

**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](http://WWW.DOC.UBI.PT)

EDITORES

Marcus Freire (UNICAMP, Brasil)

Manuela Penafria (UBI, Portugal)



***Toda a memória do mundo (1956), Alain Resnais*** <

***O FILME-ENSAIO***

*EL FILME-ENSAYO*

*THE ESSAY FILM*

*LE FILM-ESSAI*

**#24**

---

SETEMBRO/2018





## **CONSELHO EDITORIAL**

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

© Doc On-line [www.doc.ubi.pt](http://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](mailto:marcius.freire@gmail.com), [manuela.penafria@gmail.com](mailto:manuela.penafria@gmail.com)

n. 24, setembro | septiembre | september | septembre 2018

ISSN: 1646-477X DOI: 10.20287/doc.d24

Membros do Conselho que participaram na presente edição | Miembros del Consejo Editorial que participaron en esta edición | Members of the Editorial Board that participated in this edition | Membres du Conseil Editorial qui ont participé à cette édition : Bernadette Lyra, Cássio dos Santos Tomaim, Eduardo Baggio, Francisco Serafim, Karla Holanda, Luís Nogueira, Margarita Ledo Andión, Mauro Rovai, Paulo Cunha, Philipe Lourdou, Rosana Lima Soares, Samuel Holanda de Paiva.

# Índice

<b>EDITORIAL</b> <b>Editorial   Editor's note   Éditorial</b>	<b>1</b>
<b>O filme-ensaio</b> Marcius Freire & Manuela Penafria	<b>2</b>
<b>DOSSIER TEMÁTICO</b> <b>Dossier temático   Thematic dossier   Dossier Thématique</b>	<b>5</b>
« Et on doit prendre parti » : Le film-essai chez Gilles Groulx, en mots et en images Ignacio Albornoz	<b>6</b>
(Auto)biografia e performance em <i>Stories we tell</i> (2012), de Sarah Polley Pedro Henrique Trindade Kalil Auad	<b>29</b>
Traços ensaísticos na construção da narrativa fílmica Eduardo Paschoal de Sousa	<b>42</b>
Voz <i>over</i> e colagens musicais em documentários ensaísticos de Chris Marker e Agnès Varda da época da <i>Nouvelle Vague</i> Luíza Beatriz A. M. Alvim	<b>60</b>
<i>Found Footage</i> e a memória humana em <i>Bodysong</i> e <i>Life in a day</i> Mafalda Castelo-Branco	<b>80</b>
Ensaio fílmico, eterno devir: projeto de filme inacabado e de um cinema futuro Gabriela Machado Ramos de Almeida	<b>91</b>

<b>ARTIGOS</b>	
<b>Artículos   Articles   Articles</b>	<b>112</b>
<b>Severinas, clandestinas e as outras brasileiras: uma breve análise sobre um discurso documental feminino sobre o aborto</b> Ana Paula Penkala	113
<b>Imagens das classes média e alta na história do cinema documental brasileiro</b> Thales Vilela Lelo	147
<b>A exibição fílmica do virtuosismo instrumental no documentário musical <i>Nelson Freire</i></b> Ludmila Moreira Macedo de Carvalho	165
<b>O processo de construção e consolidação de Brasília e Ceilândia: um projeto de modernidade</b> Josuel Stenio da Paixão Ribeiro & José Douglas dos Santos Silva	181
<b>LEITURAS</b>	
<b>Lecturas   Readings   Comptes Rendus</b>	<b>197</b>
<b>Matizes da resistência: o cinema e as ditaduras da América do Sul</b> Fernando Seliprandy	198
<b>Cosmopolíticas e cosmopoéticas do contato</b> Marcelo R. S. Ribeiro	207
<b>ANÁLISE E CRÍTICA</b>	
<b>Análisis y crítica de películas   Analysis and film review   Analyse et critique de films</b>	<b>223</b>
<b>Reflexões sobre o processo criativo no documentário <i>A caméra-stylo de Vicente F. Cecim</i></b> Alexandra Castro Conceição	224
<b>Miguel Mirra e seu método de trabalho de autogestão junto aos oprimidos no filme <i>La cooperativa</i></b> Alessandro Constantino Gamo & Luis Jorge Orcasitas Pacheco	241
<b>“Esto nos está haciendo pensar duro”: uma análise sobre o filme <i>El coraje del pueblo</i> (1971) como obra em movimento</b> Ana Caroline Matias Alencar	254

<b><i>Shoah</i> de Claude Lanzmann: entre a memória da dor e a radicalidade da morte nos campos nazistas</b> Ricardo Lessa Filho	270
<b>O filme de busca e a construção ensaística de uma memória familiar emoldurada pelas montanhas mineiras</b> Adriano Medeiros da Rocha & Eduardo Henrique Moreira	294
<b>ENTREVISTA</b> <b>Entrevista   Interview   Entretien</b>	307
<b>Entrevista con Diego Rísquez: fragmentos de la imagen de Bolívar en <i>Manuela Sáenz, la Libertadora del Libertador</i> (2000)</b> Rafael Arreaza Scrocchi	308
<b><i>Irrintzina, le cri de la génération climat</i> : un documentaire à la fois « singulier » et « pluriel »</b> Sandrine Ravel	318
<b>DISSERTAÇÕES E TESES</b> <b>Disertaciones y Tesis   Theses   Thèses</b>	325
<b>Um cinema expandido: a experiência teórico-prática da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu</b> Theresa Christina Barbosa de Medeiros	326
<b>Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul</b> Fernando Seliprandy	328
<b>A vida e a obra de Agnès Varda em <i>As praias de Agnès</i> (2008)</b> Tainah Negreiros Oliveira de Souza	330
<b>O documentário contemporâneo no Brasil e na França: políticas e estratégias de expansão do mercado</b> Teresa Noll Trindade	331
<b><i>Where reality is</i>: A performance da autenticidade no cinema documental de Werner Herzog</b> Jéssica Pereira Frazão	332
<b>Decir la verdad mintiendo. Del documental al falso documental</b> Sergio José Aguilar Alcalá	334

# **EDITORIAL**

Editorial | Editor's note | Éditorial

## O filme-ensaio

Marcus Freire & Manuela Penafria\*

Já faz algum tempo que a noção de filme-ensaio penetrou no universo dos estudos de cinema. Com efeito, a ideia de que este “quarto domínio da cultura audiovisual”<sup>1</sup> deve ser mais bem estudado vem se enraizando no seio dos estudos de cinema e são cada vez mais numerosas as referências bibliográficas a ele dedicadas. Pode-se inferir, sem muita hesitação, que esse movimento decorre, principalmente, do expressivo aumento de produções em que a subjetividade do diretor é parte constituinte da diegese fílmica. A tal ponto que, não raro, tais realizações adquirem conotações autobiográficas.

Mais identificado com o campo do documentário e, em certa medida, com o experimental, as idiosincrasias do filme-ensaio perpassam, não obstante, o universo da ficção. Godard, por exemplo, é categórico: “Eu me considero como um ensaísta. Eu faço ensaios em forma de romance ou romances em forma de ensaios: eu simplesmente os filmo em vez de escrevê-los”.

Mas, como definir o ensaio? Como demarcá-lo das três outras modalidades fílmicas com as quais por vezes se confunde? Não basta, como acontece muitas vezes, considerar aquelas produções audiovisuais de difícil identificação como um filme-ensaio. Laura Rascaroli chama a atenção para essa tendência e adverte para os riscos que dela decorrem. “Deve-se resistir à tentação de atribuir a etiqueta filme-ensaio a tudo aquilo que é não-comercial, experimental ou inclassificável [...], senão o termo vai deixar de ser epistemologicamente útil, e vamos acabar por equiparar filmes bastante diferentes, como às vezes acontece na crítica literária[...].”<sup>2</sup>

Com a presente edição a *Doc on-line* se propõe a contribuir para esse prolífico debate abrindo o espaço de sua secção *Dossier Temático* a contribuições que tivessem o filme-ensaio como tema. Como consequência, recebemos um leque bastante diversificado de abordagens que, acreditamos, nos fez atingir os objetivos a que nos propusemos.

---

\* Editores da *DOC On-line*. Marcus Freire: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Manuela Penafria: Universidade da Beira Interior – UBI/Labcom.IFP.

1. Teixeira, Francisco Elinaldo, *O Ensaio No Cinema – Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.

2. Rascaroli, Laura, *The Personal Camera. Subjective cinema and the Essay Film*. New York: Wallflower Press, 2009, p. 22.



Assim, um artigo sobre Gilles Groulx, um dos cineastas mais relevantes do cinema contemporâneo do Quebecue inicia o *Dossier temático* da 24ª edição da *DOC On-line*, no artigo intitulado “‘Et on doit prendre parti’ : Le film-essai chez Gilles Groulx, en mots et en images”, por Ignacio Albornoz. Segue-se “(Auto)biografia e performance em *Stories we tell* (2012), de Sarah Polley”, por Pedro Henrique Trindade Kalil Auad que incide sobre “o coro de vozes que compõe o filme e a falta de hierarquia entre imagens de arquivo e as imagens recriadas”. Eduardo Paschoal de Sousa em “Traços ensaísticos na construção da narrativa fílmica”, discute o filme-ensaio e o ensaísmo como métodos para a construção narrativa, tendo em conta os filmes *Sertão de acrílico azul piscina* (2004) e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), ambos de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. “Voz over e colagens musicais em documentários ensaísticos de Chris Marker e Agnès Varda da época da *Nouvelle Vague*”, de Luíza Beatriz A. M. Alvim tem como enfoque Chris Marker e Agnès Varda destacando o uso da voz *over* e da música. “*Found Footage* e a memória humana em *Bodysong* e *Life in a day*”, de Mafalda Castelo-Branco discute a temática do “documentário-ensaio” nos filmes indicados no título do seu artigo. “O ensaio fílmico: em busca de um conceito”, de Gabriela Machado Ramos de Almeida encerra o *Dossier Temático*, mas é, também, a abertura para um estudo profícuo sobre o filme-ensaio nos estudos sobre cinema, em especial no campo do documentário.

Na secção *Artigos* publicamos “Severinas, clandestinas e as outras brasileiras: Uma breve análise sobre um discurso documental feminino sobre o aborto”, de Ana Paula Penkala que analisa em detalhe esse discurso a partir de documentários brasileiros. “Imagens das classes média e alta na história do cinema documentário brasileiro”, de Thales Vilela Lelo é uma investigação sobre as formas de inscrição dessas classes sociais no cinema brasileiro de 1967 a 2012. “A exibição fílmica do virtuosismo instrumental no documentário musical *Nelson Freire*”, por Ludmila Moreira Macedo de Carvalho incide sobre as estratégias estilísticas no documentário de João Moreira Salles. “O processo de construção e consolidação de Brasília e Ceilândia: um projeto de modernidade”, por Josuel Stenio da Paixão Ribeiro e José Douglas dos Santos Silva trazem-nos uma visão da cidade a partir dos moradores da Ceilândia e entorno, tendo como referência *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, preto fica* (2015), ambos de Adirley Queirós.

Na secção *Leituras*, Fernando Seliprandy em “Matizes da resistência: o cinema e as ditaduras da América do Sul” apresenta o livro *Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul*, organizado por Nuno Cesar Abreu, Alfredo Suppia e Marcius Freire. Por seu lado, Marcelo R. S. Ribeiro em “Cos-

mopolíticas e cosmopoéticas do contato” apresenta o livro *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)*, da autoria de Clarisse Alvarenga.

Na secção *Análise e crítica de filmes* publicamos artigos com um olhar focado em filmes que constam nos respetivos títulos: “Reflexões sobre o processo criativo no documentário *A caméra-stylo de Vicente F. Cecim*, de Alexandra Castro”, um artigo da própria cineasta Alexandra Castro Conceição; “Miguel Mirra e seu método de trabalho de autogestão junto aos oprimidos no filme *La cooperativa*”, por Alessandro Constantino Gamo e Luis Jorge Orcasitas Pacheco; “‘Esto nos está haciendo pensar duro’: uma análise sobre o filme *El coraje del pueblo* (1971) como obra em movimento”, por Ana Caroline Matias Alencar sobre o filme do boliviano Jorge Sanjines; “Shoah, de Claude Lanzmann: entre a memória da dor e a radicalidade da morte nos campos nazistas”, por Ricardo Lessa Filho a respeito de um filme incontornável na história, estética e teoria do cinema; finalmente, “O filme de busca e a construção ensaística de uma memória familiar emoldurada pelas montanhas mineiras”, por Adriano Medeiros da Rocha e Eduardo Henrique Moreira incide sobre o filme *Seu Carlito, narrativas sobre um comerciante da roça* (2016), sendo que o Eduardo Henrique Moreira é, também, diretor desse mesmo filme.

Na secção seguinte *Entrevistas*, publicamos “Entrevista con Diego Rísquez: fragmentos de la imagen de Bolívar en *Manuela Sáenz, la Libertadora del Libertador* (2000)”, por Rafael Arreaza Scrocchi e “*Irrintzina, le cri de la génération climat : un documentaire à la fois 'singulier' et 'pluriel'*”, de Sandrine Ravel à conversa com a cineasta francesa Sandra Blondel.

Como habitual, na secção *Dissertações e Teses* divulgamos informação a respeito de dissertações de mestrado e teses de doutorado recentemente concluídas.

# DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier Thématique

## « Et on doit prendre parti » : Le film-essai chez Gilles Groulx, en mots et en images

Ignacio Albornoz\*

**Resumo :** Tal como a dupla constituída por Pierre Perrault e Claude Jutra, Gilles Groulx representa uma das figuras-chave do cinema contemporâneo do Quebecue. No entanto, o conjunto da sua filmografia continua a ser pouco explorado. O objetivo deste artigo é lançar alguma luz sobre as partes mais obscuras da sua obra a partir do conceito de "filme-ensaio". Mais precisamente, debruçar-nos-emos sobre o filme *24 heures ou plus* (1973, 1977). Após umas breves discussões conceituais e precisões contextuais, tentaremos mostrar, mediante análise, como se articula em Groulx um pensamento acerca do "filme-ensaio".

Palavras-chave : cinema quebequense ; filme-ensaio ; Gilles Groulx.

**Resumen :** Junto al tándem constituido por Pierre Perrault-Claude Jutra, Gilles Groulx representa una de las figuras clave del cine quebequense contemporáneo. Sin embargo, el conjunto de su filmografía sigue siendo poco explorado. El objetivo de este artículo es arrojar alguna luz sobre las zonas más oscuras de su obra a través del concepto de "filme-ensayo". Más concretamente, nos centraremos en el filme *24 heures ou plus* (1973, 1977). Tras unas breves definiciones conceptuales y precisiones contextuales, intentaremos demostrar, por medio del análisis, cómo se articula en Groulx un pensamiento sobre el cine-ensayo.

