções éticas do diretor leva à desconfiança da estrutura estética-técnica do filme. Se esse documentário mente, os demais podem fazer o mesmo.

O filme alterna a narração com depoimentos dos moradores de Recife, todos afetados pela mudança climática. Em uma cena, o filho de uma família de classe média alta troca de quarto com a empregada doméstica, porque o quarto dela é mais quente por não possuir janela. A família mora em um apartamento de frente para o mar, na praia de Boa Viagem, local que possuía o metro quadrado mais caro da cidade. Após o fenômeno climático, os imóveis se desvalorizaram, já que a orla é o local onde bate mais vento, transformando-se na região mais fria de Recife. Então, o quarto da empregada, que antes era muito quente e desconfortável passou a ser o cômodo mais requisitado pelos patrões.

Em outro momento, há a constatação de que as praias e os locais abertos, antes os mais frequentados por moradores e turistas, se esvaziaram por causa do frio. As imagens mostram esses locais desertos sempre com o tempo nublado ou chovendo. O narrador se pergunta para onde as pessoas vão quando saem de casa e descobre que os locais mais disputados são os shoppings, onde a temperatura é mais alta.

As falsas asserções colocam em curto-circuito a própria gênese do conceito de mundo histórico, que carrega consigo a dualidade sujeito-objeto. Nessa dualidade, o mundo histórico faz referência àquilo que é do objeto. Em *Recife frio*, à medida que as asserções falsas são produzidas, o processo de indexação vai desaparecendo e elimina qualquer tentativa de objetividade, colocando o filme inteiramente na categoria do discurso, local que muitos movimentos da história do documentário tentaram e tentam negar. Tanto as tradições do modo

expositivo griersoniano, como o modo observativo do cinema direto buscavam um desprendimento discursivo, na tentativa de manter o objeto enquanto tal, fazendo a matéria permanecer prima. Filho desconstrói essa lógica na instância ética, mesmo que a mantenha no plano estético-técnico, já que o deslocamento se encontra na inverossimilhança da proposta e não na reflexividade linguística.

Ao mesmo tempo, a construção narrativa do filme traz à tona questões mundanas caras a Recife, deixando a sensação de que as asserções não são tão falsas assim e que o tal mundo histórico está imbuído tanto de ficções como de inverossimilhanças.

Como bem lembrou Almeida (2010), o frio serve como *mcguffin*, um gancho, para Filho tratar dos assuntos que lhe interessam: a desumanização da cidade que se verifica desde antes do evento meteorológico fruto da especulação imobiliária; o abismo crescente entre ricos e pobres; o turismo predatório que beneficia somente uma pequena classe privilegiada; a impessoalidade do shopping centers. As falsas asserções dialogam com a situação socioeconômica de Recife, revelando o quanto de inverossimilhança há nas relações dessa cidade. Um falso documentário que levanta questões muito presentes em Recife.

Referências bibliográficas

- Almeida, P. R. (2010). *Recife Frio*. Jan. Disponível em: <http://www.revistamoiola.com/2010/01/28/recife-frio/>
- Mattos, C. A. (2011). *Doc + fic: a era do híbrido. Rastros de Carmattos*. Fev. Disponível em: <http://carmattos.wordpress.com/2011/02/25/doc-fic-a-era-do-hibrido/>
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal...o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Roscoe, J. & Craig, H. (2001). *Faking it: mock-documentary and the subversion and factuality*. Manchester: Manchester University Press.

O documentário *Benzedeiras: ofício tradicional* como uma forma de retratar a cultura popular e os ofícios tradicionais

Fabiane Führ*

Benzedeiras: ofício tradicional (Brasil, 2015, 24 min.)

Roteiro e Direção: Lia Marchi

Direção de Produção: LM Stein

Entrevistas: Agda de Andrade Cavalheiro, Eugenia Ferreira de Deus, Donatila Ferreira Kuller, Ana Maria dos Santos e Antonio Michel Kuller Meira

Produção Executiva: Marinardes Marchi

Assistente de Produção: Ângela Oskar

Fotografia: Bruno Ravagnolli

Som: Maria Clara Cervantes

Logger: Nilton Felicio

Montagem: Silvia Hayashi

Edição de Som e Mixagem: Luiz Adelmo, ABC

Colorista: Mario Cassettari

Design Gráfico: Adalberto Camargo

Introdução

A proposta da diretora Lia Marchi com o documentário *Benzedeiras: ofício tradicional* (2015), é mostrar o trabalho de benzedeadas e benzedores que vivem em cidades do interior do Paraná e relatar os desafios e dificuldades enfrentadas pelos detentores deste ofício.

O filme retrata a história de benzedeadas que residem nas cidades de Rebouças e São João do Triunfo. O projeto do filme teve início em 2011, quando Lia Marchi, a cineasta, compareceu a um encontro promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), na capital do estado do Paraná, organizado para receber o grupo de benzedeadas e curadores. Depois disso, várias viagens foram realizadas pela cineasta e sua equipe para conhecer e registrar a história desses homens e mulheres.

* Mestranda, Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, Estudos de Cinema e Audiovisual. 83.602-760, Campo Largo, Brasil. E-mail: fabiführ@gmail.com

Em entrevista concedida pela cineasta para a TV Evangelizar, na qual o documentário é o tema principal, a cineasta explica que o filme fala

[...] da organização popular, ele fala da sustentabilidade, fala da fé, fala da questão da saúde muito, fala dos movimentos das mulheres, mas principalmente eu acho que ele é um filme de afeto. Ele é um filme de carinho. Essas mulheres estão ali para ajudar o seu próximo e o lema delas 'é cuidar da vida é a nossa missão' e elas passam exatamente isso, né. Esse comprometimento com o ajudar, com o dar sem estar preocupado em receber. E isso conquista, eu acho, realmente, o espectador. (sic) (Marchi, 2015).

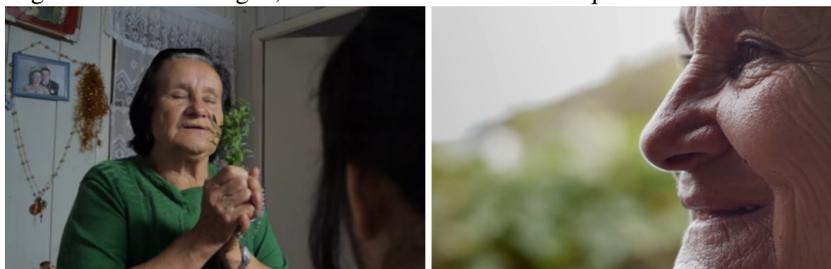
Benzedeiras, o documentário

Lia Marchi busca, através do documentário *Benzedeiras: ofício tradicional* (2015), disseminar os conhecimentos, técnicas e realidades do cotidiano das benzedeadoras a fim de registrar e manter viva a cultura deste grupo de pessoas. A cineasta enfatiza

Em tempos, quando, realmente, o interior não tinha o acesso a um médico, a um hospital elas salvaram muitas vidas. A partir desses conhecimentos. Eu acho que hoje que já tem um médico, felizmente, as comunidades já podem usufruir dos avanços da medicina, as próprias benzedeadoras dizem que tem doença que o remédio natural não cura, que é preciso procurar um médico. Mas, ao mesmo tempo, acho que elas ajudam muito a saúde pública, porque às vezes o que as pessoas estão precisando são coisas que uma benzedeadora pode realmente ajudar, a inclusive fluir melhor o grande fluxo de atendimento que os hospitais tem hoje. (sic) (Marchi, 2015).

O documentário começa mostrando uma benzedura. Na Figura 1 é possível observar que Dona Agda utiliza um ramo de algum tipo de erva medicinal, para auxiliá-la neste ritual.

Figura 1 e 2. Dona Agda, realizando a benzedura e enquanto debulha o milho



Fonte: Frame capturado do documentário *Benzedeiras: ofício tradicional*

Na sequência, Dona Agda, a benzedeadora, é retratada em sua rotina de cuidados com a horta, colhendo chuchu, bergamotas, flores, capinando e em

um momento de pausa, no qual ela se apoia sobre a enxada, a tranquilidade do lugar toma a tela e pode-se ouvir o canto dos pássaros, ao fundo. Enquanto Dona Agda debulha o milho, a câmera mostra os detalhes de suas mãos e dá um close em seu rosto (Figura 2). Todo o percurso feito pela câmera é acompanhado do relato dessa benzeadeira que recorda a época em que o trabalho era muito mais difícil e pesado. Segundo ela, hoje as atividades são leves. Além disso, Dona Agda diz que o ato de debulhar o milho a faz lembrar uma época em que a produção de biju alimentava toda família.

Ao levar a lenha que será utilizada no fogão para dentro de casa reforça-se o dia-a-dia das cidades interioranas, nas quais a maioria dos moradores cozinha utilizando o fogão a lenha. Dessa forma, todas as cenas são introduzidas com a finalidade de trazer à tona informações sobre o grupo de benzeadeiras e curadores, bem como os costumes e hábitos dos habitantes daquele lugar.

A soma das qualidades apresentadas sobre Dona Agda e as demais benzeadeiras nos permitem uma série de interpretações que aumentam nossa compreensão em relação ao documentário *Benzedeiras*.

Com base nesta explicação, compreende-se a necessidade da documentarista nos apresentar pequenos detalhes dessa vida simples que se vive no interior, onde não há a correria dos grandes centros, bem como não há hospitais e outros recursos com os quais os moradores de regiões mais desenvolvidas estão acostumados, o que em parte justifica a importância deste ofício nessas regiões.