Palabras clave : cine quebequense ; filme-ensayo ; Gilles Groulx.

**Abstract :** Next to Pierre Perrault and Claude Jutra, Gilles Groulx has established himself as a key figure in the contemporary Quebecois cinema. Despite this prominent position, his filmography is rarely examined in its entirety. The aim of this article is to shed some light on the lesser-known parts of his filmography by attaching it to the concept of "film-essay". More specifically, this article will focus on his film *24 heures ou plus* (1973, 1977). After a brief definition of concepts and theoretical notions I will explore Groulx's thought on the film-essay.

Keywords : quebeois cinema ; essay film ; Gilles Groulx.

**Résumé :** Aux côtés du tandem Perrault-Jutra, Gilles Groulx s'est constitué comme une des figures-clés du cinéma québécois contemporain. Toutefois, sa filmographie demeure peu explorée dans son ensemble. Le but de cet article est d'éclaircir ces zones plus sombres du catalogue groulxien par le biais du concept de « film-essai ». Plus concrètement, nous nous pencherons sur son film *24 heures ou plus* (1973, 1977). Après un bref moment de définitions conceptuelles et de précisions contextuelles, nous tenterons de montrer, par l'analyse, comment s'articule, chez Groulx, une pensée du film-essai.

Mots-clés : cinéma québécois ; film-essai ; Gilles Groulx.

---

\* Doctorant. Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Laboratoire ESTCA, Esthétique, Sciences et Technologies du Cinéma et de l'Audiovisuel EA 2302. 93526, Saint-Denis, France. E-mail : ignacio.n.albornoz@gmail.com

## Introduction

La figure de Gilles Groulx, monteur, réalisateur et scénariste québécois décédé en 1994, demeure aujourd'hui méconnue du grand public, tant en France qu'à l'étranger. Dans les pays hispanophones, elle est presque invisible et se limite, dans le meilleur des cas, à un commentaire supplémentaire accompagnant selon l'occasion les noms de ceux que l'on connaît mieux : Pierre Perault, Michel Brault ou même Claude Jutra.

À l'instar de l'ensemble du cinéma québécois des années soixante et soixante-dix, l'œuvre de Groulx semble avoir été peu à peu mise à l'écart au profit de nouveaux courants cinématographiques moins directement « engagés » et plus en harmonie avec des thématiques théoriquement plus universelles. En ce qui concerne la France, le sort du cinéma du Canada français est en outre plus que regrettable : ce qui fut, jadis, enthousiasme et fascination pour une pratique bouillonnante dont les possibilités créatives semblaient infinies s'est mué, avec le passage du temps, en une indulgence sereine, non dépourvue de condescendance.

Le présent article se propose de réhabiliter dans la mesure du possible une œuvre du catalogue groulxien par le truchement du concept de « film-essai », duquel ses films seraient – voilà notre hypothèse – des représentants exemplaires. Nous nous intéresserons, plus concrètement, à *24 heures ou plus* (1973, 1977), que nous considérons comme un point tournant non seulement de sa filmographie personnelle, mais de l'ensemble du cinéma documentaire québécois de l'époque.

Au long de cette démarche, nous essaierons également de nous appuyer sur les propos du cinéaste lui-même, recueillis notamment dans deux films documentaires d'entretiens qui lui ont été consacrés : *Trop c'est assez* (1995) de Richard Brouillette et *Entretien en six temps avec Gilles Groulx* (2002) de Denis Chouinard. L'idée, globalement, sera de montrer comment s'est forgée, tant par la pratique que par la réflexion théorique, une pensée de l'essai chez Groulx. Au long de notre argumentation nous aurons recours, d'autre part, à une série de textes portant sur les caractéristiques de l'essai en cinéma et en littérature. Nous reposerons notre réflexion, principalement, sur des écrits de Jean Starobinski, Marielle Macé et José Moure.

## Gilles Groulx, haut personnage à moitié inconnu

Le silence à l'endroit de Gilles Groulx (ou, *stricto sensu*, à l'endroit de ses dernières œuvres) est d'autant plus frappant si l'on considère l'exaltation que ses premières incursions dans le cinéma éveillaient chez les critiques de

l'époque, toutes nationalités confondues. Voici, en guise d'exemple, la brève notice que nous en fournissait, en 1967, le livre *Vingt ans de cinéma au Canada français*, un petit ouvrage de Robert Daudelin publié avec le concours du Ministère des Affaires Culturelles du Québec. Ses termes sont, pour le moins, flatteurs et ne laissent transparaitre le moindre doute quant à la centralité et l'importance de sa figure :

Le créateur le plus riche et le plus talentueux qui se soit exprimé dans le cinéma québécois est sans nul doute Gilles Groulx (né à Montréal en 1931). Sa sensibilité vive, ses dons de poète, sa conscience même nous ont donné notre premier grand film : *Le chat dans le sac*. Son œuvre [...] témoigne d'un sens du cinéma peu commun et d'une vision des hommes et du monde qui commande l'attention et le respect. (1967 : 20).

Malgré l'optimisme de ces premières manifestations de la critique vis-à-vis de ses œuvres et la place capitale qu'en apparence lui accordent toutes les histoires du cinéma québécois auxquelles nous avons eu accès, le paysage, sur le plan académique, n'est pas très prometteur. On peine, en effet, à trouver des références bibliographiques à propos du cinéaste et les moteurs de recherche spécialisés ne donnent que quelques résultats, toujours peu satisfaisants car trop axés sur ses films des années cinquante et des débuts des années soixante.

Dans le monumental ouvrage *Les cinémas du Canada : Québec, Ontario, Prairies, côtes Ouest, Atlantique*, dirigé par Sylvain Garel et André Pâquet et paru en 1992 chez les Éditions du Centre Pompidou, le nom de Groulx apparaît cité à plusieurs reprises, mais seulement au sujet de ses films de fiction, plus connus : *Le chat dans le sac* (1964) et *Où êtes-vous donc ?* (1969). Le film auquel nous nous intéressons brille, malheureusement, par son absence. Il en va également de même dans *The Cinema of Québec* de Janis L. Pallister, par ailleurs très complet. Christian Poirier lui réserve pourtant quelques pages dans son *Cinéma Québécois : À la recherche d'une identité ?*, sorti en 2004 par les Presses de l'Université du Québec. Son compte-rendu du film, néanmoins, reste superficiel et général.

En tout, un seul ouvrage, paru en 2009 chez Lux, maison d'édition québécoise, fait le point sur *24 heures* avec un peu plus de profondeur. Il s'agit de *Gilles Groulx, le cinéaste résistant*, écrit par Paul Beaucage. Dans ce dernier, on trouve des renseignements précieux sur la vie et les œuvres du cinéaste. Les analyses de ses films majeurs sont fines, aigües et, globalement, très pertinentes. Aussi, l'auteur n'hésite pas à être sévère lorsque la situation le mérite, comme quand il s'agit d'analyser les films les moins réussis de son catalogue. Il s'agit enfin d'un ouvrage très accompli dont le plus grand défaut est peut-être un certain didactisme et une structure trop linéaire (chaque chapitre est

voué à l'analyse d'un film) qui pourrait bénéficier d'un rapport plus libre entre les œuvres étudiées.

Deux sources complémentaires présentent, quoique tangentiellement, quelques données à propos de l'œuvre à laquelle nous nous intéressons. Nous nous référons à *Le cinéma à l'épreuve de la communauté* de Marion Froger, paru en 2009 aux éditions de l'Université de Montréal, et *L'Office national du film et le cinéma canadien (1939 – 2003) : Éloge de la frugalité* de Caroline Zéau paru pour sa part en 2006 chez Peter Lang, maison d'édition bruxelloise.

### **La place charnière de Groulx dans le cinéma québécois**

Le manque relatif de visibilité de l'œuvre de Groulx ne saurait exclusivement s'expliquer par un défaut d'intérêt d'un public que l'on pourrait croire peu habitué à des réalisations aussi exigeantes. Ou encore moins – loin s'en faut ! – par l'indisponibilité matérielle de ses films, accessibles de manière gratuite sur le site web de l'Office National du Film du Canada (ONF) depuis quelques années.

Le facteur le plus important, croyons-nous, est d'un autre ordre. Il a trait à une suite de décisions controversées et peu heureuses prises au sein de l'ONF et des agences de financement du cinéma québécois, dont les linéaments généraux pourraient se résumer, en des mots de Jeancolas, par l'adage : « moins de films, mais plus d'argent pour chaque film » (1992 : 66). Selon Peter Harcourt, en effet, des mesures furent prises par ces institutions à la fin des années soixante consistant à « arracher aux scénaristes et aux réalisateurs le pouvoir décisionnel pour le placer entre les mains des producteurs et des hommes d'affaires [ ce qui ] a transformé les films artisanaux à petit budget des années soixante en une industrie du spectacle énorme, mais toujours déficitaire » (1992 : 60).

Les effets directs de ces politiques ne furent pas immédiats. Les années soixante-dix, en ce sens, peuvent être considérées comme une étape de transition dans laquelle on observe une marginalisation progressive des entreprises cinématographiques moins traditionnelles ou expérimentales (Harcourt, 1992 : 62). Les questions identitaire et politique, jusqu'à ce moment cruciales, s'effacent alors lentement au profit de courants divertissants et commerciaux importés de l'étranger « dont le seul objectif est de se fondre dans la massification à l'américaine » (Pâquet, 1986 : 114). Dans son diagnostic, Harcourt va encore plus loin et affirme sans gêne que ces politiques ont fini par reléguer le film d'auteur à la « clandestinité » (1992 : 62). Yves Lever, pour sa part, partage le même avis, en se servant d'autres mots : « avec les années 70, et surtout 80, les plus importants budgets sont accordés à la fiction plutôt qu'aux



essais sociaux, qui ne sont plus réalisés qu'au compte-gouttes » (1995 : 244). Son constat, pourtant, n'est pas moins révélateur. Pour le chercheur, cette préférence équivaut à bien des égards à une censure tacite, délibérée (Lever 1995 : 244).

En termes plus concrets, on pourrait dire que ces années marquent le moment du passage d'un cinéma si l'on veut artisanal, qui célébrait la précarité en tant que force créatrice, à un cinéma de plus en plus industrialisé et dépendant des *diktats* esthétiques venant de l'étranger<sup>1</sup>. Qu'ils étaient loin les temps où Groulx pouvait affirmer, avec fierté :

Je me suis toujours dit qu'on pouvait faire un long métrage avec peu d'argent à condition de trouver la manière de le faire, de trouver des ellipses qui ne mettent pas en danger ce que vous voulez, qui permettent d'aller rapidement en se contentant de situations simplifiées au maximum et en refusant toute espèce de scène qui coûterait des jours de tournage ou une équipe trop considérable. (Patenaude, 1964 : 6).

Ce tournant s'incarne, concrètement, en une série de crises institutionnelles d'une certaine ampleur dont le point déclencheur fut assurément la conjoncture des événements d'octobre 1970. Le bilan de l'ainsi nommée crise d'octobre, sur le plan social, se clôt par la mort fracassante du ministre Pierre Laporte, la proclamation de la Loi sur les mesures de guerre et l'arrestation « sans motif valable, sinon le délit d'opinion – nationaliste ou socialiste – de près de 460 personnes » (Froger, 2009 : 83). Sur le plan cinématographique, cette crise s'est manifestée de manière également tangible, par la censure ou interdiction, entre 1969 et 1971, de trois films aux partis-pris politiques fort clairs, dont le *24 heures* de Groulx, accusé par Sydney Newman, commissaire unilingue de l'ONF, de vouloir mettre en péril la démocratie et le capitalisme canadiens. Pour Yves Lever, cependant, l'explication de l'affaire n'admet aucun doute et demeure transparente : « Seules la peur et la paranoïa héritées d'octobre 70 et conservées dans certains milieux de dirigeants permettent de comprendre cette censure » (1995 : 243).

Cette vague de censure marque, pour l'ONF, un tournant définitif, au moins en ce qui concerne l'unité de production française (Zéau, 2006 : 409), où il devint clair que l'organisme « n'était pas prêt à assumer un rôle dans le débat public, parce qu'il était incapable de donner un statut clair aux cinéastes documentaristes qui œuvraient en son sein » (Froger, 2009 : 83). Au niveau individuel, également, ces impasses ont entraîné pour le cinéaste des consé-

1. À ce sujet, Pâquet remarque, non sans ironie : « [...] depuis 1970, notre cinéma a été (à quelques exceptions près) à la remorque de notre propre histoire. SI bien qu'en 1974 nous avons droit à *La Gammick* [comédie inspirée du film noir américain réalisée à l'ONF par Jacques Godbout] mais non à *24 heures ou plus* » (Cité par Zéau, 2006 : 409).

quences non négligeables qui affectèrent son travail dans le métier, ainsi que sa relation avec les instances de production officielles. Paul Beaucage en fait sommairement le point : « Même s'il réussit à éviter l'emprisonnement [...] Gilles Groulx doit subir les contrecoups de ses prises de positions politiques. Étant soumis à une surveillance incessante, il lui sera de plus en plus difficile de réaliser un film commandité par le service public » (2009 : 171).

Les réalisations de Groulx se font alors de plus en plus rares et deviennent davantage audacieuses quant à leur recherche formelle et leur engagement. C'est précisément dans ce contexte de tensions politico-sociales et d'effervescence généralisée que *24 heures* voit le jour, se posant certainement comme l'entreprise filmique la plus radicale dans son genre en raison de son effort pour « synthétiser marxisme et nationalisme tout en opérant une révolution formelle » (Lever, 1995 : 382). Le constat, dans le cadre de notre article, n'est pas anodin : les discours essayistes – c'est Irène Langlet qui nous le rappelle dans son très complet *L'abeille et la balance* – ont tendance à s'épanouir « dans des situations historiques de crise » (2015 : 24), parmi lesquelles l'auteur compte par ailleurs celle du Québec de l'après-Révolution tranquille<sup>2</sup>.

### **Le « film-essai », forme du multiple**

Les réflexions autour de l'« essai » au cinéma ont été assez fécondes, bien que peu systématiques. Naturellement, elles se sont nourries de discussions analogues dans le champ de la littérature et de la critique, auxquelles elles ont emprunté une série d'outils théoriques et de concepts de base. A leur insu, néanmoins, les études cinématographiques se heurtent à un exercice dont le risque commun est d'aboutir à des définitions trop génériques qui convertissent parfois le concept en une catégorie à tiroir. La difficulté est d'autant plus prégnante en cinéma qu'il n'y a pas, à la différence de la littérature, de véritable modèle fondateur. José Moure nous le rappelle, d'ailleurs : « [I] est difficile d'esquisser les contours de cette forme hybride quand, en bonne méthode, aucun élément de définition préalable ne peut être établi, quand aucune œuvre-matrice se dégage » (2004 : 35).