Mas o que se entende por ofício tradicional? O que determina que alguém seja mestre em determinado ofício? Segundo Jerusa Pires Ferreira (1996: 103) “o mestre de um ofício é sempre um sabedor, é alguém bastante diferenciado que encarna um semideus, um pactuante com o sobrenatural, um detentor de um tipo de liderança, sobretudo por ser aquele que transforma [...]”. A busca pelo reconhecimento do ofício de benzeadeiras, curadores e costureiras de machucaduras teve início em 2008. Com o apoio do Movimento Aprendiz da Sabedoria foram mapeados, a partir daquele ano, 294 (duzentos e noventa e quatro) detentores de ofícios tradicionais de cura na região. Com base neste estudo, a Câmara Municipal de Rebouças aprovou, em 2010, a Lei n.1.401/2010 que reconhece os conhecimentos das benzeadeiras como ofício tradicional de saúde popular. A regulamentação da lei deu a este grupo o reconhecimento em relação aos conhecimentos relacionados à saúde pública e garantindo que possam exercer e coletar plantas medicinais nativas livremente (Paraná Shop, 2015).

Dona Agda, enquanto pedala sua antiga máquina de costura, relata:

No tempo do meu avô e do meu pai, médico era só em Curitiba. Por aqui nos interior nunca tinha médico. Quando ficavam doente, que ficavam muito mal, levavam para Curitiba... Pra cá não existia médico, era só farmacêutico e os bocaiero, que eles diziam que era os benzedor de remédio do mato. Os farmacêutico já davam remédio da farmácia e os benzedor, que diziam os bocaiero iam lá pro mato juntá aquelas bocoçada, que vinham na sacola cheia de pasto, raiz, cipó, folha para ensina pras pessoa fazerem o banho, fazerem o chá e a esfregação de pomadas que é preparado daqueles remédio. Eu também faço as pomadinha de ervas, tira a dor (sic).

O relato de Dona Agda nos revela o distanciamento existente entre a cultura da elite e a cultura popular, para José Luiz dos Santos (1987: 46) “a cultura popular tem que ser encarada não como uma criação das instituições dominantes, mas como um universo de saber em si mesmo constituído, uma realidade que não depende de formas externas, ainda que se opondo a elas”. E corrobora com o que já é sabido: não havia e, em algumas localidades do interior do Brasil, ainda não há, médicos e hospitais. Constata-se isso por meio da enorme quantidade de pessoas que se deslocam diariamente a fim de receber atendimento nos hospitais dos grandes centros e isso acontece apenas porque o atendimento especializado inexistente próximo de suas residências.

Os estudos de Benatte, Campigoto e Nascimento (2013) relatam que os brasileiros pobres recorriam aos remédios retirados da natureza. Muitos conhecimentos utilizados pelos brancos pobres eram oriundos de seus próprios saberes ancestrais provenientes da Europa, mas que a estes foram incorporados os conhecimentos sobre plantas e suas propriedades medicinais provenientes dos povos afrodescendentes, bem como conhecimentos de plantas medicinais e rituais de cura dos povos indígenas presentes nas regiões colonizadas.

Em muitas cidades do interior do Brasil a prática das benzeduras ainda é muito forte, muitas vezes se recorre à medicina tradicional (médicos, hospitais e remédios alopáticos), mas também se pede auxílio às benzedadeiras, que se dedicam a ajudar e curar a população com o auxílio de chás, pomadas, infusões e fé. E isso é uma questão cultural. É importante ter em mente que “cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual devemos procurar conhecer para que façam sentido as suas práticas, costumes, concepções e as transformações pelas quais estas passam” (Santos, 1987: 8).

Após o relato sobre a falta de médicos, Dona Agda demonstra como confecciona uma pomada de alecrim, cachaça e confrei. Segundo ela “muito boa pra dores muscular, dores no joelho, nos pés... (sic)”. Por fim, Dona Agda completa, com todo o cuidado: “Benzedeira não é toda pessoa que pode ser. Isso é um dom de Deus (sic)”. Segundo as tradições não é qualquer pessoa que pode ser benzedeira ou curador, esse dom normalmente está na família e é repassado entre as gerações.

Os pássaros cantam, enquanto Dona Agda sai de casa e caminha pelas ruas de chão batido da sua cidade. O vento sopra e uma nova personagem nos é apresentada, Dona Eugênia, que colhe folhas e cipós para produzir juntamente com Dona Agda o chá de “milome”. Dona Eugênia colhe plantas medicinais no mato e fala que algumas vezes é necessário recorrer aos remédios de farmácia, pois nem sempre os remédios caseiros fazem efeito. Ela explica sobre a terra e as responsabilidades de cada um que vive no faxinal, onde “ninguém é dono das terras, mas todos são donos (sic)”, segundo ela. O cenário bucólico é permeado de imagens de vacas, ovelhas, porcos, carros de boi e homens pescando, a natureza e a tranquilidade da vida do interior são retratadas constantemente no documentário.

O sistema de faxinal é um

modo de utilização das terras em comum, delimitada por cercado, para a criação de animais, existente na região sul do Brasil e que se tem classificado como manifestação cultural dos povos tradicionais. Assim, o faxinal é dividido em terras de criar – ou área de compáscuo –, um cercado composto por matas e pastagens em que se localizam as habitações dos faxinalenses. Na parte interior a essa área comum, que pode pertencer a um proprietário não morador do faxinal ou a vários proprietários, são criados animais de várias espécies, tais como bovinos, equinos, caprinos, ovinos e suínos, além de vários tipos de aves domésticas. Soltos no grande cercado, esses animais alimentam-se da grama existente, de pequenos arbustos e dos frutos nativos tais como a gabiroba, a cereja e, principalmente, o pinhão. Os donos dos animais lhes oferecem suplementação alimentar nos períodos de maior escassez. As casas são dispostas no interior da área cercada, sendo boa parte delas protegida por um cercado menor, ao entorno dos quais as criações circulam livremente. As entradas e saídas destas áreas são protegidas por porteiras e cancelas ou por uma espécie de pequenas pontes construídas sobre um vão seco, escavado especialmente para tal fim. Esses artefatos, chamados de mata-burros, são construídos intercalando-se uma prancha e um vão, de modo que as pessoas e os automóveis possam transitar sem a necessidade de abrir porteiras, enquanto que os animais os evitam. As terras de plantar localizam-se fora do cercado e podem pertencer ao proprietário que as cultiva ou serem arrendadas. (Benatte, Campigoto, & Carvalho, 2011:155).

A Associação Aprendizes da Sabedoria de Mediciniais e Agroecologia (ASA) juntamente com a Articulação Puxirão dos Povos de Faxinais mapeou os faxinais do estado do Paraná. O projeto Nova cartografia social dos povos e comunidades tradicionais do Brasil produziu cartilhas com as áreas mapeadas. Os mapas contam com uma legenda detalhada (Figuras 3, 4 e 5), apresentando por meio de imagens informações como: Formas de organização; Ofícios tradicionais; Ervas medicinais dos quintais úteis utilizadas como remédio; Ervas medicinais nativas usadas como remédio; Sementes crioulas; Práticas de pro-

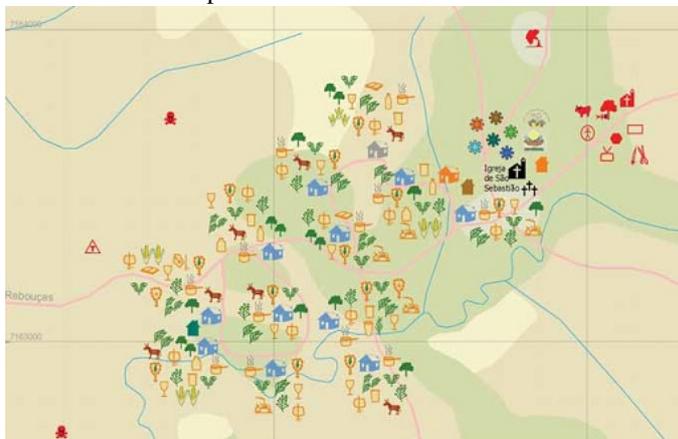
dução; Práticas tradicionais de cura; Ameaças às práticas e Ofícios tradicionais; Conflitos de acesso e uso dos recursos naturais e Uso da terra.

Figuras 3, 4 e 5. Legenda de mapa dos faxinalenses



Fonte: Projeto Nova cartografia social dos povos e comunidades tradicionais do Brasil (2008).

Figura 6. Recorte do Mapa do Faxinal Marmeleiro de Cima – Rebouças/PR



Fonte: Projeto Nova cartografia social dos povos e comunidades tradicionais do Brasil (2008).

O material produzido e divulgado pela Associação Aprendizizes da Saboria de Medicinas e Agroecologia (ASA) e Articulação Puxirão dos Povos de Faxinais apresenta detalhes de algumas comunidades de faxinais dos municípios de Rebouças, São João do Triunfo e Irati, todas do estado do Paraná.

Na figura 6, para exemplificar, é possível observar a utilização dos dados da legenda em um recorte do mapa do Faxinal Marmeleiro de Cima, da cidade de Rebouças no Paraná.

A análise do mapa desta região apresenta uma série de ameaças aos recursos naturais das comunidades faxinalenses, tais como o desmatamento das matas nativas, a excessiva utilização de veneno nas plantações de soja que cercam muitos faxinais, bem como a criação em larga escala de animais de corte. Todos esses problemas atrelados à forte repressão das igrejas e dos médicos, aliados ao preconceito e a falta de interesse dos mais jovens impactam diretamente nas atividades das benzedeadas e curandeadas das regiões analisadas.

Toda a tranquilidade reproduzida no documentário é quebrada quando Dona Eugênia traz à tona o assunto “medo”. É ela que conta que as benzedeadas tinham muito medo e que por isso um grupo de pessoas se organizou a fim de valorizar os conhecimentos das benzedeadas. Como dito anteriormente, com base nessa organização é que elas (as benzedeadas) passaram a ser valorizadas pelos seus conhecimentos medicinais, tanto por parte dos políticos como da população.

A cineasta Lia Marchi, fala com admiração das personagens do documentário e de sua luta pelo reconhecimento de um ofício tão presente nas comunidades brasileiras, afinal essa luta não é apenas das benzedeadas e curandeadas do Paraná, mas de pessoas de várias comunidades existentes no Brasil

Eu acho que o movimento que as benzedeadas organizaram, que gerou uma lei que é pioneira no Brasil, que a primeira lei, uma lei municipal de Rebouças, que reconhece a importância dos saberes tradicionais na saúde popular. É uma conquista enorme, eu fico pensando, meu Deus, elas estão lá no interior, muitas delas são senhoras já de alguma idade, e elas tiveram a coragem de lutar para serem reconhecidas, numa coisa que elas fazem que é um bem, que ajuda muito a comunidade. E que eu espero também que a história delas ajude outras comunidades, que precisam ganhar espaço e serem reconhecidas também (sic). (Marchi, 2015).

Dona Donatila aparece com o machado em punho e lentamente a lenha vai sendo cortada, assim como o medo que ela sentia aos poucos foi sendo suplantado pelo fato de finalmente pertencer a um grupo de pessoas que passou a ser reconhecido pelo seu ofício. Donatila, sentada em sua varanda, conta:

Não é todos os padre. Não tudo. É uns. Ele não acredita que, o que é. E o povo denunciam....Denunciam, por que eu fui denunciada. O padre, o padre ia batendo sobre cuidador, ia batendo... Porque, porque isso, porque aquilo... Porque aquilo, porque aquilo, porque é para ganhar dinheiro... Porque isso, porque aquilo. E daí até peguemo a carteirinha. Como diz, agora não tem pobreza nenhum... (sic).

Os signos icônicos que nos são apresentados no relato de Dona Donatila nos remetem às famosas cenas retratadas nas obras de arte e nas obras ficcionais que abordam a Inquisição, nas quais mulheres eram perseguidas por padres e denunciadas por vizinhos por práticas consideradas como bruxaria. Além disso, os estudos de Benatte; Campigoto e Nascimento (2013: 51) sobre os conhecimentos tradicionais reafirmam que “historicamente, essas práticas foram drasticamente combatidas pela Igreja Católica que as considerava como atividades profanas, relacionadas à bruxaria ou à feitiçaria; *mutatis mutandis*, o mesmo pode ser dito quanto às práticas afro-brasileiras e africanas”.

Retornemos a Dona Agda, que continua caminhando pela pequena cidade. A sua fala compactua com o relato de Dona Donatila, ao dizer:

Nós tinha medo de ser presa, porque muita gente foi preso por causa disso... Você dá um remédio para criança, aí o remédio fazia mal... levavam no médico e o médico mandava buscar preso. Depois que entrou o movimento, que nós tivemos apoio do, do governo, do ministério público de vários lugar lá que deram apoio para nós, fizemo as carteirinha, que nós tivemos a liberdade, se organizemo. O movimento das benzedeira foi criado por pessoas que vieram de fora ensina, explica o que que ia resolve as lei que nós ia tê. Então foi isso aí que começo. Eles iam de cada dois mês a reunião com nós, nós já diferente, entrevistando e daí nos já ia se explicando (sic).

A benzedeira está cruzando o vilarejo. Hoje o medo já não existe mais. E ao olhar para a câmara Dona Agda diz, sorrindo:

É, nós tamo indo convidá as benzedeira por encontro, e eu tô convidando Dona Maria, Dona Ana Catarina, a minha comadre Rose, que vai ser a cozinheira nossa (sic).

Podemos tomar estes momentos descritos por Dona Donatila e por Dona Agda como uma pedagogia da realidade, termo proposto por Beatriz Jaguaribe (2010: 7), que visa compreender “o uso de estéticas realistas em várias modalidades e expressões como meio de ilustrar retratos da realidade contemporânea de uma forma legível para espectadores ou leitores.” Segundo Jaguaribe (2010), a pedagogia da realidade nos permite problematizar questões culturais, sociais e individuais. O relato de uma situação de violência, tão comum em nossa sociedade, mas que quando vivenciada por pessoas que buscam trazer apenas um pouco de alívio, conforto, cura e paz para aqueles que as procuram, passa a ser incompreensível.

Em 2008, aconteceu o I Encontro Regional de Rezadeiras, Curadores e Costureiras de machucaduras de cidades do centro-sul do Paraná, organizado pelo Movimento Aprendiz da Sabedoria (Paraná Shop, 2015). Agora, o ôni-

bus percorre as ruas de terra coletando pessoas para mais um encontro¹. Enquanto o grupo desembarca, ouvimos mais um relato.

Primeiro eles vieram pra trazê aquela palavra que vai trabaíá dentro daquele resgatando as benzeadeira, resgatando a cultura e daí foi reunindo as benzeadeira, fizeram um mapeamento, que eles chamavam mapeamento social dentro dos encontro onde tinha muita troca de experiência. Na verdade, não só troca de experiência, como remédio, né? Que eu tinha lá em casa um remédio, eu vinha e eu trocava, como existe até hoje conforme encontro já tem a troca de experiência nas curas mesmo. Trocando experiência ali na hora do almoço, depois do almoço, nos minutinho que tinha e eu fui aprendendo mais e conhecendo mais as planta, né? (sic).

Essa fala é de Dona Ana. O relato de Dona Ana nos apresenta a simplicidade e também nos mostra força de mulheres e homens que apesar de inúmeras adversidades não perderam a fé em ajudar os outros com seus dons; além disso, por meio dos encontros e do reconhecimento que obtiveram passaram a ser um grupo ainda mais forte e homogêneo.

No encontro retratado no documentário, as benzeadeiras e os benzedores estão trocando experiências. O quadro negro, da sala que está sendo utilizada para o encontro, está repleto de fotografias e na sua frente estão dispostas plantas medicinais que serão compartilhadas. Os encontros promovidos pela Associação Aprendizizes da Sabedoria de Medicinais e Agroecologia (ASA) e Articulação dos Povos Faxinalenses, tem como objetivo:

- a) Resgatar e repassar os conhecimentos sobre ofícios tradicionais e ervas medicinais;
- b) Lutar junto aos órgãos públicos para construção de Políticas Públicas de reconhecimento e fortalecimento dos ofícios tradicionais e dos remédios caseiros;
- c) Construir leis municipais que regulamentem os ofícios tradicionais e os remédios caseiros;
- d) Lutar para que a floresta rica em ervas medicinais permaneça livre de qualquer tipo de contaminação e o remédio de livre acesso a toda a população Faxinalense. (Projeto Nova cartografia social dos povos e comunidades tradicionais do Brasil, 2008).

Dona Agda, com toda sua desenvoltura, mais uma vez está à frente, fazendo as apresentações do encontro e chama Michel, que segundo ela é a “primeira raizinha” desse encontro transformador. Michel pergunta quem lembra o lema das benzeadeiras e Dona Ana Maria (que não aparece na cena) prontamente responde: “Cuidar da vida é nossa missão!”.

1. Encontro de 2015 realizado em Rio Bonito, PR. (Marchi, 2015).

Agora, as benzedadeiras podem mostrar-se sem medo e uma felicidade tranquila toma as cenas finais do documentário quando o grupo está reunido à porta do local do evento, entoando o lema: “Cuidar da vida é nossa missão!”. Algumas benzedadeiras mostram suas carteirinhas para a equipe.

Figura 7 e 8. Imagens das benzedadeiras exibindo suas carteirinhas



Fonte: Frame capturado do documentário *Benzedadeiras: ofício tradicional* (2015).

Considerações Finais

O que se pode identificar no meio sorriso dado pelas benzedadeiras que mostram sua carteirinha para a câmera? Pode-se dizer que o sentimento representado no olhar e neste meio sorriso que se apresenta é “orgulho”? Orgulho de pertencer a um grupo de indivíduos finalmente reconhecidos pela sociedade? Acredito que sim... é isso que eu posso compreender e captar ao ver aqueles rostos simples, humildes e felizes.

O documentário *Benzedadeiras: ofício tradicional* não trata exclusivamente da questão da utilização dos recursos naturais, apresenta-a de maneira indireta, pois os recursos naturais são fundamentais para o trabalho desenvolvido pelas benzedadeiras e demais detentores dos ofícios tradicionais.

A singeleza das escolhas de Lia Marchi ao retratar o cotidiano das benzedadeiras, apresentando imagens do seu ofício, relatos, algumas práticas de benzedura, bem como a confecção de chás e pomadas, juntamente com registros de mais um encontro no qual a troca de experiências e de ervas medicinais permitem que o documentário seja transformador, já que, uma vez registradas, as imagens e ações deste grupo de pessoas perdurarão em nossa história, pois como afirma Coutinho (2003: 215) “o documentário é feito para durar”.

Referências

- Benatte, A. P.; Campigoto, J. A. & Carvalho, R. (2011). Os santos nos faxinais: religiosidade e povos tradicionais. *Topoi*, 12 (23): 140-160.
- Benatte, A. P.; Campigoto, J. A. & Nascimento, J. J. V. (2013). Povos faxinalenses: saúde e conhecimentos tradicionais. *Diálogos*, 17 (1): 41-68.
- Ferreira, J. P. (1996). Os ofícios tradicionais: cultura é memória. *Revista USP*, São Paulo, 29: 102-106. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/29/15-jerusa-pires.pdf>
- Figuerôa, A.; Bezerra, C. & Fachine, Y. (2003). O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. *Galáxia*, (6): 213-229. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1348/833>
- Jaguaribe, B. (2010). Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea. *Ciberlegenda*, (23): 6-14.
- Marchi, L. (s.d.). *Benzedeiras – bastidores de gravação*. Disponível em: <https://www.facebook.com/liamarchioficial/photos/a.925411657502537.1073741832.848760695167634/925465230830513/?type=3&permPage=>>
- Paraná Shop. (s.d.). *Documentário revela luta de benzedeiros pelo reconhecimento*. Disponível em: <http://www.paranashop.com.br/2015/10/documentario-revela-luta-de-benzedeiras.html>
- Projeto Nova Cartografia Social dos Povos e Comunidades tradicionais do Brasil. (2008). *Faxinalenses: fé, conhecimentos tradicionais e práticas de cura*. Iraty: ASA. Disponível em: <http://novacartografiasocial.com/fasciculos/faxinalenses-sul-brasil/>
- REDE Católica da Igreja – TV Evangelizar. (s.d.). *Jornalismo – Documentário Benzedeiras*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J2FpCzyVOXQ>
- Santos, J. L. (1987). *O que é cultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense.