---

2. Bien que ses conséquences aient été mises en questionnement par les courants historiographiques les plus récents, la Révolution Tranquille demeure sans doute l'un des événements marquants de l'histoire contemporaine du Québec. On entend sous ce terme, globalement, la série de processus sociohistoriques de modernisation et sécularisation qui ont façonné la société québécoise de la seconde moitié du siècle. Plus concrètement, la Révolution Tranquille désigne tout un éventail de réformes mises en œuvre à partir de 1960, année de l'élection de Jean Lesage comme Premier ministre du Québec. Ces réformes se sont traduites par une plus grande intervention de l'État dans les affaires nationales et ont touché, en somme, à des aspects tels que « [la] démocratisation politique, [la] modernisation et laïcisation des institutions, [la] justice sociale, [la] liberté d'expression, [l'] accès à l'éducation et aux soins hospitaliers, [le] soutien à la culture, [et la] fin de la censure » (Comeau, 1995 : 52).

Sans vouloir trancher ici la question de manière définitive, nous nous bornerons tout simplement à relever quelques caractéristiques ou attributs essentiels que nous avons pu collecter dans les nombreux articles et ouvrages qui s'y adonnent. Ce afin de les mettre à l'œuvre, par l'analyse, dans le film qui nous occupe. Nous allons commencer, d'abord, par certaines considérations d'ordre général ou théorique, que nous ponctuerons à l'aide de quelques remarques du réalisateur.

Alexandre Astruc, écrivain et cinéaste français, a été peut-être l'un des premiers à mettre en équivalence des productions cinématographiques contemporaines avec la notion, jusqu'alors exclusivement littéraire, d'essai. Dans son article de 1948, *L'Avenir du cinéma*, il constatait ainsi l'émergence d'un cinéma qui se défaisait du fardeau du spectaculaire et acquérait un statut nouveau, celui d'un art « qui pourra s'adresser davantage à l'intelligence » (1992 : 331) : « Le cinéma qui est en train de naître se rapprochera beaucoup plus du livre que du spectacle, sa langue sera celle de l'essai, poétique, dramatique, dialectique, tout à la fois » (ibid : 331). Le recours à cette notion issue du champ des lettres servait à Astruc, surtout, pour poser la question, à son avis très prégnante, sur la « maturité » du cinéma ; c'est-à-dire, sur sa capacité d'exprimer, au même titre que la peinture ou le roman, « n'importe quelle pensée humaine » (ibid : 328), sur sa capacité de devenir, enfin, « forme d'expression » (ibid : 330) à part entière.

Prenant appui sur les conceptions d'Astruc, Christa Blümlinger nous rappelle pour sa part que le film-essai, en tant que « flânerie intellectuelle », possède un caractère « provocateur, voire parfois destructeur » (2004 : 53). Ses armes, en ce sens, « [...] sont l'humour, l'ironie et le paradoxe ; son principe est la contradiction, la collision » (ibid : 54). Citant en substance Adorno, pour qui l'essai refléterait « le loisir propre à l'enfance » (2003 : 51), Blümlinger souligne, aussi, l'aspect ludique du genre : « [...] la chance et le jeu lui sont essentiels, il s'abandonne à un loisir enfantin et s'enflamme sans scrupule à ce que d'autres ont déjà fait » (2004 : 54).

Il est intéressant de constater, ici, la similitude que la métaphore utilisée par Adorno entretient avec les termes employés par Groulx lui-même pour expliquer sa méthode de travail en salle de montage. Groulx se sert, en effet, de l'image du jeu, qu'il développe à sa manière. Ainsi, lorsqu'il remémore, dans *Trop c'est assez*, ses temps à l'ONF, il dit : « On était des enfants. Ce qu'il faut être. On était désobéissants et malvenus. Enfin, on était nouveaux, on n'était pas conformistes, ni catholiques [...], on allait à tâtons ».

Il conviendrait de mentionner, d'autre part, une certaine discontinuité, une fragmentation délibérée du discours qui déterminent cette nature de pensée

en train de se faire (Blümlinger 2004 : 54), très caractéristique du genre de l'essai. Ce caractère de chose non-résolue est bien résumé par Groulx lorsqu'il s'étend, au cours d'une émission télévisuelle, sur les relations troubles entre engagement politique et documentaire. « Le manifeste », dit le réalisateur à ce propos, « c'est un problème avec sa solution ». Puis il précise : « Mais le film n'apporte pas de solutions. Le film pose la question. Dans le cinéma comme je le conçois, c'est le film qui pose la question »<sup>3</sup> (Chouinard 2002).

Dans un autre ordre d'idées, le concept de film-essai désigne le statut particulier d'une œuvre donnée qui l'éloigne, par contraste, des productions environnantes. En ce sens, Suzanne Liandrat-Guiges a bien raison lorsqu'elle affirme que « la qualité d'essai devient l'unique possibilité de désigner le cinéma qui résiste face aux productions commerciales » (2004 : 10)<sup>4</sup>. Le cinéma de Gilles Groulx semble répondre assez aisément à cette dernière distinction. C'est d'ailleurs le réalisateur lui-même qui le souligne, lorsqu'il se réfère à l'état général du cinéma de son époque, envers lequel il est d'ailleurs fort critique. Ses *Propos sur la scénarisation*, bref ouvrage rédigé dans le cadre d'un cours de création cinématographique du Collège Montmorency réalisé en 1976, fournissent une preuve éloquente de la place qu'il assigne au cinéma qui l'intéresse, et qu'il conçoit comme étant aux antipodes des courants dominants de l'industrie : « [I]l est tout de même évident que les films qui rendent une vision claire des choses que nous vivons se font très rares ; ils deviennent, pour ainsi dire, marginaux » (1986 : 15)<sup>5</sup>.

3. Cette idée du cinéma en tant qu'exercice rhétorique de formulation d'une question à répondre apparaît par ailleurs chez Groulx de manière fort transparente. Rappelons à cet égard qu'au moins deux de ses films portent, dans leur titre, un signe d'interrogation (*Où êtes-vous donc ?*, *Québec ?*) et que deux autres (*24 heures ou plus*, *Entre tu et vous*) proposent de façon assez nette une sorte de dichotomie à résoudre, une disjonction péremptoire.

4. Une autre pionnière de la spéculation théorique autour du cinéma, Germaine Dulac, allait aussi dans cette direction. À lire ses *Écrits sur le cinéma* on perçoit que l'auteure s'efforce de donner une image complexe du cinéma, qu'elle conçoit comme étant à mi-chemin entre l'industrie et l'art. Or, malgré ce parti pris, des catégorisations divergentes émergent. Le champ cinématographique se diviserait ainsi, pour Dulac, en un versant récréatif, aux ambitions populaires, et un versant « d'essai » (ou « d'évolution »), dont la tâche serait de pousser toujours plus loin les limites du visible et duquel dépendrait, en dernière analyse, le cheminement vers l'avant de l'art filmique. « Ceux qui s'en occupent », affirme Dulac, « sont dédaignés par les grands industriels du film qui n'admettent pas les expériences à côté de la production normale » (1994 : 167).

5. Pour ce qui est de son mécontentement vis-à-vis de l'aire cinématographique de son temps, Groulx a été, en effet, assez franc. Ainsi, et toujours dans ses *Propos*, il affirme : « Aujourd'hui, en 1975, je crois que dans le commerce que l'on fait du cinéma [...] nous sommes revenus au nécessaire conformisme des années 50 ; des scénarios ramenés au linéaire du récit conventionnel, pour des films sans originalité et sans conviction, qui piétinent dans l'hébétude » (1986 : 14). À la lumière de ses déclarations, il s'avère clair que le cinéma de Groulx est animé d'un désir d'aller à l'encontre des pratiques issues de ce qu'il appelle l'« idéologie régnante », laquelle cherche, selon ses propres mots, à « ériger le conservatisme en tradition, [et à] contrôler le cinéma » (ibid : 2), par le biais d'une approche trop axée sur les profits et le divertissement.

Le cinéaste n'hésite pas à emprunter des termes plus percutants lorsqu'il s'agit d'évoquer l'opposition entre le type de cinéma qu'il prône et celui qui semble dominer l'industrie, entre lesquels il constate par ailleurs l'existence d'un gouffre idéologique indépassable :

Il est bien évident qu'ériger la notion capitaliste de profit en tant qu'art est incompatible avec l'expression libre, la volonté d'innover et de discuter les idées. Ce n'est pas d'une lutte entre un cinéma plus facile ou plus difficile qu'il s'agit, mais de deux idéologies opposées : entre conformisme et découverte ; entre dirigisme et liberté. (Groulx, 1986 : 5).

Prenant appui sur l'expérience de Dziga Vertov, qu'il citait fréquemment, le cinéaste québécois reconnaît, tant dans sa pratique que dans ses nombreuses interventions écrites, qu'un cinéma conçu comme « [...] instrument d'information/éducation » est voué en quelque sorte au mépris ou au discrédit : « En 1975, un cinéma issu de cette conception subit les mêmes avatars [qu'à l'époque de Vertov] : marginalité, condition de pauvreté des productions, manque de continuité, etc. »<sup>6</sup> (Groulx, 1986 : 2). Pourtant, cette position de marginalité, résultat du manque de visibilité des moyens d'expression choisis, Groulx la revendique, avec fierté, comme la seule condition possible d'un cinéma affrontant la réalité en tant que telle.

Mais revenons aux caractéristiques du film-essai, que nous avons quelque peu oubliées. Nous voudrions retenir, pour la définition de ce genre, d'autres traits essentiels qui nous permettront de mieux saisir ses enjeux. Dans son livre *Le cinéma, autrement*, Dominique Noguez, théoricien du cinéma, en soulève quatre. Nous les consignons ici, sommairement, en raison de leur caractère synthétique<sup>7</sup> : « 1) un parti-pris de non-narrativité et [...] un recours abondant à la citation sous toutes ses formes (images, sons, textes écrits) ; 2) un caractère subjectif (donc incertain, ouvert) affiché ; 3) le souci exclusif de la réalité présente ou à venir ; 4) la volonté d'infléchir par des moyens rationnels l'opinion du spectateurs, de l'amener à une prise de conscience, voire de changer sa vie » (1987 : 293).

On pourrait encore adjoindre, aux quatre traits que nous venons d'évoquer, quatre autres, recueillis dans la littérature. Nous en faisons la liste promp-

6. C'est par ailleurs toute la condition du cinéma québécois dans son ensemble – « cinéma dominé s'il en est un », dira Groulx lui-même – qu'est désignée par ce dernier constat. Groulx est en effet fort critique vis-à-vis des possibilités réelles d'autonomie du cinéma fait au Québec : « Un cinéma national québécois qui ferait foi des questionnements et des luttes de ceux qui veulent s'affranchir de la domination et de l'autoritarisme ne peut guère à mon avis trouver preneur dans nos gouvernements actuels » (1986 : 15).

7. Ce qui surprend est, d'autre part, que Noguez ouvre justement sa définition du film-essai par une référence à Gilles Groulx, auquel elle reviendra à plusieurs reprises dans le même chapitre. Plus spécifiquement, l'auteur se réfère au film *Entre tu et vous*, qu'elle classe, aux côtés du *Gai Savoir* de Godard, comme un exemple privilégié des possibilités esthético-rhétoriques du genre.

tement, sans trop s'attarder sur les détails, prenant appui sur des textes de Liandras-Guigues, José Moure et Marielle Macé. Dans le film-essai il existerait : 5) un brouillage, incarné par l'apparition non fortuite du réalisateur à l'écran, du « [...] partage entre texte et paratexte » (Liandras-Guigues 2004 : 10), ou, si l'on veut, entre narration et commentaire ; 6) un recours au dialogisme, servant à suspendre la narration traditionnelle ; 7) un certain goût pour le « mémorable », par l'« exemplaire », par le « citable » ; en somme, par la force de frappe d'images-pensées qui décident « [...] de l'inscription de l'essai dans une temporalité culturelle qui l'englobe et le dépasse » (Macé 2008 : 7).

### **24 heures ou plus : l'essai à l'œuvre**

Une partie non négligeable de la bibliographie portant sur *24 heures ou plus* repose sur l'étude d'un fait quelque peu accessoire : sa censure et l'interruption de sa production par l'alors commissaire de l'ONF Sydney Newman, qui retarda de presque cinq ans sa sortie. Sans vouloir ignorer les conséquences et les préjudices que cette impasse a entraîné tant pour le réalisateur lui-même que pour la réputation de l'équipe de l'ONF, nous tenons cependant à dédramatiser son importance pour l'interprétation du film. En effet, il faut bien noter que ce cas est loin d'avoir été le seul dans son genre, la censure ayant touché, dans sa forme la plus ouverte et directe, d'autres cinéastes de renommé, comme Denys Arcand et Jacques Leduc<sup>8</sup>. Force est de constater, comme nous le rappelle en outre Yves Lever, que la censure a été une pratique courante au sein de l'ONF. La seule différence réside dans le fait que les voies qu'elle empruntait avaient au moins, auparavant, la vertu d'être plus subtiles (1995 : 243).

En ce sens, nous voudrions revenir à une question si l'on veut plus indispensable et concrète. À savoir : quels sont les attributs qui, dans l'œuvre de Groulx, et plus spécifiquement dans *24 heures ou plus*, autorisent l'appellatif de « film-essai » ? En guise de réponse, nous proposons au lecteur de procéder par découpage, en isolant et reprenant, dans le même ordre dans lequel elles ont été évoquées, les caractéristiques que nous venons de consigner plus haut. Nous illustrerons chacune de celles-ci à l'aide de séquences précises.

**(1) Non-narrativité et recours à la citation :** Le film-essai, nous dit José Moure à propos des films télévisés de Rossellini, se caractérise par le « recyclage de matériaux différents » (2004 : 30). Le constat, on le voit, s'adapte assez confortablement à *24 heures ou plus*. Ce qui y fait saillie au premier re-

---

8. Pour une vision plus approfondie du phénomène de la censure à l'ONF, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage précité *L'Office national du film* de Caroline Zéau. Elle y traite plus amplement de ces questions, dans un des chapitres finaux du livre, consacré aux films interdits.

gard est en effet la multiplicité de sources visuelles et sonores mises au service du message transmis : images mouvantes, images fixes, textes écrits, voix-off, enregistrements sonores pris sur le vif, etc. On remarque également la diversité de genres discursifs ou de situations énonciatives que ces mêmes sources ont pour but d'illustrer : journaux, entretiens, discours politiques, communiqués de presse et adresses directes aux spectateurs. Enfin, toute une série d'images hétéroclites est mobilisée dans le film pour atteindre à un seul et même but : la dispersion, le recouplement, le déplacement et la mise en « errance » des repères temporels d'un récit qui – c'est le titre lui-même qui nous l'annonce – était censé nous donner à la base un aperçu d'un intervalle de temps fort précis : les mois de novembre et décembre 1971.

Les exemples de ces matériaux hétéroclites font légion et ils tiennent tant à la texture qu'au chromatisme d'une image qui se veut plurielle, diverse. En effet, le film entremêle – sans qu'on puisse pour autant en déceler les raisons – des séquences en noir et blanc avec des séquences en couleur. Ces dernières, moins fréquentes que les premières, ont toutefois, en raison leur rareté, une plus grande force, bien que leur emplacement demeure arbitraire. Une de ces séquences en couleur nous montre par exemple le témoignage, en plan très serré, d'un employé « [...] dont la santé a été altérée par le fait qu'il travaillait dans des conditions professionnelles inacceptables et périlleuses » (Beaucage, 2009 : 190). Le travailleur dit tout son découragement avec des mots simples, qui traduisent avec probité et transparence un vécu « [...] dont on ne saurait en aucun cas remettre en question la véracité » (ibid : 191).

Un peu plus tard, l'objectif de la caméra se pose sur l'écran d'un appareil de télévision, dont les bords ne sont pas dissimulés. À l'image, on voit l'alors Premier ministre du Québec Robert Bourassa, qui s'étend – la critique de Groulx, ici, est brûlante – sur l'une de ses activités sportives favorites : la natation. Le plan, cette fois-ci en noir et blanc, nous apparaît davantage impersonnel, car médié par un dispositif second, interposé : celui de la télévision. Le même procédé est utilisé d'ailleurs pour montrer une conférence de presse de Pierre Elliott Trudeau, pendant laquelle celui-ci si s'adresse aux citoyens au sujet des relations bilatérales entre le Canada et les États-Unis. Le contraste, on le voit bien, cherche à illustrer, par l'image, la présence d'un gouffre entre deux régimes de paroles, par rapport auxquelles le réalisateur n'hésite pas à se situer : là où le témoignage de l'ouvrier (en couleur) revêt donc un aspect familier, spontané, presque d'une certaine douceur, les allocutions des deux hommes publics sembleront, en revanche, verrouillées et artificielles, affectées.



On pourrait parler également des nombreuses coupures de journaux qui rythment et ponctuent le film. Elles se multiplient tout au long du récit, en le densifiant, en y ajoutant des couches de sens. Leur apparition, pourtant, n'obéit pas à un but purement illustratif. Pour la plupart, elles viennent interrompre inopinément le déroulement d'une séquence, sans chercher à renforcer quelque idée que ce soit. Le montage, en d'autres cas, est tellement accéléré qu'on n'a même pas le temps de lire ou d'identifier les titres des articles. Immédiatement après le discours de Pierre Elliott Trudeau que nous venons d'évoquer, par exemple, Groulx dispose, l'une après l'autre, plus d'une vingtaine de coupures de journal et photographies de sources différentes. Les premières d'entre elles renvoient, ironiquement, et dans un but de dénonciation, à la fausseté des propos tenus par Trudeau. Elles sont là pour nier tout ce que le Premier ministre affirmait avec tant de conviction dans le plan précédant.

Commence ensuite une dérive qui amènera à une dispersion des thèmes traités. Peu à peu, on verra donc défiler des unes traitant de sujets aussi divers que l'accueil de Fidel Castro au Chili par le président Allende ou les discours des mandataires chinois à l'ONU, l'ensemble étant ponctué par des photographies dont les sources ne nous sont pas non plus révélées. Comble de la libre association, la séquence se termine par l'image en couleur d'un piège à souris se fermant violemment sur un drapeau américain. Vient ensuite, pour tout clore, un rapport qui détaille les dépenses en publicité des principales entreprises américaines, sur lequel la caméra s'arrête pendant une bonne dizaine de secondes.

**(2) Caractère incertain, ouvert, subjectif :** L'essai cinématographique, affirme Murielle Gagnebin, obéit à « [...] un plaisir spécifique : celui de l'essayage, du libre mouvement qui anime toute structure ouverte » (2004 : 17). Cet aspect d'incertitude, d'ouverture, curieusement, c'est aussi le titre qui nous l'annonce, au moyen d'une dichotomie non résolue. La formule « 24 heures ou plus » est tirée d'un discours du leader syndical Michel Chartrand, prononcé à l'occasion d'un rassemblement syndical ayant eu lieu le 2 novembre 1971. Dans ledit discours, Chartrand, charismatique qu'il était, exhorte le public par le récit des exploits du système capitaliste, le paroxysme de l'allocution étant le moment – coupé dans la version finale – où il invitait les auditeurs à une grève générale qui pourrait, dit-il, durer « 24 heures ou plus » (Zéau, 2006 : 406). Promesse, menace ou augure, la formule sert aussi à suggérer la possibilité d'une prolongation de la grève – et par là même du film – au-delà de ses limites prévues originellement.

Il n'est d'autre part guère étonnant que le film s'ouvre par une séquence condensant à sa manière l'idée d'un travail en cours, d'un mouvement perpé-

tuel, ce qui vient accentuer l'idée, déjà évoquée, du film-essai comme pensée non-close. Le tout premier plan nous montre en effet, à l'aide d'un plan fixe, un paysan-ouvrier, situé à quelques mètres de distance de la caméra, qui est d'ailleurs fixe sur son axe. Le paysan remue de la terre à l'aide d'une fourche. L'opération est plutôt silencieuse, sobre. Au loin, quelques objets attirent l'attention, bien que la durée du plan ne permette pas de les reconnaître tous : à droite, une vieille maison de campagne en bois ; au centre, un grand chariot de transport ; à gauche, au fond de l'image, une sorte de grenier. La bande-son, quant à elle, est fort discrète. Il n'y a que le bruit du vent qui fait saillie, coupé par moments par les bruits et klaxons des voitures qui passent sur une route que l'on peut supposer proche. La scène renvoie certainement à un temps vide, immémorial – celui du travail manuel, pré-mécanique, que l'on pourrait croire révolu. Une légende en sous-titre nous indique pourtant qu'il s'agit bel et bien d'une scène contemporaine, tournée le 1<sup>er</sup> novembre 1973.

Il est encore moins étonnant que ce soit justement à l'intérieur de cette séquence que l'objectif et le dispositif du film nous soient révélés, comme s'il s'agissait pour Groulx de mettre en équivalence le labeur manuel du paysan-ouvrier et celui du cinéaste, à mi-chemin entre le geste manuel et la technique. Sitôt le plan d'ouverture fini, on entend, sur la bande son, le bruit constant, percussif, d'un train qui parcourt à vitesse moyenne (il vient assurément tout juste de quitter la gare) une voie ferrée. La caméra, située à l'intérieur du wagon du train, montre à son tour un paysage banlieusard, gris, à l'allure industrielle. Par ce geste fort métaphorique de « mise en mouvement » du récit – que Beaucage lit, à son tour, comme un singulier clin d'œil au genre du *road-movie* – Groulx donne le signal de départ à un film qui, bien que ne comprenant qu'une parcelle réduite de temps, possède déjà en soi la possibilité d'une continuation, car « [...] il se construit tout en se révélant » (Terrier Hermann, 2010 : 94). Inutile de rappeler que la toute première intervention de Groulx se clôt elle aussi sur une note d'ouverture : « Ce film est en suspens, car son dénouement dépend de nous tous ».

**(3) Souci du présent, projection vers le futur :** « Suis-je allé à la rencontre du monde présent comme l'a fait Montaigne en son temps ? », se demandait Jean Starobinski (2003 : 179) lorsque le Prix Européen de l'Essai Charles Veillon lui était décerné en 1982. Toute proportion gardée, cette même question, nous paraît-il, guide l'entreprise de Gilles Groulx dans *24 heures ou plus* : comment aller, par le biais de l'image et du son, à la rencontre de son temps ?

Il convient de rappeler d'ailleurs, comme le fait Murielle Gagnebin, que le mot « essai », de par la racine étymologique *ex-agere*, désigne le fait de

« conduire au-dehors », « vers quelque ailleurs l'esprit, le regard ou la psyché » (2004 : 15). En peu de mots, on peut dire que l'essai a une vocation de projection, que ce soit dans le temps ou dans l'espace. Vocation qui répond, selon les mots de Starobinski, à une « curiosité infinie pour le monde extérieur » (2003 : 175), dont Montaigne, maître et forger du genre, était dépositaire.

Dans le cas de *24 heures*, la problématique de la projection vers le futur et le souci du temps présent sera posée et figurée avec détermination. La séquence qui clôt le film en est fort exemplaire. Si le récit – nous venons de l'évoquer – s'ouvrirait par la lente mise en mouvement d'un train qui quittait une gare sous fond d'un paysage industriel, la séquence finale – intitulée « retour à Montréal » – en fera autant, sauf que cette fois-ci la caméra sera placée à l'intérieur d'une voiture qui traverse le pont Jacques Cartier. Et l'image, à la différence du plan d'ouverture, sera en noir et blanc.

Il convient de noter encore une autre différence : si la séquence d'ouverture capturerait le paysage de côté – les fenêtres du train ne pouvant pas offrir, par leur disposition, une vue du chemin à parcourir –, celle de la fin nous fournira, en revanche, une vue de front, s'étendant vers l'avenir. L'ensemble sera rythmé, de surcroît, par le mouvement parallèle des essuie-glaces du pare-brise, qui ne cessent pas de bouger. Ceux-ci nous rappellent – la métaphore du passage du temps est ici fort transparente – toute une série de *stimuli* sonores et visuels vus ou entendus au long du film et renvoyant à une certaine idée d'automatisme, de mécanique : les aiguilles d'une horloge, le roulement des roues ferroviaires, le martèlement d'une perceuse industrielle, etc. Par le biais de ce geste d'opposition symétrique, le récit se ferme donc dans une boucle parfaite par laquelle le réalisateur indique, selon Beaucage, « la fin de son itinéraire cinématographique, de son *roadmovie* métaphorique » (2009 : 201).

La métaphore de la route, accomplie concrètement par le mouvement du train et de la voiture, s'avère en outre très parlante si l'on considère son emplacement dans les deux « bords » du récit : le début et la fin. Son interprétation, d'ailleurs, nous semble en cela assez transparente : d'une part, le film, dans son mouvement, regarde le présent, qu'il capture, étudie et commente en temps réel (voilà pourquoi le récit commence dans le train, avec une caméra qui filme perpendiculairement le trajet du véhicule) ; d'autre part cette référence à la scène du début, *24 heures* se projette vers un futur possible, auquel la caméra fait face de front, à travers le pare-brise, avec, malgré les apparences, « un optimisme dépourvu de naïveté » (Beaucage, 2009 : 201). Le geste, d'une simplicité foncière mais éloquente, clôt le récit « sur une note d'ouverture » (ibid : 201), transformant cette fin apparente en un nouveau commencement. Et Starobinski de renchérir, à propos des caractéristiques de l'essai : « cette allure

de commencement, cet aspect *inchoatif* [...], sont assurément capitaux, puisqu'ils impliquent l'abondance d'une énergie joyeuse qui ne s'épuise jamais en son jeu » (2003 : 170).

**(4) Apport à une prise de conscience du spectateur :** Cela va un peu de soi, mais le film-essai – Véronique Terrier Hermann, parmi tant d'autres, nous le confirme – n'est pas indifférent à la contingence. Au contraire, il y participe activement : « N'ayant pas vocation à rester neutre, le film-essai [...] peut être partisan, polémique et s'affirme comme prise de parole assumée » (2010 : 92). Irène Langlet, pour sa part, nous rappelle que l'essai, en tant que genre littéraire, peut dans certains cas être apparenté au pamphlet, ou bien à l'écrit, au discours polémique (2015 : 59).

Quoi qu'il en soit, il apparaît évident que, dans *24 heures ou plus*, Groulx et le politologue Jean-Marc Piotte « [...] énoncent de façon univoque leur point de vue » (Beaucage, 2009 : 186). Or, ce qui importe de souligner est plutôt comment Groulx réussit à renforcer son point de vue et la prise de conscience du spectateur par un agencement astucieux, catégorique et soigneusement conçu de ses adresses verbales directes, qu'il dispose à des points précis du film, et non exclusivement par leur contenu. Examinons, en guise d'exemple, la fin du film, où Groulx choisit de suivre une logique récapitulative s'appuyant sur le sens commun et sur l'observation de la réalité. Il affirme, alors : « Nous croyons qu'il faut remettre en question le système établi. Notre vie, nos observations, ces images que nous avons filmées, tout nous convainc que les structures actuelles sont incompatibles avec une société où les travailleurs contrôleraient leur travail, leur production et où le développement économique serait orienté en fonction des besoins de l'homme ». Ce bilan final, qui fait très nettement le point des témoignages exposés tout au long du film, n'a autre but que celui d'inciter le spectateur à mesurer « dans sa propre vie quotidienne, en quoi il peut connaître des expériences comparables à celles des gens que l'on voit apparaître dans *24 heures ou plus* » (ibid : 201).

Or, par le truchement de ce procédé argumentatif, Groulx nous suggère, non sans malice, que les images qu'il a agencées, tout en restant ouvertes à l'interprétation, conduisent par elles-mêmes, au moins dans un premier temps, à une seule et unique lecture contingente. Mais il a – et c'est en cela que réside la vertu du film – une singulière manière de le suggérer. Car, en plaçant ce commentaire à la toute fin, la conclusion du cinéaste se présente comme celle que tout un chacun aurait pu tirer devant un tel spectacle de réalité. Barbara Ulrich, sa conjointe, nous le confirme d'ailleurs dans *Voir Gilles Groulx*, documentaire de Denis Chouinard. La comédienne nous rappelle pertinemment que lorsque la direction de l'ONF a demandé au cinéaste de changer le monologue

de la fin du film, il a refusé, en arguant : « Ce n'est pas moi qui dis ces choses-là, c'est toutes les personnes qui jouent dans le film. Je ne peux pas faire une analyse autre que celle qui est révélée par tous les gens » (2002).

**(5) Brouillage de texte et commentaire :** Art de l'équilibre par antonomase, le film-essai serait, selon Suzanne Liandrat-Guigues, un jeu d'oscillations, « un laboratoire où se trouvent miniaturisés l'univers du cinéaste ainsi qu'un certain monde filmique » (2004 : 12). Mais équilibre entre quoi, au juste ? Tout d'abord, entre les forces gravitationnelles de ces deux extrémités auxquelles on a tendance d'attacher toute œuvre filmique : la fiction et le documentaire. Dans l'œuvre de Groulx, on le sait, ces deux courants interagissent dynamiquement, brisant toute convention générique depuis ses premiers films. Dans *24 heures ou plus*, leur tensions sont davantage mises en crise, ce qui amène Paul Beaucage à affirmer, avec raison, que *24 heures* « est un documentaire qui contient une indéniable part de fiction, [...] [laquelle] se rattache fréquemment à l'imaginaire des intervenants » (Beaucage, 2009 : 183). Néanmoins, nous assure-t-il – et nous acquiesçons –, « cet imaginaire ne prend jamais le pas sur l'essence de la réalité » (ibid).