Filmografia

- Benzedeiras: ofício tradicional* (2015), de Lia Marchi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eBPegB3IIU0>

ENTREVISTA

Entrevista | Interviews | Entretiens

“Direct cinema is anything but a fly on the wall”: a conversation with Albert Maysles

Frank Verano*

Albert Maysles, along with his brother David, was a pioneer in American observational documentary in the early 1960s. Revolutionary technological breakthroughs developed by Maysles, producer Robert Drew, and filmmakers Ricky Leacock and D.A. Pennebaker allowed sound and image to be recorded in complete synchronization independent of any physical connectivity; this provided filmmakers a manageable mobility that positioned them to observe and interact with the world in a new way in pursuit of a new cinematic realism. In 1964, Albert coined a term for their practice, which thus distinguished it from the arbitrarily-applied misnomer *cinéma vérité*: direct cinema.

With Albert behind the camera and David recording sound, the Maysleses sought a modern cinematic expression of both the everyday and the extraordinary that emphasized a spontaneous present-ness. Their early work exploring performativity and lives on the run set the stage: (*Showman* [1963], *What's Happening! The Beatles in the USA* [1964], *Cut Piece* [1965], *Meet Marlon Brando* [1966] and *A Visit With Truman Capote* [1966]). *Cut Piece* was just the beginning of the Maysleses' new cinematic engagement with modern art, which continued in the 1970s in a series of films with Christo and Jeanne-Claude: *Christo's Valley Curtain* (1974), *Running Fence* (1978) and *Islands* (1986). Their suite of films in the late 1960s and early '70s represents a furthering of the concept of direct cinema, with an increased emphasis on reflexivity in each. Three films constitute their peak direct cinema: *Salesman* (1969), which explores a cinematic equivalent of Truman Capote's "nonfiction novel"; *Gimme Shelter* (1970) asks questions pertaining to constructing vision and complicity at Altamont; and *Grey Gardens* (1975), where this reflexivity reaches its apex. All three continue to be controversial works and remain at the forefront of discussions on documentary ethics.

My conversation with Mr. Maysles took place on November 6, 2012 at the Maysles Films offices in Harlem. It was conducted during a week-long research trip in New York that also gave me the opportunity to explore the rich material history stored in the Maysles brothers' paper archives housed at Columbia University. Our discussion begins with the utopic potentiality

* University of Sussex, School of Media, Film and Music, Brighton, United Kingdom BN1 9RG. E-mail: f.verano@sussex.ac.uk

of documentary film and ends with Mr. Maysles on a train, saying goodbye. Sadly, Albert Maysles passed away on March 5, 2015.

FV: I'd like to start with the advent of direct cinema in the 1960s and develop a framework within which we can discuss it. Would you call direct cinema a movement? A technique? An aesthetic? How can I contextualize it?

AM: I guess it's all three. It got started in America with a film called *Primary* [1960], which was produced by Bob Drew. [Ricky] Leacock and [D.A.] Pennebaker and I did the filming, and we all pitched in on the editing, except for me – I didn't have that kind of skill.

We fully understood the implications, that it was something new in documentary – no host, no narrator, no interviews – all of which more directly, more closely represented what's taking place. And, in a way – in a very important way – [it was also] more authentic, since nothing was staged. That's exactly the kind of information that we need. And to such an extent did we need it that, with all of television at our disposal, more documentaries made in this fashion could give us a very truthful rendition of what's going on in the world, and brings us closer to everybody that the film is filming. And I believe that it could have had a great effect on us [as a country] if we had done more documentaries on the Iraqi people [prior to the second Iraq War]. Even just one documentary would have helped out, so that we would know that if there were a war, that it would not only be soldiers but civilians who would probably be most endangered. We have a desperate need for that.

FV: How did the sync sound and lightweight camera technology affect your filmmaking practice? What did it allow you to do?

AM: Well, with my first film, *Psychiatry in Russia*, which I shot in 1955, I was terribly out of touch with what had been recorded, because I didn't have any sound, so I had to use narration all the way through. I would have been able to film actual therapy going on, but there was no point in doing that without being able to record sound, so it really hurt the possibility of what I could have been doing. But, at that time, there were documentaries that were being made without sound – or with very poor sound – and those that were made with sound required a number of people. It was a crew, so it wasn't just a soundman and a cameraman, which is what developed in making *Primary*. Also, I was able to design my own camera in such a fashion that I could carry the 25, 26 pounds very easily, all day long, because it was made so that I could carry it on my shoulder. It made for better shooting, too, because I would be at the same eye level as the people I was filming.

Another development with *Primary* was to design the camera such that it and the sound recorder didn't have to be connected to one another, which would tie the soundman down. The motor of the camera was synchronized with the electronic signal that was given to control the tape speed, and so that they ran perfectly parallel to one another, and the sound person could be anywhere, or at least very close. We also did something that still should be general practice, but isn't. We used a directional microphone for the sound person, so that it wasn't this boom hanging over the person's head, something that they would always be afraid might drop on them, and we employed technology that made the camera very, very quiet, so that the sound of the camera never was a problem.

And the cameras are getting better and better all the time. The camera that I put together was 26 pounds – that's a lot to carry. Also, the magazines held 400 feet of film, which is only 10 minutes. Every 10 minutes of shooting, you have to change the camera, which is quite a burden.

FV: How did all of that – the weight of the camera, positioning it on your shoulder – affect your maneuverability and the way in which you engaged with your subjects in a situation?

AM: Actually, I made a few other design changes that helped out a lot. The ring around the lens, which gave us the information about the f-stops – I had put another ring on, which gave bigger numbers, and I set up a mirror – a small mirror – at the front of the lens, so that as I looked at the mirror, I could see the f-stops, and it wasn't necessary for me to put the camera down to change stops. I could – without having to move the camera at all – at any moment in time, know what the f-stop was and could control it. And also, at the front of the camera, I had a Spectra exposure meter. So I'd look at the exposure meter, get the reading, and transfer it right away to the f-stop – all of which without disturbing the camera or the subject.

FV: How do you imbed yourself in a situation that's unfolding so you can impart to the viewer that experience of being there, while also limiting the effect that you're having on that situation?

AM: I'm not afraid to get very close. Sometimes it's better, for whatever reason, to keep some distance, and I also have the opportunity to get very close with the zoom lens. I find that I'd rather be very close, rather than rely on the zoom. It's one thing for the zoom lens to bring you close, but it's something better for the camera to pick that up, right in the middle of it.

I would also say that being close doesn't necessarily mean being geographically close. If there is something else going on nearby that you could

include in the shot, which emphasizes even more clearly what's going on, then keep your distance and get that – include that shot.

I find that, in a very important way, many times I would rather see the cinematic work of an amateur than a professional. So many times, professionals rely on fashion, rather than what's actually happening. So, we have such customs as putting the subject over to one side of the screen or the other, but that empty space is a distraction from what's going on. It's not the way you look at people. It puts the subject away, rather than that much closer.

A very big question is one that you put forth: what about the presence of the camera, and how to keep it such that it doesn't interfere with what's going on. Years ago, there was a series of twelve films made by Alan and Susan Raymond, *An American Family*¹. And, because I knew him and his wife, I knew that their presumption of how to keep the camera from disturbing what's going on was by having no relationship with the subjects. It's evident in their footage.

What's the expression, about the camera that's not there? If the camera's not there, you say that it's –

FV: A fly on the wall?

AM: Fly on the wall. Direct cinema is anything but a fly on the wall. You have to get in there to get what's really going on. First of all, the cameraperson should have the confidence that their presence is not going to hurt what's going on – that you can maintain the authenticity of the film by being there and recognizing that for yourself and for the subjects. The treatment for it is to have a kindly, trustworthy relationship with the people that you're filming. That can start right from the beginning, so you can film from the very first moment that you meet somebody, because of what's called the gaze. The subjects will pick up something in your eyes that will give you a link with them that allows for full access. And you don't want to lose that. And also – this is important – it's the very last moments that you don't want to lose, either, because so much could happen in that moment when you're just about to put down the camera. It's better to hold on to it.

And you maintain that relationship where people are not put off by the camera by not filming when you know that it's going to hurt that person. When they get into a hurtful area, that's when they begin to get conscious of the camera, and you don't want to get that anyway. But, at the same time, you might want to get stuff that's a little borderline, but you have to be very discreet. So

1. *An American Family* was a controversial twelve episode serialized experimentation in direct cinema created by producer Craig Gilbert for PBS that documented the daily life of the Loud family of southern California.

if you are discreet, they notice that, and they go on trusting you. It’s your discretion and your empathy that keeps it going right. As my mother used to say before I even got into making films, “There’s good in everybody”. It’s particularly important in the case of filming someone that you’re disposed to dislike, that you give that person a break, and empathize as much as you can.

FV: I want to return to something you had brought up about the gaze. My favorite scene in any of your films is the “Wild Horses” playback sequence in *Gimme Shelter*. In fact, I use it when I teach my film theory students narratology, as a way to talk about the subjective camera, and the way it tells a story of a particular moment by both concealing and revealing. I think it perfectly illustrates your painterly technique at work.

AM: Yeah.

FV: But that arresting moment of Charlie Watts returning the gaze is so powerful, when he just turns the gaze back on to the viewer.

AM: Speaking of my work filming them, I always refer to the fact that when I was a child, I think I got a whole course in classical music, just by looking at my father’s face as he put on one record after another. And, so... maybe that’s got me in that direction of looking at people’s faces for expressions. But then, there are all kinds of clues that come from other sources, as well. For example, in *Primary*, when I filmed Jackie [Kennedy]’s hands, all they wanted was her face – which told something, of course – but not what the hands told. She loved that scene, by the way, and said that she wanted to keep the film. When she saw that, she was like, “I gotta keep this film for my grandchildren”.

FV: That’s an excellent shot.

AM: And, again, that’s an example of exposing somebody’s privacy in a very discreet fashion.

FV: Joe McElhaney’s recent book [*Albert Maysles*, 2009] states that you have an interest in filming interior spaces when they’re marked by the physical presence of their inhabitants. How do these interactions that subjects have with the spaces they inhabit function as markers of identity? I’m thinking of *Grey Gardens*, *Salesman*...

AM: Yeah, there’s plenty of examples of that in both of those films. The mess that is Big Edie’s bed... the wonderful thing, the radio that they’re listening to... the cats that are hanging around, the raccoons... the hole in the wall... Of course, each one of them was providing environment for the both of them. And *Salesman*, thank God there was a piano in that room, and thank God that

that girl chose to play the music that she came up with! It was so appropriate to the mental state of the salesman. So, oftentimes, there's something going on at the same time, and it's appropriate to be in the film – it takes us further inside.

There are two or three words that I find so useful in describing the heart of what I like to do. I like to capture and transmit the experience of whomever it is that I'm filming, and to do it in such a way as to further reveal their humanity. The television commercial is full of no experience, and lack of humanity. In fact, it's the greatest use of the audiovisual medium in dehumanizing us. It could be otherwise; it could serve the purpose of the advertiser better, and serve the needs of us as human beings better.

For example, I want to make a commercial for a certain product that I'll reveal in a moment. I go to a hospital, and wait for a woman to give birth. I start filming when the infant is being handed over to her. I go on filming – maybe the husband is there. Sometimes, the eyes of the infant open up. But I get all of what her experience is, including the moment where there's a trickle of tears, and then they reach for a Kleenex – which is the product I'm trying to sell. I mean, think about it – you know what that would put on the screen? It's so, so different to [what currently exists]. And, hopefully, it would start a whole new wave of direct cinema invading commercial-making, because that's a good example of [its use].

FV: What would you say is the ideology behind your filmmaking practice?

AM: I've gotten into it somewhat. A lot of it is what we learn from religion – love thy neighbor.

My philosophy is that audiovisual recordings give us a unique opportunity to capture reality. So many times, something has happened in our lives, and we say to people, "You should have been there". Well, you don't have to say that if a good direct cinema filmmaker was there. And, in fact, because such an effort – with the right tools, and the right frame of mind – such an effort is made to capture what's going on very authentically, you're probably even better off seeing the film than actually being there [chuckles]. Such an effort is made to get it right, and in such a form that it's transmitted so that people pick up on all the subtleties. But, still, I don't know. I think that maybe even people who are practicing direct cinema, but not in its purest form, they're out to prove a point of view, which is not what I do. I think you can understand better what direct cinema is by contrasting it with what, say, Michael Moore does. He has used this term himself, in describing what he does, that he's out to get people. It's quite different.

FV: I read that you find even Frederick Wiseman’s early films problematic for that very reason.

AM: Yeah. It’s just one side against the other, and defending one side. As a matter of fact – what was his first film?

FV: *Titicut Follies* [1967].

AM: Yeah. At some point, I had learned that they were already making the reforms [in Massachusetts mental health institutions] while they were filming, and those reforms weren’t depicted in the film.

FV: Really? Was there ever any overlap or dialogue between you and Wiseman? It seems like you, Pennebaker and Leacock were off exploring one end, and Wiseman was doing something else.

AM: Yeah, we never really had much conversation. It was very clear to all of us that we were doing something different. What’s interesting is that all four of us – I’m pretty sure – never detoured from our philosophical commitments.

FV: Would you say your philosophical concerns are just as important to your filmmaking practice as your technique?

AM: Yes, it’s all connected.

FV: One of the things that I find fascinating about direct cinema is – because it was so very much of its time, and depicted contemporary experiences – the way it provides unique access to a very specific historical moment. What do you think your films reveal about the mid-twentieth century American experience?

AM: Oh. You should really talk to Norman Mailer, if he were alive, because he’s quoted as saying that *Salesman* probably tells more about America than any other film.

FV: That’s interesting. As I’ve been doing academic research on your work and direct cinema, and reading a lot that was written about both, particularly in the ’70s and ’80s, a lot of academics criticized direct cinema for supposedly naïve assumptions about the nature of reality, truth, and filmmaking. Do you feel like your work and yourself have been misrepresented?

AM: Yeah, in two ways. For one thing, because I’m a psychologist, I’m that much more conscious, I think, about being fair to the people that I’m filming and open-minded, and not working with some preconceived idea.

In the case of *Grey Gardens*, all too many reviewers thought that this was an abuse of these two women, because they’re so crazy. Well, they’re not

crazy [laughs]. In their own way, they can get along with each other, and their openness is not a sign of craziness, but of good health. They took advantage of the biography-making camera to do an autobiography, in effect. And when they saw the film, they adored it. If you were to compare these two women with the wealthy people in their neighborhood – the divorces and all kinds of maladjustments – you might even argue that they were better off. One of the reasons that they're so admired by gay men is that they found a way of opening up, and by maintaining their own beliefs and maintaining their values. They're nonconformist in the healthiest fashion.

One of the reviewers of *Grey Gardens* ended the review by saying that there are just some people who shouldn't be filmed. I would say just the opposite. When Mrs. Beale was dying, Edie turned to her and said, "Is there anything more you want to say?" and she said, "There's nothing more to say. It's all in the film".

And then I feel – well, in a very broad sense – *Salesman* connects us with our materialistic world. They have to sell this Bible – with the color photographs and the expensive cover... There's abuse all the way around – abuse of these poor families who really can't afford a 50 dollar Bible.

I discovered later on that they just hated the work they were doing. So the system had both salesman and customer locked into something that neither one of them wanted there. They had to do it. The story that's being told about Paul Brennan, the main character, is particularly captivating that way. He's a guy that obviously has raw sensitivity, above and beyond having to sell something. In fact, his humanistic spirit, I think, probably had more to do with not being able to sell, more than anything else. By the way, they all took to the film.

FV: I'd like to talk a bit about your recent work. When I saw *The Love We Make* [2011] last year, and it strongly affected me, because it brought back memories of the aftermath of September 11th.² I was a college freshman in Philadelphia at the time, and I remember there being such an eerie atmosphere to those weeks that followed. It was a strange time.

AM: Yeah.

FV: What's the status of *In Transit*?³

2. *The Love We Make* follows Paul McCartney's experiences in New York in the immediate aftermath of the attacks on the World Trade Center and his organization of the Concert for New York City.

3. *In Transit* is Maysles' long-gestating documentary about encounters with passengers on trains and destinations known and unknown. It saw completion before his passing and was selected to premiere at the 2015 Tribeca Film Festival.

AM: Right now, I'm putting together some stuff to send off to this very, very rich guy. There's a strong likelihood that I may get the money for it. I got halfway along by getting a grant from the Ford Foundation worth \$350,000. He's a multi-, multi-, multi-millionaire – and I know this from Google – and he's very fond of photography [chuckles].

FV: I watched the short nine-minute promo that's online. The train has clearly been a site of fascination for you since your youth.

AM: You mean when I went off to the army?

FV: Yes.

AM: Yeah, yeah. I looked out the window and there was my family, looking at the train, but really at me, but not seeing me.

Of course, I could read exactly what was going on in their mind: “Is he going to come back?”

Turkish cinema in the 2000s: an interview with turkish director Emin Alper

Mehmet Işık & Funda Masdar Kara*

Emin Alper was born in Konya on 13 August 1974. Alper studied at Ankara Science High School and then Economics at Boğaziçi University. After graduating from Boğaziçi University, he completed his postgraduate studies and obtained his doctorate in Modern Turkish History at the Atatürk Institute for Modern Turkish History of the same university (Donmez-Colin, 2014).

Emin Alper directed two short films *The letter* (2005) and *Rıfat* (2006) before his first long film *Beyond the Hill* (*Tepenin Ardı*), a family drama set in an Anatolian town. *Beyond the Hill*, written and directed by Alper, won 16 national and international awards including "Caligari Film Award" at the Berlin Film Festival and the "Best Film Award" at the Asia Pacific Film Awards as well as the Istanbul Film Festival. In 2013, he received the "Best Director Award" for the film *Beyond the Hill* at the 24th Ankara International Film Festival.

Beyond the Hill tells the story of Faik, his son, his grandsons, and a Yoruk (nomad) family who worked for him in the Turkish wilderness of Anatolia. The story is focused on Faik's conflicts with the Yoruks who, he claims, live *Beyond the Hill* but who, apart from their presence in Faik's discourse, never actually appear throughout the film. By telling this story of the Yoruks, whose existence is a "fiction" and whose reality is "fictionalized" Emin Alper displays people's need and tendency to see others as enemies.¹ Moreover, he shows that the "reality" of individuals and societies is also a fiction, built upon an ontological void that threatens to engulf that very reality (Gündoğdu, 2014: 27).