Comment cet équilibre précaire entre l'imaginaire des intervenants et la « présence obtuse » du réel se maintient-il alors dans *24 heures* ? Par un tout particulier procédé de brouillage entre le texte (compris ici au sens large du terme) et les commentaires émis par le cinéaste et son collègue Jean-Marc Piotte. Ce brouillage, nous paraît-il, est très ingénieusement mené à terme par Groulx au moyen d'un procédé d'incrustation intermittent, qui lui sert, de temps à autre – et assez inopinément – à introduire des remarques critiques, des mots d'esprit de nature diverse. Le dispositif d'incrustation, on tient à le souligner, avait déjà été annoncé au tout début du film, lorsque le réalisateur nous révélait lui-même, en s'adressant à la caméra, la méthodologie de tournage suivie : « Dans un esprit, de solidarité ou de dénonciation, disait-il alors, nous avons rédigé un certain nombre de courts textes qui, dans le déroulement du film, peuvent apporter quelques éclaircissements ».

Ici, encore une fois, la métaphore choisie par Groulx pour expliquer son procédé n'est pas sans rappeler certaines des caractéristiques que Jean Starobinski reconnaissait chez Montaigne – notamment son humilité stratégique, son refus de toute « [...] matière à litige doctrinal » (2003 : 169). En effet, à l'instar de l'auteur des *Essais*, Groulx n'estime pas que ses commentaires puissent expliquer au détail l'actualité du pays. Il réduit son apport, ainsi, à quelques « éclaircissements ». Sur le plan pictural, également, lorsqu'il choisit d'apparaître lui-même à l'écran, il ne cherche aucunement à se substituer aux sujets dont il filme les témoignages. Il se place, bien au contraire, à leur même

niveau ; car son principal souci est de partager avec eux, à leurs côtés et non pas d'en haut, l'espace du cadre, d'où le trucage consistant à créer des plans composites par l'insertion intermittente d'un écran second – celui dans lequel il s'adresse aux spectateurs – au sein du plan principal<sup>9</sup>.

Ce procédé est notable pour deux raisons. D'une part, car il « [...] permet au spectateur d'identifier clairement les responsables, les porte-parole du message que l'on diffuse » (Beaucage, 2009 : 183). De l'autre, il se distingue en ce qu'il véhicule, par l'image, une hiérarchie éthique selon laquelle le commentaire reste subordonné à la parole des sujets interviewés. À tout moment – on le comprend alors – la préoccupation de Groulx sera de donner à chaque sujet « [...] toute la latitude pour faire valoir son point de vue » (ibid : 191). L'éloquence du dispositif choisi se trouve justement là, dans ce régime tout particulier de proximités qu'il autorise : partageant, par le procédé décrit, un seul et même espace, le commentaire du cinéaste et les témoignages des sujets se mélangent en effet pour produire des nouveaux sens ; mais, par la nette délimitation des bords du nouveau plan superposé, ils se tiennent en même temps à une distance prudente, ce qui empêche d'interrompre, de dénaturer la parole des intervenants.

**(6) Recours au dialogisme :** L'essai, en cinéma, contribue à une « [...] ouverture d'espaces de parole » (Terrier Herman, 2010 : 97). Or, ces espaces sont pour l'essentiel animés par la présence du réalisateur – personnage public lui-même –, qui dialogue avec les sujets interviewés ou avec le spectateur. Dans *24 heures ou plus*, toutefois, Groulx empruntera une toute autre voie : à l'instar du Godard du *Mépris*, du *Roi Lear* ou même de *Pierrot le fou* (nous songeons à la très célèbre scène avec Samuel Fuller), Groulx choisira de transmettre ses pensées, si l'on veut, par personne interposée. Le geste, nous tenons à le souligner, est en harmonie avec les présupposés de l'essai, genre dont un des buts – Suzanne Liandrat-Guigues nous le rappelle – est d'exercer sa pensée en s'exerçant à la pensée d'autrui (2004 : 10).

Groulx fera figurer à l'écran, dans une longue séquence, le cinéaste Pierre Perrault, lequel s'entretient avec un groupe de militants pour les droits des amérindiens à l'occasion du lancement de la revue *Recherches amérindiennes*. La séquence, tournée en couleur, s'ouvre par l'entrée dans la pièce d'un de

9. À grands traits, ce trucage visuel consiste en l'incrustation d'un nouveau cadre, dont les bords resteront toujours visibles, au milieu du plan principal. Dans ces cadres seconds, qui apparaissent d'ailleurs de manière inopinée et intermittente et durent à peine quelques secondes, l'on verra indifféremment Gilles Groulx ou Jean-Marc Piotte lire des textes préparés à l'avance et s'adresser directement aux spectateurs. En termes de mise en scène, ces plans incrustés offrent en outre un contrepoint intéressant à la richesse de textures, couleurs et mouvements des images qu'ils se donnent pour but de commenter. Il s'agit, somme toute, de plans frontaux, fixes, dominés par une lumière bleuâtre, presque aseptisée, dans lesquels tout élément pouvant détourner l'attention du public de la parole des cinéastes est éliminé.

ces militants amérindiens. Groulx, sitôt l'homme entré, effectue un arrêt sur image dont il se sert pour introduire un court texte qui paraît trancher d'entrée la discussion : « Cet homme », lit-on alors, « n'a pas été entendu depuis 250 ans. Le moment est venu maintenant pour les Amérindiens de parler et pour les autres d'écouter ». La conversation qui s'en suit est quelque peu gênante et saccadée, incommode. Quitte à donner une image peu flatteuse de Perrault, Groulx réussit pourtant à faire passer, par l'intermédiaire de cette scène d'un dialogue entravé, un constat qui vient justifier son exhortation : il existe un gouffre irréductible, une incompréhension presque foncière séparant l'homme blanc bien-pensant et embourgeoisé du sort des opprimés.

**(7) Prédilection pour le « mémorable » :** À l'instar du *Fond de l'air est rouge* de Chris Marker – film avec lequel il dialogue à bien des égards –, *24 heures* se veut, avant tout, un film-bilan, une sorte de compte-rendu traçant les événements survenus dans un intervalle de temps bien délimité – « les journées de novembre et décembre 1971 » – et dans une aire géographique spécifique – « Montréal et ses environs ». Cette volonté de délimitation spatio-temporelle, du reste, est explicite depuis le tout début. Rappelons que, lors des premières séquences, la voix de Gilles Groulx annonçait déjà : « Nous avons tenté, avec une équipe réduite au minimum, d'enregistrer la réalité sociale au jour le jour, sachant qu'avec nos moyens il fallait compter sur la chance ». Dans ce même ordre d'idées, Beaucage nous rappelait, pour sa part, que *24 heures* représente un effort pour dépeindre « [...] tout ce qui peut se dérouler en l'espace d'une journée ou d'une période temporelle plus prolongée, dans un Québec en pleine ébullition » (2009 : 180).

En outre, ce désir de capturer un réel politique sur le vif n'est pas sans rappeler d'autres entreprises filmiques telles que *La bataille du Chili* de Patricio Guzmán ou *Irak année zéro* d'Abbas Fahdel, où il s'agissait également d'enregistrer au jour le jour, sans relâche, l'évolution d'une situation politico-sociale donnée dans son intégralité. Ce qui est à l'œuvre derrière de telles entreprises filmiques est, on le voit, un certain encyclopédisme, comme le note bien Véronique Terrier Hermann à propos des films d'Erik Bullot (2010 : 93). Or, cet encyclopédisme, dans le film-essai, ne cherche pas à « [...] exposer un savoir, [mais] suit le déroulement d'une pensée [...], joue plaisamment avec des savoirs » (ibid).

Dès lors, il apparaît clairement qu'il existe une tension, en cinéma, entre la volonté de donner une vision d'ensemble d'une réalité forcément complexe et la nécessité de suggérer cette même réalité par un agencement de fragments visuels épars, aussi cohérents qu'ils soient. Cette tension, Groulx et Piotte la remarquaient d'ailleurs dans leur texte d'introduction, dans lequel ils affir-



maient : « Nous avons observé que les choses ne se produisent pas par hasard et qu'elles sont au contraire reliées par la réalité de l'ensemble qui, lui, est politique. Ça nous est apparu avec plus de clarté [...], au moment d'assembler les nombreuses scènes du film ».

Au fond, ce qui est en jeu ici est une articulation toute particulière – et propre au film-essai – entre la dispersion de la structure globale de l'œuvre et la force de chaque plan, de chaque événement, de chaque témoignage enregistrés. À ce propos, Groulx affirmait, toujours au début du film : « Il y a 56 sujets dans ce film, ce qui prouve encore une fois qu'il y a 56 façons de faire un film »<sup>10</sup>. Par cet aveu, le cinéaste québécois donnait à entendre qu'il ne s'agit aucunement pour lui d'engendrer un « retour du réel, une image captée de la réalité à l'état brut » (Terrier, 2010 : 93), mais plutôt de gérer « une mémoire sédimentée et mobile d'idées [...] [qu'il] relève, prélève, déstabilise » (Macé 2008 : 7). La conviction de Groulx, à ce sujet, ne laisse guère de place au doute : un film doit être, lui, aussi divers, volubile et fuyant que la réalité elle-même. Car c'est seulement dans cette circulation sans cesse de topiques – « forme singulière de temporalisation du vrai », nous dit Marielle Macé – que le « long temps d'une culture commune » (Ibid) peut se manifester. Si chaque témoignage, si chaque sujet peuvent constituer l'objet d'un film différent, c'est qu'alors le réel, par ses plis et complexités inhérents, fonctionne déjà comme « une réserve existentielle, un réseau intime et partageable de citations » (Ibid : 8).

## Conclusion

Loin du lyrisme folklorique auquel succombait parfois Perrault et à l'opposé du particularisme introspectif d'un Jutra, les films de Gilles Groulx rendent compte, dès ses premières réalisations, d'un désir vif pour capturer le réel dans ses contradictions et ses plis. Aussi déroutant qu'il puisse paraître à d'aucuns, son cinéma est dans tous les cas un univers indéniablement unique, intransférable, dans lequel se mêlent la quête formelle et la conscience croissante d'une lutte à mener avec urgence, ce qui le différencie à coup sûr du reste de ses collègues.

Ses œuvres sont – voici encore une autre caractéristique de l'essai – façonnées à son image. L'adjectif de « fébrile », que l'on pourrait accorder volontiers

10. David McIntosh, dans un article paru dans la revue canadienne *Fuze*, fait une énumération résumée de quelques-uns des sujets présentés dans le film. *24 heures ou plus*, affirme-t-il, “[...] is an encyclopedic two-hour document of the lives of fifty-six different subjects, including farm workers, union leaders, newspaper editors, elected officials, housewives, hippies, garment workers, music students, bank robbers, food coop organizers, police attack dog trainers, zoo keepers, Cree land claims activists, a man who murdered his boss and his supportive wife [...]” (1996 : 17).

à ses films, est d'ailleurs employé par lui-même pour décrire sa personnalité : « Je vivais debout [...] Je suis trop fébrile », affirmait-il dans *Trop c'est assez*. Il n'est guère étonnant dès lors que Marielle Macé définisse l'essai comme un « [...] genre pressé, [...] toujours prêt à répondre aux sollicitations du monde » (2008 : 6). L'image, si l'on considère l'importance, pour l'essai, de la notoriété personnelle de l'auteur, est parlante. Rappelons qu'à propos de Montaigne, Jean Starobinski disait déjà, pour évoquer les évolutions de sa pensée : ses mains « [...] étaient toujours en mouvement » (2003 : 171), son esprit et son corps « ne [restaient] pas aisément en repos » (Ibid).

Et c'est notamment sur cette fébrilité, sur cet empressement foncier, que *24 heures ou plus* repose. Car, pour Groulx, il s'agit avant tout de faire revivre, à l'aide d'éléments disparates qu'il agence avec astuce, l'effervescence politique d'un Québec secoué par les événements récents de la Révolution tranquille. Son mérite, cependant, consiste à en donner une vision personnelle, authentique, inédite, « à partir de *matériaux* sonores et visuels dont la structuration ou combinaison non seulement laisse visibles les traces d'un processus de pensée, mais les incorpore à la texture même du film et joue sur leurs tensions » (Moure, 2004 : 36).

En cela, *24 heures ou plus* répond positivement à la question que Jacques Aumont se posait sur les possibilités pour un film de constituer un acte de théorie. Rappelons à cet égard que pour Aumont le terme « théorie » recouvrait trois noyaux : la spéculation, la systématité et la puissance explicative, tous les trois présents, bien qu'à des degrés distincts, dans le film analysé. Car *24 heures*, tout d'abord, prétend à « expliquer, au moins potentiellement, un phénomène » (2007 : 200), ce qu'il fait d'ailleurs par l'intermédiaire d'un dispositif cohérent et systématique ; mais le film possède aussi – et voilà son trait le plus intéressant – un aspect spéculatif au sens où il enquête sur « les conditions d'une expérience qui a rapport avec l'expérience filmique » (Aumont, 2007 : 202) et vis-à-vis de laquelle il est en mesure d'apporter de réponses. Cette expérience est, en l'occurrence, celle de l'éveil politique et de l'émancipation du Québec au sortir de la Révolution tranquille.

Il est en tout cas étonnant de constater que Groulx se servait de ce même mot lorsqu'il cherchait à expliquer, dans *Trop c'est assez*, le métier du monteur, qu'il a d'ailleurs toujours revendiqué : « un monteur », disait-il, « c'est plus ou moins un *spéculateur*. C'est un gars qui joue avec la matière puis qui aime ça » (Brouillette, 1995). Par son recours aux métaphores du jeu, de l'amour et de la matière, Groulx pointait, peut-être sans le savoir, à l'une des principales caractéristiques de l'essai ; à savoir, sa capacité à façonner, de manière méditative, et avec les moyens qui lui sont propres, une matière extérieure, *objectuelle*, un

réel déjà découpé (et non une réalité à l'état brut) qui impose en quelque sorte sa propre logique. Veronique Terrier Hermann éclaircit la question, à l'aide de formules davantage éloquentes et succinctes : « L'essai », affirme-t-elle, « fonctionne comme réflexion sur le monde à partir d'une remise en forme du réel » (2010 : 89-90) ; « pour [lui] faire le choix d'un sujet c'est faire le choix d'une forme esthétique » (Ibid : 92).

Le champ des belles-lettres, quant à lui, abonde d'exemples de cette conception dite *objectuelle*. Contentons-nous de n'en citer que deux. Adorno, sur le sillage de Benjamin et Simmel, apparentait ainsi l'essai – le même mot revient encore une fois – à une « [...] spéculation sur des objets spécifiques, déjà formés d'avance dans la culture » (2003 : 50). Lukács, pour sa part, affirmait : « [L]'essai parle toujours de quelque chose qui possède déjà une forme, ou au mieux de quelque chose qui a déjà été [...] » (1972 : 104). Et faudrait-il citer encore Jean Starobinski, lequel écrivait, à propos des *Essais* de Montaigne : « Le champ d'expérience, pour [lui], est d'abord le monde qui lui résiste : ce sont les objets que le monde offre à sa prise [...] » (2003 : 171). Groulx, pour sa part, commente :

[...] le documentaire est particulièrement très difficile, infiniment plus compliqué que le long-métrage [de fiction]. On ne dispose pas, comme dans le film dramatique de long-métrage, de l'action de *boomerang* que crée l'existence des personnages. On fait à partir d'objets, et même si ce sont des gens qui marchent dans la rue. Ça reste quand même, du point de vue de l'observant, des objets inanimés, qui portent à toute autre interprétation. Et on doit prendre parti. (Chouinard, 2002 *Entretien*).

Les convictions de Groulx à cet égard ne laissent guère de place au doute : par le biais de la monstration d'un réel *objectuel*, et de la réorganisation, de l'agencement de ses composants, le cinéma mettrait le spectateur devant un choix à faire et exigerait de lui, sinon un passage à l'acte, au moins une prise de position claire. S'il en était autrement, la question qu'il pourrait poser ne serait pas valable, car biaisée. En effet, c'est seulement par le truchement du réel que le cinéma peut parvenir, selon Groulx, à toucher, à affecter, de quelque manière qu'il soit, le monde. Une approche non *objectuelle* équivaldrait, pour le réalisateur, à un faussement de la réalité et, par conséquent, à un piège, voire même à de l'aliénation. C'est en tout cas, selon lui, le langage documentaire qui le veut ainsi.

Récapitulons. Au fil de ces pages nous avons essayé simplement de montrer de quelle manière *24 heures ou plus* répond aux caractéristiques de ce que la littérature connaît sous le nom de « film-essai ». Or, ce qui nous intéressait de souligner, spécifiquement – d'où le titre de l'article –, c'était qu'il existe chez Groulx non seulement – cela va de soi – une pratique essayiste, mais aussi, et

plus fondamentalement, une théorie embryonnaire des capacités du cinéma à véhiculer des réalités complexes, de constituer, enfin, une pensée, d'ouvrir sur un processus. Donnons-lui la parole, pour conclure :

Le film, même en préparation, est beaucoup plus qu'une 'rédaction' ; il tient d'avantage de l'intuition de l'inventeur qui s'accroche à quelques signes perçus et qui commence à grands traits à faire le croquis de son plan. Le film est lumière et son ; le film est idée et intentions ; le film est perception et exposition ; le film est invention et création dans une collaboration, depuis le commencement jusqu'à la fin. (Groulx, 1986 : 3).

### Bibliographie

- Adorno, T. (2003). *L'essai comme forme. Approches de l'essai. Anthologie.* Québec : Éditions Nota Bene.
- Astruc, A. (1992). *Du stylo à la caméra ... et de la caméra au stylo : Écrits (1942-1948).* Paris : L'Archipel.
- Aumont, J. (2007). Un film peut-il être un acte de théorie ?. *Cinémas*, 172(3) : 193-211.
- Blümlinger, C. (2004). Lire entre les images. In S. Liandrat-Guigues & M. Gagnebin (dir.), *L'essai et le cinéma.* Seyssel : Éditions Champ Vallon.
- Beaucage, P. (2009). *Gilles Groulx, le cinéaste résistant.* Montréal : Lux.
- Comeau, R. (1995). La Révolution tranquille, une invention ?. *Cap-aux-Diamants*, (41), 52-56.
- Daudelin, R. (1967). *Vingt ans de cinéma au Canada français.* Québec : Éditions du Ministère des Affaires Culturelles.
- Dulac, G. (1994). *Écrits sur le cinéma (1919-1937).* Paris : Paris expérimental.
- Froger, M. (2009). *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film. 1960-1985.* Montréal : Les presses de l'Université de Montréal.
- Gagnebin, M. (2004). L'inconscient à l'essai. In S. Liandrat-Guigues & M. Gagnebin (dir.), *L'essai et le cinéma.* Seyssel : Éditions Champ Vallon.
- Groulx, G. (1986). *Propos sur la scénarisation.* Laval, Québec : Éditions de la Cinémathèque Québécoise.
- Harcourt, P. (1992). Naissance du direct : 1960-1970. In S. Gareil & A. Pâquet (dir.), *Les cinémas du Canada.* Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou.

- Jeancolas, J.-P. (1992). La révolution par l'album : 1970-1980. In S. Garel & A. Pâquet (dir.), *Les cinémas du Canada*. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou.
- Langlet, I. (2015). *L'abeille et la balance*. Paris : Classiques Garnier.
- Liandrat-Guigues, S. (2004). Un art de l'équilibre. In S. Liandrat-Guigues & M. Gagnebin (dir.), *L'essai et le cinéma*. Seyssel : Éditions Champ Vallon.
- Lever, Y. (1995). *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal : Boréal.
- Lukács, G. (1972). Nature et forme de l'essai. *Études littéraires*, 4(1) : 91-114.
- Macé, M. (2008). L'essai littéraire, devant le temps. *Cahiers de narratologie*, 14 : 1-10. En ligne : consulté le 5 octobre 2016.
- McIntosh, D. (1996). 360 degrees of separation : notes on facts and fictions of self and nation in the recurring Quebec referendum. *Fuse Magazine*, 19(2) : 14-20. En ligne : <http://openresesarch.ocadu.ca/id/eprint/1903/>
- Moure, J. (2004). Essai de définition de l'essai au cinéma. In S. Liandrat-Guigues & M. Gagnebin (dir.), *L'essai et le cinéma*. Seyssel : Éditions Champ Vallon.
- Noguez, D. (1987). *Le cinéma, autrement*. Paris : Les Éditions du Cerf.
- Pâquet, A. (1986). Le cinéma québécois se laisse aller à un glissement progressif de désir commercial. *CinémAction*, (40).
- Patenaude, M. (1964). Entretien avec Gilles Groulx. *Objectif*, 64(29-30) : 3-14.
- Starobinski, J. (2003). Peut-on définir l'essai ?. In *Approches de l'essai. Anthologie*. Québec : Éditions Nota Bene.
- Terrier Hermann, V. (2010). Cinéma et art contemporain, nouvelles approches de l'essai. *Marges*, 10 : 86-100.
- Zéau, C. (2006). *L'Office National du Film et le cinéma canadien (1939-2003) : éloge de la frugalité*. Bruxelles : Peter Lang.

### Filmographie

- Entretien en six temps avec Gilles Groulx* (2002) de Denis Chouinard.
- Voir Gilles Groulx* (2002) de Denis Chouinard.
- Trop c'est assez* (1995) de Richard Brouillette.
- 24 heures ou plus* (1973, 1977) de Groulx, Gilles.

## (Auto)biografia e performance em *Stories we tell* (2012), de Sarah Polley

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad\*

**Resumo:** Este artigo investiga os procedimentos adotados no documentário (auto)biográfico *Stories we tell*, de Sarah Polley. Para tal empreitada, nos debruçamos sobre o coro de vozes que compõe o filme e a falta de hierarquia entre imagens de arquivo e as imagens recreadas. Dessa forma, seria possível pensar em uma teoria da autobiografia pleiteada pela autora, assim como a sua função performativa de construção de histórias.

Palavras-chave: documentário; Sarah Polley; autobiografia.

**Resumen:** Este artículo investiga los procedimientos adoptados en el documental (auto)biográfico *Stories we tell*, de Sarah Polley. Para llevar a cabo dicha empresa, nos centramos en el coro de voces que componen el filme y la falta de jerarquía entre imágenes de archivo e imágenes recreadas. De esa forma, sería posible pensar en una teoría de la autobiografía defendida por la autora, así como su función performativa de construcción de historias.

Palabras clave: documental; Sarah Polley; autobiografía.

**Abstract:** This article investigates the (auto)biographical procedures adopted by Sarah Polley in her documentary *Stories we tell*. For this purpose I focus on the chorus of voices that compose the film, the lack of hierarchy between archive images and the recreated images. Thus, it would be possible to think about an autobiography theory sustained by the filmmaker as well as the performative function of storytelling.

Keywords: documentary; Sarah Polley; autobiography.

**Résumé :** Cet article enquête sur les procédés adoptés dans le documentaire (auto)biographique *Stories we tell*, de Sarah Polley. Pour ce faire, nous nous concentrons sur le chœur de voix qui compose le film et sur le manque de hiérarchie entre images d'archives et images recréées. De cette manière, cette démarche nous permet de penser la théorie de l'autobiographie défendue par l'auteure, ainsi que sa fonction performative dans la construction d'histoires.

Mots-clés : documentaire ; Sarah Polley ; autobiographie.

---

\* Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de pós-graduação em Literatura. 70910-900, Brasília, Brasil.  
E-mail: pedrouad@gmail.com

Submissão do artigo: 7 de junho de 2018. Notificação de aceitação: 20 de julho de 2018.

*But all the while I was alone  
The past was close behind.  
Tangled up in blue – Bob Dylan*

*Stories we tell* [Histórias que contamos] (2012) é um documentário realizado pela diretora e atriz canadense Sarah Polley em que ela investiga, em um primeiro plano, suas origens familiares – o fato de descobrir que seu pai de criação na verdade não é seu pai biológico ou, em outras palavras, que ela é fruto de um relacionamento extraconjugal de sua mãe – mas que, na verdade, é uma reflexão sobre contar histórias, sobre como contar a história de si e como a nossa história não é só nossa, mas composta por uma multiplicidade de vozes.

Este artigo, pois, pretende se debruçar sobre o filme, sua estrutura e história e como, a partir disso, é possível pensar sobre a autobiografia no cinema, sobre suas possibilidades narrativas, sobre as construções do eu a partir de um nós, sobre as encenações que realizamos na vida e que se esparramam pelo documentário. É também uma reflexão sobre a memória e sua relação com a narratividade já que, como aponta Andreas Husseyn (2014: 158), “qualquer narrativa é seletiva e implica, passiva e ativamente, certo esquecimento de que uma história poderia ser contada de outra maneira”.

### Uma canção

Em uma entrevista concedida a José Teodoro, da revista *filmcomment* em 2013, Sarah Polley é perguntada sobre a música *Tangled up in blue*, de Bob Dylan. Na gravação mais conhecida a letra da música, que versa sobre a dor da separação e o fantasma que a assombra, é toda escrita em primeira pessoa (*I*), com o narrador lembrando seus encontros e desencontros com ela (*she*). Em uma primeira versão, que está disponível na série de *bootlegs* que o cantor lançou nos últimos anos, a letra sofria algumas alterações, sendo a mais significativa a mudança de perspectiva na narração: por quase toda a música ela é cantada em terceira pessoa (*he*) a não ser em alguns momentos, sendo um deles na sétima e última estrofe, em que a perspectiva passa a ser a da consagrada gravação, o eu (*I*) e, nos últimos três versos, o nós (*we*).

Polley comenta que essa é sua canção favorita e que ela sempre foi, de alguma forma, obcecada com essa versão anterior, tão menos conhecida. *Tangled Up In Blue* é a primeira música do disco de Dylan, *Blood on the tracks* que, como é amplamente divulgado, é um álbum sobre a separação do cantor e escritor da sua esposa Sara Dylan. Obviamente que *Tangled up in blue* não é uma música que narra a vida entre os dois *ipsis litteris*, mas a tentativa de construção de uma narrativa em que faça sentido a união e a separação do casal:

é uma forma de narrar para encontrar sentido e, para isso, se constrói não só uma outra história, mas ela também é transformada em uma fusão e separação de pronomes criando diferentes perspectivas para a mesma narrativa.

A pergunta um pouco despreziosa de José Teodoro a Sarah Polley talvez nos chame a atenção para o que é mais importante no filme *Stories we tell*, que não é simplesmente a história que é contada (que, muito resumidamente, pode ser descrita como a descoberta de um relacionamento extra-conjugal de sua mãe, Diane, que teve como consequência uma filha fora do casamento e que, no caso, é Polley, e o encontro com seu pai biológico), mas a necessidade que temos de criar histórias para dar sentido a uma existência. Porém, aqui, já encontramos as pistas de que não somos construídos apenas por uma voz pessoal (o eu), mas também pelas histórias que vivemos, e estas são estruturadas por um largo conjunto de vozes que se juntam e se separam (o ele, o ela e o nós).

### **A questão autobiográfica**

*Stories we tell* é constantemente definido como um documentário autobiográfico. Se por um lado isso faz sentido, já que sua autora se utiliza de uma motivação e de uma história pessoais, por outro lado essa definição pode delimitar demais, tanto a estrutura quanto a investigação que Polley propõe em seu filme. Dentre as abordagens possíveis para a autobiografia no cinema, temos a que Sandra Straccialano Coelho e Ana Camila Esteves desenvolvem para falar sobre esse gênero que se torna cada vez mais comum no cinema:

O relato confessional parece especialmente relacionado, do ponto de vista temático, a histórias de famílias marcadas por casos de doenças, desavenças, aproximações e reconciliações. No que tange à estética desses filmes, o recurso básico parece ser o uso de materiais de arquivo das mais diversas naturezas, não só no nível da imagem (câmera super-8, 35mm, miniDV, etc), mas também no que diz respeito ao som e outras referências como cartas, gravações em fitas-cassete, gravações de telefonemas e mensagens de secretárias eletrônicas, álbum de fotos, etc. ainda que em alguns desses filmes os diretores contem histórias de outras pessoas de suas famílias, eles se fazem presentes como personagem de uma narrativa que se articula ao redor das suas referências pessoais. Muitas vezes o que se vê é um diretor que se constrói como personagem a partir da história do outro – sendo que esse outro é alguém que declaradamente faz parte da sua vida. (Coelho & Esteves, 2010: 21-22).

Decerto que poderíamos delimitar *Stories we tell* dentro de vários desses parâmetros que as autoras estabelecem: é uma história familiar, é utilizado vasto material de arquivo, sendo o principal as imagens em super-8, e tem telefonemas, mensagens em secretária eletrônica, e-mails, fotos etc. A história



não é centrada somente em Sarah Polley, mas em outros membros da família, principalmente em sua mãe, Daiane, construindo sua história, mas que também é parte da vida da diretora.