His film *Frenzy* (*Abluka*, 2015) won the Special Jury Prize in the official competition of the 72nd Venice International Film Festival. The film, also screened in the Contemporary World Cinema section of the 2015 Toronto International Film Festival, won several awards at national film festivals, including the best film, the best director and the best scenario. *Frenzy* is the story of two

* Mehmet Işık: Department of Cinema and TV, Faculty of Fine Arts, Batman University, 72060, Batman, Turkey. E-mail: mehmet.isik@batman.edu.tr
Funda Masdar Kara: Department of Cinema and TV, Faculty of Fine Arts, Batman University, 72060 Batman, Turkey. E-mail: fmasdar.kara@batman.edu.tr

1. After 12 September 1980 Turkish Coup D'état Turkey became the laboratory of neoliberal politics. As a result of these politics, identities become more important than ever in different subcultures and ethnics started to see others as enemies.

brothers as they strive to survive in the environment of political violence in the slum neighbourhood where they live, which has been blockaded as a security measure.

Alper teaches at Istanbul Technical University in Department of Humanities and Social Sciences. He also writes on cinema and politics in several Turkish magazines such as *Tarih ve Toplum*, *Birikim*, *Mesele*, *Altyazı*, and *Görüntü*.

This interview took place at Istanbul Technical University on the 2nd of June 2016.

Mehmet Işık: You are one of the most important directors of the New Turkish Cinema.² Your films contributed to the renovation process of the Turkish cinema. How can you define this renovation process in the New Turkish Cinema?

Emin Alper: This is obviously related with the developing of financial conditions of the Turkish cinema. As it is well known, cinema is highly depended on money. If we can talk about an emerging generation of Turkish filmmakers, it is mostly related with the boom of the production in Turkey. 15 years ago, the number of yearly productions was not more than 10. Last year more than 100 films were produced. One of the reasons of this production boom is commercial. Blockbusters discovered a very lively domestic market in the last years and most of the productions are being produced for this market. Second reason is the emergence of public funding for films. In 2004 the government decided to fund Turkish films. Many art-house films were produced with the support of this fund. For many directors, including me, it was impossible to shoot films without this support. The increase of production somehow led to the increase of good films.

Funda Masdar Kara: What do you think about the future of the New Turkish Cinema?

EA: More and more new directors are showing up nowadays. Almost every year, we are welcoming at least one remarkable new director in Turkey. There are many new directors coming each year, and some of them are really promising. Moreover, the second and third films of the second generation of Turkish cinema after Nuri Bilge Ceylan's, Zeki Demirkubuz' and Yeşim Ustaoglu's generation are coming in the last years. And these directors are

2. The Turkish Cinema emerging after 90s has generally been called as "The New Turkish Cinema" defined as a cinema that "put the crisis of identity and belonging in Turkey crystalizing gradually since 90s on the agenda and argued in the frame of varying cinematic, philosophical and ideological stances" (Suner, 2004, s.257; transmitting Mencütekin, 2014)

showing that they are at the beginning of a bright career. So, I am optimistic about the future of the New Turkish Cinema. Not only numerically improving, but new styles and new searches are appearing with this new generation. There is considerable amount of variance in the style of new directors.

MI: Many researchers and academicians find Turkish cinema apolitical. Can you evaluate the relations between the Turkish cinema and politics?

EA: To say that the Turkish cinema is apolitical is a harsh statement. The previous generation maybe was not very much involved with politics in their films, but the new generation is quite different in that sense. Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Erol Mintaş, Seren Yüce and I shot films which are directly or indirectly political. Sometimes, a film is not directly political but involves a political sensitivity or perspective. For instance, *Motherland* by Senem Tüzen is such kind of a film. I think we will see these kind of films more and more in the New Turkish Cinema because politically we are passing through very hard conditions nowadays, so that everyone feels that they have to do something to protect their freedom. So everyone is pushed and forced to be political these days. We will definitely see the results of these experiences in the near future.

FMK: How can you define your cinema? Do you find your movies political?

EA: I prefer not to define it

MI: Turkish cinema seems to be experiencing a new wave of filmmaking. Has the New Turkish Cinema reached a level that you hope will inspire younger generations?

EA: Honestly, I do not know. We can never be sure before seeing the obvious inspirations in the upcoming generation. The elder generation inspired us. So I hope that new films will inspire the newer generations.

FMK: What are your favourite New Turkish Cinema directors and films after 2000s?

EA: Nuri Bilge Ceylan's *Once upon a time in Anatolia* and *Three monkeys*, Yeşim Ustaoglu's *Araf*, Reha Erdem's *Times and winds*, Zeki Demirkubuz's *Underground*, Taylan Brothers' *Vavien*, Seren Yüce's *Majority* are among my favourites.

MI: Your films are highly appreciated all around the world. Your films won awards from lots of national and international film festivals. Can you explain the underlying reasons of the success of your films?

EA: It is difficult to answer it. I am just trying to make good films. I am trying to write stories that catch many people around the world, and I am trying to deal with universal themes. And I do my best to make a good film

FMK: Can you tell us which film that you have directed that is your favourite one? *Beyond the Hill* or *Frenzy*?

EA: For the time being, the second one, *Frenzy* is my favourite. It was hard to shoot, but it was more exciting cinematically. However, I can change my idea. Maybe ten years from now, I will see these two films again and I will change my idea.

MI: You have a harmony of style and themes. Do you consider your films as a continuation of each other?

EA: There are certain continuities in terms of themes. Although the styles of these two films are a little bit different, in content there is some similarities. The concepts of “hidden enemy” and social paranoia which emanates from or directs to political conflict are common themes. The mixture of dream and reality is also a characteristic style that can be seen in both films.

FMK: What are the most problematic points in filmmaking in the New Turkish Cinema?

EA: The financial difficulties are still the most important problems. The fund of the Ministry of Culture is very helpful for us, but it is not enough. In European system there are some other resources apart from the main public fund of your country. But, in Turkey, there is only one source. It is very hard to find co-producers in Turkey. TV channels are not interested in investing in our films. So we are dependent on only one fund, which is not enough to finance your whole budget.

MI: What are the challenges you have to encounter when you are making a film?

EA: The main limitation is money of course. In my both films [*Beyond the Hill* and *Frenzy*], I had to rush during the shooting, since we did not have enough time for the shooting. It is really tiring, to work in these conditions. The level of professionalism of Turkish cinema increased highly in the last years, but still we need further expertise. The dog shooting scenes and the all scenes with the little dog were very difficult in my last film [*Frenzy*]. I wish we would have better trained dogs

FMK: What can be done, in order to make Turkish cinema successful worldwide?

EA: The financial conditions should be improved, and there must be complete freedom. We should have the opportunity of financing all kinds of films, including the “scandalous” ones.

Bibliographic References

Donmez-Colin, G. (2014). *The Routledge dictionary of turkish cinema*. New York: Routledge.

Gündoğdu, A. (2014). Varlığın Özü 'Tepenin Ardı'nda Emin Alper'den bir Varol(ama)ma öyküsü. *Sinecine*, 5(1): 27-52.

Mencütekin, M. (2014). *Ideology in Turkish Cinema*. İstanbul: Blue Dome.

DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses

Documentário e ficção – o registo audiovisual como recurso na pesquisa científica da atualidade em Ciências da Comunicação

Cesar Bargo Perez*

Tese de Doutoramento.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.

Instituição: Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicação e Artes – ECA.

Resumo:

Esta tese reflete em seu contexto gerador, um processo profissional contínuo aplicado à academia que se desenvolve com a aplicação de teorias fílmicas e oportunidades de captação e registro de imagens em depoimentos testemunhais. Valendo-se da experiência acumulada, este trabalho tem a intenção de evidenciar o registro audiovisual de cunho testemunhal como ferramenta-chave na pesquisa científica em Ciências da Comunicação da atualidade, mostrando o potencial de interação entre o pesquisador e seu público, entre o condutor da captação testemunhal, líder do processo de registro, e seu objeto de pesquisa, com todas as articulações e preceitos de ficcionalidade e atualização de discurso que a oportunidade audiovisual suscita na instância ao vivo. O trabalho explicita e detalha o Processo de tomada dessas entrevistas e os experimentos de contato público-pesquisador conduzidos em um período de dois anos para defender sua relevância e essencialidade na pesquisa em Ciências da Comunicação.

Palavras-chave: registro audiovisual; ficcionalidade; Video Box; Videoentrevistas.

Ano: 2015.

Orientador: Maria Cristina Castilho Costa.

* E-mail: contato@cesarbargo.com.br

Documentário inflexivo – o personagem apropriado em cena

Carlos Antonio dos Santos Segundo*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

Durante toda a sua história, a forma de elaboração estética do documentário foi modelada e remodelada constantemente. Em diferentes momentos desse percurso, o sujeito do mundo se viu imerso, distintamente, nesse processo, desde uma aparição modesta – como pano de fundo da paisagem – até uma presença mais efetiva na condução explícita da narrativa cinematográfica. Atualmente, as diversas formas de o diretor relacionar-se com o sujeito revelam variados modos e agenciamentos que refletem a potência do documentário contemporâneo. Em um fluxo constante, o diretor joga, mistura-se, fabula e também se apropria desse sujeito em cena. Como foco principal, é justamente essa relação de apropriação do sujeito, percebida em documentários mais recentes, que a pesquisa pretende dar relevo. Para isso, de forma arqueológica propomos um mergulho teórico e analítico para compreender e explicitar as diferentes relações que emergiram entre o diretor e o sujeito do mundo no processo documental. Destarte, esta pesquisa torna seu olhar para o delicado encontro entre o diretor e o sujeito/personagem – ainda pouco explorado nos estudos desse domínio.

Palavras-chave: documentário; documentário inflexivo; personagem; *Jogo de Cena*; *Filmefobia*.

Ano: 2016.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.