Apesar de o filme parecer se encaixar com quase perfeição nos relatos autobiográficos do cinema como apregoados pelas teóricas acima mencionadas, ele não pode ser resumido a isso. Dizendo de outra forma: essa é apenas uma camada do filme que vai abrir espaço para outras e até para uma certa desconstrução do gênero. O mais notável, como será mais bem explorado adiante, é a utilização não necessariamente de imagens de arquivo, mas da *construção* dessas imagens que carregam índices das outras, isto é, gravações feitas em super-8 de momentos não captados, com atuação de atores para “complementar” as imagens “perdidas” da história.

Andrea Doucet (2015) vai destacar que *Stories we tell* encerra ao menos cinco perspectivas de histórias dentro e em volta do filme: em primeiro lugar, a história que instiga a criação do filme; em segundo lugar, a investigação que leva a diretora a descobrir outras verdades em relação a sua mãe, Daiane, que havia morrido quando ela tinha onze anos e que deixou pistas de que ela poderia ser fruto de um relacionamento extraconjugal; em terceiro lugar, a história da própria realização do filme; em quarto, o processo de contar histórias e de escutar e como isso está ligado ao processo do fazer e refazer das histórias familiares e de relacionamentos; e, em quinto lugar, “uma larga narrativa teórica, epistemológica e ontológica que molda o filme e toca em questões como as histórias de que somos construídos, a quem elas pertencem, como elas mudam quando são contadas, sobre quem escuta e a importância da audiência e o que as histórias *fazem* dentro das famílias” (Doucet, 2015: 98).

É somente nesses três primeiros lugares, em um sentido restrito do termo, que o filme poderia ser chamado de autobiográfico, mas principalmente no segundo, em que a história familiar é, de fato, o centro da questão. Se levarmos em conta teorias da autobiografia como as de Phillipe Lejeune, em que aquilo que chama de pacto autobiográfico é o essencial para determinar a autobiografia, ou as teorias da autoficção de Sergei Doubrovski, que indica simplesmente a “mestiçagem entre a verdade de si e a ficção, entre o autobiográfico e o ficcional” (Diógenes, 2017: 131), teríamos de fato uma enorme dificuldade para entender o filme e a sua importância.

Sarah Polley parece, ao montar o seu documentário, fazer também um processo de desmontagem. Se por um momento ela parece querer estabelecer um certo pacto autobiográfico, fazendo com que o espectador acredite nas histórias e nas imagens que estão ali presentes, ao mesmo tempo realiza o momento para que o espectador entenda que o jogo de som e imagem é, também, uma

construção. No quarto final do filme fica bastante evidente, para quem não estranhou antes, que muitas das imagens de “arquivo” ali presentes, em super-8, foram imagens de reconstituição realizadas por atores. Nesse quarto final, ela aparece com atores, filmando, dirigindo e indicando como as recriações aconteceriam, como quem “quebra a quarta parede”, algo que retomaremos adiante. É ao propor o pacto do fazer-crer que tudo ali era como tinha sido, e no seu desmantelamento, que Polley articula, em um primeiro momento, a fissura na distinção entre verdade e ficção.

Mas esse apagamento da fronteira não é para ser, também, a construção de uma autoficção que se estabelecerá como a mistura daquilo que de fato foi com aquilo que também poderia ter sido. Não se trata de uma estética pós-moderna em que a ficção irônica poderia ser tomada como verdade e vice-versa, mas de uma modulação a indicar que muito do que temos como sentido de verdade é composto por um conjunto de variantes de vozes, mas também de uma construção. Nesse sentido, se fosse para caracterizar *Stories we tell* de alguma forma, seria naquilo que Eliane Vasconcelos Diógenes chama de (auto)biografia, isto é, aquilo que comporta uma espécie de espaço biográfico, a partir das ideias de Leonor Arfuch, mas que também aponta para um descentramento do sujeito que implica “a impossibilidade de tudo dizer, falar, nomear nos seus relatos autobiográficos e biográficos, portanto, a retórica opera como condição para as palavras fluírem, possibilitando significações, embora de maneira precária” (Diógenes, 2017: 141).

### O Coro de Vozes

Leah Anderst vai propor que Polley realiza em seu documentário uma teoria própria do que seria a autobiografia. Nesse sentido, para continuarmos no mesmo raciocínio, diria que ela cria uma teoria para sua ideia de (auto)biografia. Se existe um descentramento do sujeito é para que daí também nasça o que Anderst vai ratificar como coro de vozes, como um *medley* que constrói a história dando liberdade de narração para os entrevistados como também um peso igual entre eles, não em número de aparição na tela, mas em sua capacidade de carregar verdade.

Anderst demonstra que o uso de entrevistas, ainda mais as de membros de uma mesma família, não é uma novidade em documentários, pelo contrário. O diferencial de Polley, para a teórica, é que, ao invés de construir uma espécie de hierarquia entre os participantes, ela dá “peso igual para cada pedaço de opinião e informação para cada versão da história, e para cada modo de contar. Seu projeto é radicalmente democrático, mas um projeto que, no entanto, lança luz em sua própria história íntima e pessoal” (Anderst, 2013: 3). Assim, se cria

um processo constante de negociação e renegociação, lutando não pelo poder sobre a narrativa, mas pela pluralidade e a colaboração.

Polley, como destaca Anderst, concorda com o argumento de que teríamos um coro de vozes compondo a história, mas não um coro uniforme, tal como o da tragédia grega, por exemplo, mas um coro cacofônico que se aproximaria da verdade, mas que não aponta, de fato, qual é a verdade. Uma cacofonia que não é sempre agradável, que soa complicada e, até mesmo, confusa. Se o filme segue algum fio condutor este é a carta que seu pai, Michael, direciona à sua família quando descobre que Polley não é sua filha biológica. No começo do filme o vemos lendo a carta, enquanto sua filha o dirige. A carta começa da seguinte maneira:

Eu sou um ser único. Desde o momento em que me tiraram do útero da minha mãe para este mundo frio, fiquei completo. Sou uma amálgama de DNA que me foi transmitido pelos meus pais, também eles nascidos, já como produtos acabados, com o DNA que os respectivos pais lhes tinham dado e por aí fora, até ao infinito... Para mim é claro que estive sempre lá, algures no ADN dos meus antepassados, à espera de nascer. Então este tipo único existiu desde sempre. Mesmo no mistério do nada. Então por onde começar?

Na carta do pai podemos perceber a sua correlação com a própria estrutura do filme: um ser pode até ser único, porém não é uno; o ser é um amálgama de outras vidas e, daí, também das vidas que o cercam no sentido mais íntimo, da família.

O peso e modulação das vozes se constrói, muitas vezes, em contra sentido em relação à carta do pai: os filhos questionam algumas passagens, como é o caso da posição de Michael em relação a um possível aborto que Daiane quase realizou, ou mesmo da perspectiva da traição da mãe: enquanto uma irmã de Sarah fica feliz pela mãe; um irmão tem uma reação contrária, ressentida até. Entretanto, o ponto de maior divergência e que se coloca no filme de forma mais intensa é o discurso dos dois pais sobre o próprio documentário e seu objetivo.

Tanto Michael, o pai de criação, quanto Harry, o pai biológico, escreveram a própria versão da história. Michael enviou para a família a carta que conduz *Stories we tell*, enquanto Harry queria publicar o texto que havia escrito, o que desagradou Sarah. A diretora, portanto, está diante de duas versões da história e radicaliza essas perspectivas ao fazer o documentário. Mas a própria visão de Harry e Michael sobre o documentário é distinta e ela acopla as duas em seu filme. Polley apresenta a sua própria versão que está incluída na pergunta que dirige a Harry: “Que achas da ideia de eu fazer um documentário onde as versões dos diversos intervenientes têm todas o mesmo peso?”, ao que Harry responde:

Não me agrada. Acho que isso dá uma ideia muito confusa. Como disse, assim nunca se vai ao fundo de nada. Ficam muitas pontas soltas. Acho que podem todos ser ouvidos, mas dar o mesmo peso a todos... Sobretudo aqueles que tiveram papéis secundários. (...) O facto de eles relatarem as suas reações não revela a verdade. As pessoas têm tendência a fazer declarações com base naquilo que viram, que sentiram, com base naquilo que recordam e com base nas suas lealdades. As circunstâncias afetarão cada pessoa de maneira diferente. Não significa que as verdades sejam diferentes. O que há são diferentes reações a eventos particulares. A função crucial da arte consiste em contar a verdade, em encontrar a verdade da situação. É disso que se trata.

A posição de Michael é distinta:

Depois de acabares isto tudo, percebes que tens 6 horas de filme e que tens de decidir o que queres guardar. Será exatamente como a história, cada um de nós escolherá... Se cada um de nós decidisse o que gostaria de manter, o resultado seria o mesmo exercício teatral em que estamos envolvidos. "Eu quero manter isto", "Isso não presta". É completamente diferente de fazer apenas uma entrevista, não fazer montagem e deixar o filme correr como está. Isso estaria o mais próximo possível da verdade. Ao passo que a tua montagem transforma isto noutra coisa.

Entre uma interpretação e outra vemos que Harry aposta que há uma verdade a ser encontrada e que esta pode ser buscada e divulgada, ao passo que Michael percebe que a construção do documentário é semelhante ao processo de construção da memória e da (auto)biografia que Sarah Polley tenta desvendar em seu filme. É bastante óbvio também que a fala de Michael deixa claro que, no fim das contas, o processo de escolha de filmagem, entrevista e edição de Sarah é um processo de escolha, tal como os entrevistados escolhem o que contar e como contar. Tirando o próprio peso dessas seleções de suas costas, ou ao menos tentando, Polley pluraliza a história que poderia ter sido contada por muito menos pessoas do que as que aparecem em seu filme. Ainda, isso não é menor, cabe ao espectador entrar no jogo e construir sua própria versão dessa história, selecionando e cotejando as informações que vai acompanhando ao longo do filme.

Anderst ressalta que o processo (auto)biográfico é plural não só por dar peso semelhante a várias versões da mesma história. Há, também, uma cacofonia das imagens ou cacofonia visual. Segundo a teórica, a autora do filme se utiliza de variedades da "evidencia visual", tanto a que é do arquivo pessoal quanto aquela que é, também, da construção das imagens. Nesse sentido,

usando ambas, o filme de Polley dá peso igual ao "real" e ao "falso". Ela apaga a distinção entre os dois ao colocá-los em aproximação. No contexto de seu filme, as duas são histórias visuais. De fato, as cenas reencenadas, uma em particular que imagina o primeiro encontro entre os dois pais biológicos em um bar lotado em Montreal, parece ter um peso maior do que os

vídeos caseiros “verdadeiros”. Polley retorna à esse encontro, e à essa cena em particular reencenada, de novo e de novo (Anderst, 2013: 12).

Assim, segundo Anderst, o “simulacro” existiria junto com o “arquivo” e com o “atual”.

### **As imagens “falsas”**

As discussões sobre o real no cinema e no documentário, assim como o uso de imagens de arquivo e das imagens de reconstituição são bastante longas. O uso que Sarah Polley faz delas, se não é original, ao menos revela um aspecto peculiar de sua abordagem. Clássicos como *The thin blue line* (1988), de Errol Morris, utilizam imagens reconstituídas, mas sabemos desde o início que tudo é uma reconstituição. Uma outra abordagem poderia ser, por exemplo, *I am a sex addict* (2005), de Caveh Zahedi, mas, desde a primeira cena, em que em tom de galhofa, para mostrar que está em Paris, aparece alguém fumando, de boina e carregando uma baqueta debaixo do braço, sabemos que as reconstituições não são atreladas aos eventos factuais, isso fica para imagens como fotos ou algumas poucas filmagens que ficaram registradas. Nesses casos usados como exemplo, as remontagens são claras, óbvias, quase como o uso que a televisão faz delas, só faltando o letreiro de “reconstituição”. Polley, por outro lado, só revela que as imagens são “falsas” no último quarto do filme. Em uma entrevista a Richard Porton, a diretora pergunta ao entrevistador quando ele percebe que nem todas as imagens são imagens de arquivo. Ele diz que no meio do filme ele começa a perceber. Polley diz que acha impressionante a “habilidade das pessoas em suspender a descrença”, e que algumas pessoas só perceberam nos créditos e se pergunta “quem estaria filmando um funeral?” (Porton, 2013: 39).

A discussão mais interessante que acontece aqui, no entanto, não é nem sobre o uso ou não dessas imagens, mas sobre o direito das imagens reconstituídas de ocuparem um mesmo lugar de “verdade” das outras, assim como acontecia com as múltiplas vozes que acompanhamos ao longo de *Stories we tell*. Jean-Louis Comolli, ao retomar as problemáticas de André Bazin a respeito do real e do realismo no cinema de ficção (Orson Welles, William Wyler), a partir do uso da profundidade de campo de alguns autores, afirma que o procedimento segue a seguinte lógica: “1) o real é ambíguo; 2) dar a ele uma representação fragmentada (pela montagem: trabalhada pela escritura) é reduzir essa ambiguidade e substituí-la por uma ‘subjetividade’ (leia-se: uma significação, é dizer, uma ‘visão de mundo’, uma ideologia)” (Comolli, 2010: 177) e, o terceiro passo, é o uso da profundidade de campo, que é mais real, que

permite de novo o jogo dessa ambiguidade que libera o espectador, abolindo “a diferença entre filme e realidade, representação e real” (Comolli, 2010: 177).

Decerto que Polley não realiza um trabalho em que a profundidade de campo ou o plano sequência tenham privilégios, pelo contrário. Mas o filme parece dialogar com as questões comentadas por Comolli não no campo estritamente formal, mas como um lugar do próprio filme discutindo as próprias noções de real, realismo e ideologia. Na entrevista que concede a Porton ela retoma justamente Welles e cita como inspiração *F for fake* (1973) por ser um filme que realiza um comentário sobre si mesmo. Assim, o filme refletiria sobre si e precisaria, para isso, não só de sua construção formal, mas também de um certo tipo de participação do espectador, isto é, daquele que vai, também, questionar a própria estrutura fílmica ou do documentário, não só de *Stories we tell*, mas do gênero como um todo. O refinamento dessa construção é todo baseado nas ambiguidades do real, que, se por um lado, se constrói a partir da subjetividade da diretora, inclui também a intimidade de terceiros (as outras histórias, a carta de Michael, o texto de Harry etc.). Mas, mais importante, é a própria subjetividade do real que as imagens parecem despertar quando o índice de verdade é alocado, de maneira semelhante, para as imagens do arquivo e as imagens construídas.