* E-mail: carlossegundo@gmail.com

Doc On-line, n. 20, setembro de 2016, www.doc.ubi.pt, pp. 169-169.

O cinema de Trinh T. Minh-ha: intervalos entre Antropologia, Cinema e Artes Visuais

Gustavo Soranz Gonçalves*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

Trinh T. Minh-ha é uma cineasta e intelectual vietnamita, radicada nos Estados Unidos desde os anos 1970. Possui formação acadêmica multidisciplinar, com estudos na área de composição musical, de etnomusicologia e de literatura comparada. Nas últimas décadas tem atuado com destaque em diversos campos da produção artística e também da produção acadêmica. Realizou oito filmes, entre médias e longas-metragens, montou cinco instalações multimídia e publicou quatorze livros, entre obras artísticas, coletâneas de roteiros e entrevistas e ensaios teóricos. Seus filmes provocam as convenções de diferentes searas fílmicas, transitando nos intervalos entre o documentário, o filme etnográfico, o cinema experimental e o cinema narrativo. Em sua produção, tanto intelectual quanto fílmica, encontramos questões que atravessam de um campo a outro, subvertendo as fronteiras e criando intersecções entre a teoria e a prática de modo a questionar os lugares determinados entre saberes, relacionando as artes e as ciências de modo inovador. Seus temas de interesse giram em torno das formas de representação da diferença cultural, a condição feminina e questões de identidade. Nossa pesquisa se debruça sobre seus filmes propondo um duplo movimento de relacionamento: um primeiro que vem da teoria em direção aos filmes, para investigar como as estratégias inovadoras utilizadas em seu cinema dialogam com a teoria social, de modo a pensar outros marcos na relação entre o cinema e antropologia. O segundo parte dos filmes em direção à teoria do cinema, mais precisamente a teoria dedicada ao cinema documentário, para analisar como seus filmes podem contribuir para expandir o debate sobre esse domínio cinematográfico por oferecer contribuições originais e desafiadoras em relação aos pilares essenciais desse tipo de

* E-mail: soranz@yahoo.com

cinema, que são aqueles ligados às estratégias de filmagem e à relação entre quem filma e quem é filmado. Entendemos seus filmes como casos exemplares que nos permitem pensar o cinema documentário em sua plenitude poética e que contribuem de modo original em relação àquela que talvez seja a grande contribuição da tradição do documentário para o cinema, a questão ética. Para investigar uma produção tão desafiadora e questionadora dos cânones tradicionais das áreas com as quais dialoga, nosso referencial teórico está constituído a partir de contribuições vindas do campo da antropologia, da teoria do cinema e das artes.

Palavras-chave: documentário; antropologia; cinema experimental; etnografia experimental; filme ensaio.

Ano: 2016.

Orientador: Marcius Freire.

Narrativa, autoria e participação no webdocumentário

Tatiana Levin Lopes da Silva*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Instituição: Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Resumo:

Esta tese apresenta uma pesquisa centrada na compreensão do fenômeno webdocumentário, um tipo de documentário de narrativa não linear e interativo feito para ser acessado *on-line*. Trata-se de um produto entre campos, que se referencia nas teorias do documentário, das narrativas interativas digitais (IDN) e em um emergente campo do documentário interativo. Nosso problema de pesquisa gira em torno de averiguar o caráter de novidade do produto conjugado ao entendimento de que ele é ainda um documentário, mas um documentário elaborado para ser uma nova mídia. Trabalhamos nesta pesquisa com a hipótese de que o webdocumentário traz algo de novo que modifica a ordem da representação documentária em estratégias narrativas a dialogar com as potencialidades da web 2.0, na exposição de um conteúdo fragmentado e interativo. Tais propriedades fazem com que o espectador seja necessariamente um usuário, com possibilidades de participação dentro do universo estabelecido pelo produto. Nosso objetivo é duplo: trazer elaborações que esclareçam o que é um documentário interativo e, particularmente, um webdocumentário; e encontrar uma metodologia de análise intratextual a lidar com um documentário que não é mais somente uma forma filmica. Estamos analisando especificamente webdocumentários de modo de interação com não linearidade do tipo hipertextual, os quais têm como característica a manutenção de uma voz autoral em meio à organização do conteúdo em uma base de dados fechada a impedir alterações em sua narrativa. Queremos entender assim as estratégias narrativas contidas no produto, a diferença de experiência de apreciação em relação à proporcionada pelo documentário tradicional e as possibilidades de

* E-mail: tatianalevin@gmail.com

participação do usuário em um webdocumentário colaborativo, no qual é pressuposto haver a participação do ator social sob forte controle autoral no conteúdo estruturado antes da sua inserção *on-line*. Trazemos webdocumentários diversos como exemplos de questões pontuais. Para analisar a experiência de apreciação reconfigurada da navegação espacial, mobilizamos os conceitos de *play* e de vaguear ao acaso. Voltamos nossa atenção ainda para a estruturação narrativa e aos seus modos de navegação. Consideramos, finalmente, a questão da autoria em conjugação com oportunidades de participação do usuário na mídia e através da mídia, na promoção ainda de um espaço de empoderamento do usuário em tomo de uma esfera pública temporária. Trouxemos também elaborações ou formas de analisar o produto enquanto um documentário, o que significa que mobilizamos teorias desse campo que julgamos adaptáveis ao webdocumentário. Aplicando tais questões, analisamos dois webdocumentários de Katerina Cizek da série *Highrise* (NFB, 2010-2015): *Out My Window* (2010) e *A Short History of the Highrise* (2013).

Palavras-chave: webdocumentário; documentário; análise; novas mídias; web 2.0; narrativa; interatividade; hipertextualidade; autoria; participação; usuário; play.

Ano: 2016.

Orientador: José Francisco Serafim.

O cinema documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária

Marcelo Vieira Prioste*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais.

Instituição: Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicação e Artes – ECA.

Resumo:

Esta tese analisa algumas das estratégias discursivas presentes na obra documentária do cineasta cubano Santiago Álvarez Román (1919-1998), no sentido de identificar qual o papel do seu cinema como instrumento na formação arquetípica do heroísmo revolucionário latino-americano entre as décadas de 1960 e 1970, tendo como epicentro a Revolução Cubana e o Nuevo Cine Latinoamericano. Questão que foi desenvolvida baseando-se em documentários curtas-metragens reconhecidos pela sua repercussão e empenho retórico como: *Muerte al Invasor* (1961), *Ciclón* (1963), *Cerro Pelado* (1966), *Hanói, Martes 13* (1967), *Hasta la Victoria Siempre* (1967), *El Tigre Salto y Mato...Pero Morira...Morira* (1973) e *Mi Hermano Fidel* (1977). Filmes que, no transcurso desta pesquisa, mostraram-se componentes de um arco narrativo basilar para a formação de uma épica revolucionária, que englobou do herói coletivo, aquele que representa os anseios por uma nova ordem social, ao herói mártir, aquele reconhecido por sacrificar-se em nome desta ordem, até os esboços de um herói romanesco, que abdica deste protagonismo ao, como indivíduo, entronizar a subjetividade como valor na sua reconciliação com o mundo.

Palavras-chave: América Latina; Cuba; documentário; Santiago Álvarez.

Ano: 2014.

Orientador: Marília da Silva Franco.

* E-mail: priost@usp.br

Entre documentário e ficção: os cinemas contemporâneos chinês e dinamarquês

António Tomé Saldanha Quadros Dias Ferreira*

Tese de Doutoramento.

Designação do Programa de Estudos: Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes.

Instituição: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes.

Resumo:

“Cinéma par excellence, a language the semantic and syntactic unit of which is in no sense the Shot; in which the image is evaluated not according to what it adds to reality but what it reveals of it.” (Lehman, 1997: 62).

Em 1972, a Dinamarca assina os tratados de Adesão à Europa. Seis anos mais tarde, são implementadas reformas económicas que marcam o início da abertura da China ao Ocidente. Aquando da celebração do centenário da história mundial do cinema, depois do massacre da Praça de Tiananmen e da queda do muro de Berlim, emergem o movimento Dogma 95 (Dogme 95) liderado por Lars von Trier e Thomas Vinterberg, e o Grupo de Jovens Realizadores de Cinema Experimental da Academia de Cinema de Pequim (Beijing Film Academy Youth Experimental Film Group) liderado por Jia Zhangke. Através do olhar fiel de Jia Zhangke em “China, um toque de pecado” e por outro a realidade construída de Thomas Vinterberg em “A caça”, a presente tese de doutoramento intitulada “Entre documentário e ficção: os cinemas contemporâneos Chinês e Dinamarquês” estabelece como ponto de partida a seguinte questão: Em que medida as transformações sociais influenciam a estética do cinema? O estudo comparativo entre dois contextos social e cultural distintos, constitui-se pertinente e original. Em primeiro lugar, este estudo visa investigar as semelhanças e as diferenças entre o cinema da sexta geração de realizadores chineses e o cinema Dogma 95, quer ao nível da expressão artística quer na forma como o cinema aborda e retrata questões de índole social. Em segundo lugar, estas questões de cariz social referentes a uma sociedade em permanente mutação que são levantadas na “esfera pública”, constroem um espaço de reflexão

* E-mail: tomequadros@gmail.com

e conduzem à “modernização da linguagem cinematográfica”. Através de uma perspectiva introspectiva conclui-se que China e Dinamarca inscrevem-se no mesmo cinema híbrido e global, entre ficção e não ficção, realidades diagética e não diagética, evocam a representação da memória colectiva e individual. Na viragem do milénio, ambos cinemas reinventam e reflectem o cinema vérité, enfatizando as dimensões intrínsecas da realidade e ficção, autêntico ou a ilusão. Uma nova cultura visual foi criada, um novo paradigma cinematográfico foi edificado.

Palavras-chave: autêntico; cinema contemporâneo; ilusão; memória; realidade social construída.

Ano: 2015.

Orientador: Adriano Naz.

Co-orientador: Émilie Tran.

O risco do animal: vocação do cinema, expressão dos bichos

Luís Fernando Moura*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.

Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Resumo:

A dissertação investiga modos de inscrição e exposição cinematográfica de corpos de animais não humanos tendo em vista a vocação destas imagens para perturbar as distâncias modernas da relação entre sujeito humano espectador e objeto não humano do olhar. Em um intercâmbio com questões da filosofia contemporânea, o trabalho primeiro procura situar o problema histórico da aparição dos bichos no ambiente ocidental, mediante um cruzamento heurístico entre epistemologia, política e estética. Delimita e circunscreve, portanto, as noções de desaparecimento, reaparição, expressão e agência dos bichos, seminais à descrição do problema, para então localizar demandas e dilemas de uma produção de imagens e de fábulas que pretendam se deixar atravessar, expressivamente, por estes que Jacques Derrida chama “completamente outros”. Reportando questões centrais aos *Animal Studies* a um cotejo entre filosofia política e teorias da imagem, a dissertação realiza em seguida um diálogo com a herança conceitual de André Bazin, no intuito de caracterizar uma vocação das imagens de cinema para inscrever agências de animais não humanos, aos modos de uma fenomenologia objetiva das imagens. Na segunda parte, o trabalho investiga estratégias de uma atitude cinematográfica em, diante dos corpos dos bichos, perseguir tal vocação fenomenológica. Para tanto, propõe os termos de uma pragmática da cena capaz de devolver os afetos das inscrições dos bichos nas imagens à fábula cinematográfica, tendo como proposição central a reivindicação de uma pragmática do encontro, calcada nos efeitos intensivos da cena e na perseguição de singularidades dos corpos filmados, sob

* E-mail: luisfernandomoura@gmail.com

o programa de ampliação de uma política das imagens a uma cosmopolítica das imagens. Por meio da análise dos filmes *Animal político* (Tião, 2016), *As quatro voltas* (Michelangelo Frammartino, 2010), *In the dark* (Sergei Dvortsevov, 2004) e *Bestiário* (Denis Côté, 2012), tendo a encenação da voz e os modos de enquadramento dos corpos de bichos como operadores analíticos, a pesquisa busca descrever como certas sequências, cenas e planos configuram e reconfiguram distâncias entre olhar humano e corpos de bichos, instaurando jogos particulares entre o que se diz e o que não se pode designar facilmente, entre gestos de denominação e oferta de incertezas, entre escrituras e aberturas, entre formas de representação e efeitos de presença. Neste sentido, o texto delinea e contrasta os contornos expressivos daquilo que chama uma *cena da alienação*, na qual o olhar da câmera parece ser contaminado por uma ciência provisória do olhar dos bichos, restituindo-a sensivelmente na representação; e do que descreve como uma *alienação da cena*, com a qual a presença destes outros, afetando os modos de olhar do cinema, parece promover um esvaziamento simbólico das imagens, mediante a experiência de uma tensão entre ver e estar. O trabalho especula, enfim, em que medida tais figurações poderiam contrariar a fortuna epistemológica ocidental, propondo a empresa futura de uma historiografia das contrariedades composta nas imagens de cinema, em suas múltiplas tradições e tendências, uma vez no encontro com os outros de espécie.

Palavras-chave: animal; bestiário; fábula cinematográfica; André Bazin; cinema contemporâneo.

Ano: 2016.

Orientador: André Brasil.

A narrativa ficcional dos documentários do DOCTV: uma análise fílmica de *Vilas volantes*, *O verbo contra o vento*; *Uma encruzilhada aprazível* e *Linhas de organdi*

Glauber Santos Paiva Filho*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Mestrado em Ciências da Cultura.

Instituição: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Departamento de Letras, Artes e Comunicação.

Resumo:

Esta dissertação investiga o universo do Cinema e os elementos que constituem as narrativas dos documentários e da ficção. Destaca-se as fronteiras estéticas e conceituais entre o gêneros e suas convergências no Cinema contemporâneo, principalmente por meio das tecnologias digitais e da experiência dos realizadores.

Nesse contexto recorta-se a investigação para a análise fílmica de três documentários do DOCTV, que fazem parte do Programa de Fomento à Teledifusão do Documentário Brasileiro realizado pelo Governo do Brasil nos anos de 2003 à 2007. A crítica de *Vilas volantes*; *O verbo contra o vento*; *Uma encruzilhada aprazível* e *Linhas de organdi* expõe de que maneira os relatos dos depoentes e as “vontades” constroem imagens e narrativas ficcionais? Assim, para o objetivo da investigação, adentra-se nos conhecimentos dos campos do Cinema, das narrativas, da oralidade e da etnografia.

Palavras-chave: cinema; narrativas; ficção; documentário; oralidade; etnografia.

Ano: 2014.

Orientador: Anabela Dinis Branco de Oliveira.

* E-mail: glauberfilho@uol.com.br

Documentário queer no Sul do Brasil (2000 a 2014): narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBTQ

Dieison Marconi Pereira*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Instituição: Universidade Federal de Santa Maria – UFSM.

Resumo:

Através de uma perspectiva *queer*, este estudo tem por objetivo investigar as representações das personagens LGBTQ nos documentários produzidos na região Sul do Brasil, entre 2000 e 2014. Ao compreender a sexualidade como um dispositivo histórico de regulação e ordem social, problematizamos como estes filmes figuram as representações de gênero, corpo e sexualidades dos “sujeitos abjetos” e como assumem ou não uma estética contraprodutiva e de resistência as normas sexuais e generificadas. As representações, enquanto âncoras narrativas, contribuem para compreender os processos de imaginar e reconhecer o *outro*, pois todo filme produz representações submetidas ao ponto de vista de um eu enunciador, isto é, como o *outro* nos vê e nos projeta em retratos fílmicos. Postulado esse horizonte, a intenção desse trabalho se desdobra em: (1) investigar as posturas éticas das obras para articular o universo fílmico, conduzindo as significações dadas às personagens LGBTQ; (2) analisar como os dispositivos técnicos e estilísticos utilizados no documentário contribuem ou não para as subversões de retratos fílmicos discriminatórios; e (3) compreender quais são as representações que este cinema tem figurado para estabelecer (e se estabelece) seu discurso e estética *queer*. A escolha do espaço temporal justifica-se, primeiramente, por demarcar a pós retomada do cinema brasileiro (NAGIB, 2002). Em segundo lugar, pelo despontar de um maior número de filmes nacionais comprometidos com representações mais diversas das pessoas LGBTQ (GARCIA, 2012). Em terceiro lugar, é a partir do ano de 2002 que há um maior aquecimento da produção de documentários nacionais (MARUNO, 2008). E em quarto lugar, pela configuração do movimento LGBTQ

* E-mail: dieimarconni@gmail.com

nesta última década, o qual luta por espaços midiáticos – entre eles o cinema – para dar existência social aos seus discursos contra-hegemônicos (SIMÕES; FACHINI, 2009). Com 19 filmes mapeados, os procedimentos de análise perpassam pela pesquisa bibliográfica prévia e pelo método de análise fílmica da representação das personagens LGBT que compõe os enredos fílmicos. Ao final, pôde-se aferir que, de modo geral, os filmes mapeados e analisados compartilham de um comprometimento orgânico em representar esses sujeitos de maneira diversa, elaborando um discurso alternativo e de contraposição às representações negativas e estereotipadas, humanizando os sujeitos que antes estavam fora de uma “humanidade possível”. Ao representar estas contraposições e resistências aos discursos de ordem preconceituosa, as representações fílmicas avançam, em alguns momentos, para atualizações e (re)significações de um lugar que serviria apenas para reforçar uma estratégia de controle e exclusão. No entanto, ao buscar constantemente se opor aos discursos de ordem preconceituosa, alguns desses filmes recaem na armadilha de ressignificar as representações dessas *peessoas personagens* em termos hegemônicos, valorizando discursos e estéticas higienizadas e assépticas (em vez reinventar e burlar o próprio regime discursivo que elege e define como as LGBT devem se comportar para alcançarem um *status* de “vida viável”). Já outros apostam em uma reificação identitária e pouco se abrem para visões da homossexualidade, travestilidade, transexualidade ou bissexualidade como reais terrenos críticos de desconstrução do sexo/gênero, representando estes sujeitos através de um modelo étnico e identitário. No entanto, há aqueles filmes que não estão preocupados apenas em se opor aos retratos estereotipados, em elaborar uma representação positiva das LGBT ou reduzir sua criatividade a uma reificação identitária. Para além disso, apostam em uma representação de resistência que também é contraprodutiva, contrassexual e *queer*.

Palavras-chave: teoria *queer*; cinema; documentário; ética; estética; LGBT.

Ano: 2015.

Orientador: Cássio dos Santos Tomaim.

A representação da mulher em *Iracema – uma transa amazônica*

Lívia Perez de Paula*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.

Resumo:

Este estudo apresenta o resultado de pesquisas em fontes primárias sobre os desafios de produção, desde a concepção, produção até o lançamento e distribuição do filme *Iracema – Uma Transa Amazônica*, dirigido por Jorge Bodansky e Orlando Senna (1974). Além de abordar aspectos práticos da realização fílmica como equipamento e dispositivo de filmagem, o estudo busca compreender a recepção da obra destacando, numa perspectiva feminina, a questão da representação da mulher, tema que é tão fundamental na narrativa do filme, mas que parece ter permanecido adjacente à questão ambiental tão festejada pela crítica.

Palavras-chave: representação; mulher; Amazônia; Orlando Senna; Jorge Bodansky.

Ano: 2016.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.

* E-mail: lolainthesky@gmail.com