Leda Maria Martins, no texto *Tal pai, qual filha?*, em que reflete sobre o livro *Jóias de família*, de Zulmira Tavares, aborda justamente o deslocamento entre uma imagem “original” e uma imagem “falsificada”. Como acontece no livro de Tavares, poder-se-ia dizer que o uso das imagens reconstruídas ou reconstituídas operam uma inversão na mimese platônica, com um real que se “tece nas sombras e só sua imitação verossímil, que tem estatuto de verdade, brilha na transparência da aparência, ou seja, no simulacro” (Martins, 2001: 131). Assim, a lógica mimética não é mais a da imitação, e a apreensão do real se realiza “como uma dobra, uma sintaxe que mina, ou, pelo menos, rasura, as noções usuais de verdade e mentira como operadoras da *imitativo*, nivelando-se hierarquicamente e explicitando os modos de figuratização da realidade” (Martins, 2001: 131).

*Stories we tell*, dessa forma, não se baliza pela construção de uma verdade, de um real, mas constitui uma reflexão sobre as dobras do real, suas construções e sobre como uma (auto)biografia é, antes de tudo, também uma construção.

### **O mundo inteiro é um palco**

Dentre as inúmeras críticas e comentários que surgiram sobre *Stories we tell*, nenhuma cita o teatro como um elemento constitutivo do filme. Sim, foi

destacado que Diane e Michael eram atores de teatro, que Harry era produtor de teatro (só depois de cinema), que seus irmãos são atores e que a própria Sarah é, também, atriz, talvez a mais conhecida entre todos os membros da família. No início do filme, quando Michael lê a carta, ele destaca que tinha a sensação de que Daiane havia se apaixonado inicialmente não por ele, mas pelo personagem que ela havia visto ele representar no palco, um personagem que era muito diferente dele mesmo, quase oposto. Um dos irmãos de Sarah chega a brincar diante da câmera perguntando a ela “esse é meu melhor ângulo?”.

O próprio momento que Sarah Polley, no quarto final de seu filme, apresenta as recriações das imagens, apontaria para um recurso bastante brechtiano, de distanciamento. Lembrando que um desses processos que Bertold Brecht aponta é justamente para a quebra de certo ideal mimético no espectador, para apontar que ali o que se representa não é uma história, mas uma representação. Por isso, em suas montagens, Brecht deixava, por exemplo, as estruturas do palco abertas, diferentemente de como havia sido praxe no teatro naturalista, que tentava esconder o maquinário do palco. Nesse sentido, um dos efeitos que busca o alemão é o de criar um estranhamento (ou distanciamento), algo que é presente também no filme de Polley. Esse estranhamento não vem só do momento em que se descortinam as imagens “fabricadas”, em sua dobra do real, mas também é estranho que todas aquelas imagens tivessem sido registradas, como ela mesma destaca acima: filmagens de um enterro com a utilização de um zoom bem no rosto de Harry; o “encontro” entre Michael e Harry em um bar em Montreal, e assim por diante. Assim, poderíamos, ainda, aproximar os procedimentos de Polley ao efeito-V brechtiano que, como Jameson (2013: 65) aponta “tem a função de incluir todas as descrições precedentes, assim como colocá-las sob uma nova luz”.

Como vai destacar Winstor, Vanstone e Chi, o documentário não só levanta questões a respeito da autenticidade das imagens, mas também “questões da autenticidade da performance e da verdadeira apresentação do eu” (Chi, Vanstone, Winstor, 2017: 87). Pensando ainda na relação da atuação com o eu, frisada, entre outras coisas, pelo que foi dito por Michael acima (Diane teria se apaixonado pelo personagem, não pelo ator), a ideia da performance como possibilidade de verdade, uma verdade construída performaticamente, se torna ainda mais impactante. Não só porque ela é múltipla, nem porque as imagens são falsas, mas porque a própria performance dos entrevistados entra aqui em jogo. Isso acentua a construção de um documentário que é em sua essência uma performance sobre e na memória, uma reflexão mesma sobre a construção e a desconstrução dos traços mnemônicos que carregamos em nós e em nossa volta.

Maria Ines Dieuzeide Santos Souza afirma que em documentários autobiográficos contemporâneos “grandes temas tratados por eles giram em torno da tentativa de compreensão de seu lugar no mundo, e da busca por uma identidade cada vez menos estática e mais estabelecida socialmente” (Souza, 2012: 17) e, assim, “esse tipo de filme tenta aproximar o pessoal do político, construindo sentidos para suas experiências e gerando reflexões que ecoam no espectador, universalizando histórias particulares” (Souza, 2012: 17).

A união com o teatro, principalmente com a sua parte performativa, ao lado da junção pessoal-político, nos faz realizar uma outra leitura de *Stories we tell*, que o filia não só ao documentário, a filmes que se colocam no limite do real e da realidade (poder-se-ia incluir aqui, por exemplo, “falsos” documentários, como é o caso de *Punishment Park*, de Peter Watkins), mas, também, às artes feministas e, principalmente, aos documentários feministas. Essa questão foi tocada por Belinda Smail em seu texto *Female subjectivity and the problem of realism*. Ela cita um grande número de autoras (Yvonne Rainer, Jill Godmilow, Michelle Citron, Su Friedrich, Barbara Hammer, Laura Mulvey, Sally Porter), criando assim uma espécie de precursoras do filme de Sarah Polley. Ela aponta, especialmente nos filmes de Citron e Friedrich, como em *Sink or swim* (1990) da última, que o filme é construído percebendo que “mostrar a estrutura da narrativa é crucial para a interpretação” (Smail, 2016: 178) e, ao apresentar as estruturas de dobras do real, ele “repensa o realismo de uma forma que é implicitamente feminista” (Smail, 2016: 180).

Sabe-se que a teoria da performance, muito absorvida pela teoria do teatro, pensa no conceito como um operador, o de “comportamento restaurado”, que simultaneamente reescreve e resiste a modelos preexistentes. Aqui, a reescrita da história de Sarah Polley que é dupla, senão tripla – tanto uma reescrita de sua história como a reescrita da descoberta de sua história e a reescrita do que é uma história – se torna performática não só por tratar de história de mulheres, mas por despertar que o que se chama de “realidade foi experimentada apenas por meio de representação” (Carlson, 2010: 197). Marvin Carlson destaca que as performances, em especial as feministas, buscavam esse desejo de “destruir as certezas essencialistas de todas as construções culturais” (Carlson, 2010: 206) e, aqui, na ranhura do real e da representação do real, poder-se-ia dizer que *Stories we tell*, ajuda a destruir a ideia de um real essencial para abrir espaço para o real como uma construção coletiva. E é na abertura para o coletivo que, também, o filme pode se realizar politicamente.



### A (auto)biografia de Sarah Polley

Se a autobiografia “tradicional” busca levar ao leitor/espectador a fazer-criar naqueles acontecimentos a partir de um único ponto de vista, Polley parece demarcar uma posição bem distinta para uma (auto)biografia. O fazer-criar é justamente estilhaçado quando parte das imagens apresentadas é percebida como tendo sido recriada, e o que se propõe ao espectador não é um novo tipo de pacto, mas uma posição assumidamente crítica sobre a narrativa de uma história que, mesmo sendo pessoal, é atravessada e atravessa diversas pessoas - em certo sentido, poder-se-ia dizer que a autobiografia de Polley é, também, uma biografia de sua mãe. A desconfiança em relação a uma única memória pessoal é, então, substituída por variadas abordagens para uma mesma questão que é constituída tanto pela memória quanto pelo esquecimento, pelo falso e pelo verdadeiro, pelo arquivo atual e o virtual, pelos diversos papéis que interpretamos ao longo da vida, levando o espectador para dentro do labirinto das narrativas que podem comportar tantas interpretações como também tantas reconstituições.

Colocar diferentes pontos de vista para uma mesma história não é uma construção narrativa inovadora dentro da ficção, um procedimento que autores diversos como Lúcio Cardoso emprega em *Crônica da Casa Assassinada* ou que Ryūnosuke Akutagawa apresenta em *Dentro de um bosque* (que inspirou o filme de Akira Kurosawa, *Rashōmon*), neste tendo sete versões para o mesmo assassinato de um samurai. A inovação da teoria da (auto)biografia de Polley se dá justamente ao trazer esse recurso tipicamente literário, predominantemente da ficção, para um documentário, ainda mais um documentário que pretende resgatar a própria lembrança e origem. Mais uma vez, Polley parece tecer em sua teoria a ideia de que somos constituídos por histórias, mas não uma única história, tipicamente centrada em um indivíduo, mas que é constituída por pessoas diversas. Assim, uma (auto)biografia não seria nunca somente sobre o *Eu*, mas sempre também sobre *Ele* e/ou *Ela*, mas, sobretudo, sobre *Nós*.

### Referências bibliográficas

- Anderst, L. (2013). Memory's Chorus: Stories we tell and Sarah Polley's Theory of Autobiography. *Sense of Cinema*, 69. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/memorys-chorus-stories-we-tell-and-sarah-polleys-theory-of-autobiography/>
- Carlson, M. (2010). *Performance: uma introdução*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

- Chi, W.; Vanstone, G. & Winstor, B. (2017). *The act of documenting: documentary film in the 21st Century*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Coelho, S. S. & Esteves, A. C. (2010). A narrativa autobiográfica no filme documentário: uma análise de *Tarnation* (2003), de Jonathan Caoutte. *Doc On-line*, (9), 19-42. Covilhã, UBI.
- Comolli, J. (2010). *Cine contra espectáculo*. Buenos Aires: Manatíal.
- Diógenes, E. V. (2017). *Narrativas (auto)biográficas no documentário brasileiro: do privado ao público*. São Paulo: Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Doucet, A. (2015). Ontological narrativity and the performativity of the *Stories we tell*. *Visual Studies*, 30(1), 98-117. New York.
- Jameson, F. (2013). *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify.
- Hussey, A. (2014). *Cultura do passado-presente*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Martins, L. M. (2001). Tal pai, qual filha?. *O Eixo e a Roda*, (7), 129-141. Belo Horizonte.
- Porton, R. (2013). Family viewing: an interview with Sarah Polley. *Cineaste*. Summer 2013.
- Smail, B. (2016). Female subjectivity and the problem of realism. In K. L. Hole, D. Jelača; E. A. Kaplan & P. Petro (eds.), *The Routledge Companion to Cinema & Gender*. London, New York: Routledge.
- Souza, M. I. D. S. (2012). O documentário performático e a política de uma subjetividade contemporânea. *Estudos sobre las Culturas Contemporâneas*, 18(36), 11-31. Colima.
- Teodoro, J. (2013). Knowing you, knowing me. *Filmcomment*, 52-55.

### **Filmografia**

- F for fake* (1973), de Orson Welles.
- I am a sex addict* (2005), de Caveh Zahedi.
- Punishment Park* (1971), de Peter Watkins.
- Rashōmon* (1950), de Akira Kurosawa
- Sink or swim* (1990), de Su Friedrich.
- Stories we tell* (2012), de Sarah Polley.
- The thin blue line* (1988), de Errol Morris.

## Traços ensaísticos na construção da narrativa fílmica

Eduardo Paschoal de Sousa\*

**Resumo:** O presente artigo discute o filme-ensaio e o cinema ensaístico como métodos de elaboração da narrativa fílmica, presente mais diretamente no documentário *Sertão de acrílico azul piscina* (2004), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, e de forma subjetiva no longa *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), dos mesmos diretores. Indaga, também, como essa construção tende a um entremeio narrativo, na junção de várias camadas e territórios do cinema.

Palavras-chave: filme-ensaio; cinema brasileiro; cinema ensaístico; hibridismos.

**Resumen:** En el presente artículo se discuten el filme-ensayo y el cine ensayístico como métodos de elaboración de la narrativa fílmica, presente más directamente en el documental *Sertão de acrílico azul piscina* (2004), de Karim Aïnouz y Marcelo Gomes, y de forma subjetiva en el largo *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de los mismos directores. Se indaga, también, cómo esa construcción tiende a un intermedio narrativo, en la unión de varias capas y territorios del cine.

Palabras clave: filme-ensayo; cine brasileño; cine ensayístico; hibridismos.

**Abstract:** This article discusses the essay film and the essayist cinema as methods of elaboration of the film narrative, present more directly in the documentary *Sertão de acrílico azul piscina* (2004), of Karim Aïnouz and Marcelo Gomes, and of subjective form in the long *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), by the same directors. He also asks how this construction tends to a narrative intersection, at the junction of several layers and territories of the cinema.

Keywords: essay film; Brazilian cinema; essayist cinema; hybridity.

**Résumé :** Cet article traite du film-essai et le cinéma essayiste comme méthodes d'élaboration du récit cinématographique, plus directement dans le documentaire *Sertão de acrílico azul piscina* (2004), de Karim Aïnouz et Marcelo Gomes, et de forme subjective dans le long *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), des mêmes réalisateurs. Il demande également comment cette construction tend vers une intersection narrative, à la jonction de plusieurs strates et territoires du cinéma.

Mots-clés : film-essai ; cinéma brésilien ; cinéma essayiste ; hybridité.

---

\* Doutorando. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na linha de pesquisa Cultura Audiovisual e Comunicação (com bolsa Fapesp). 05508-020, São Paulo, Brasil.

E-mail: eduardopaschoals@gmail.com

Submissão do artigo: 18 de maio de 2018. Notificação de aceitação: 20 de julho de 2018.

Há uma subjetividade evidente na construção de *Sertão de acrílico azul piscina* (2004), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. O curta documental retrata uma viagem por seis Estados do sertão nordestino, no Brasil – Pernambuco, Paraíba, Ceará, Alagoas, Sergipe e Bahia. O objetivo inicial dos realizadores era gravar as manifestações populares em feiras livres, mas sem o propósito de reverter o material capturado em contexto documental em um filme específico. A ideia era uma coleta de impressões e sensações, com caráter exploratório, conforme eles relataram a Jean-Claude Bernardet (2010).

*Sertão* é um filme indexado como documentário, mas essencialmente híbrido. Com uma linguagem que se aproxima do sensorial, reúne paisagens e personagens de forma indireta e livre, não como uma construção individualizada. As mulheres e os homens que são retratados pelo aparato não são distinguidos propriamente como personagens, mas compõem uma construção maior, a paisagem e as impressões de uma viagem pelo sertão, em uma narrativa carregada de subjetividade.

Não há a constituição de um narrador, nem tampouco uma voz over que direcione o espectador pela história. O que há – e quando há – são vozes fora de quadro, sem correspondência entre imagem e som, que orientam o espectador para o que está sendo retratado, muitas vezes sutilmente. A estética da imagem é próxima à do experimental, com quadros borrados, sequências com alterações na temporalidade da cena, construídas mais como um recurso poético que documental.

Depois de *Sertão*, foi a vez de os mesmos diretores montarem *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), que realiza um caminho próximo ao do curta, mas rumo à ficção. Também com uma construção inevitavelmente híbrida, o longa busca realizar a viagem pelo sertão nordestino, dessa vez sob a ótica de um personagem, o protagonista de quem só conhecemos a voz e o relato, não a imagem. O filme, composto fundamentalmente pelo material obtido na experiência anterior, em contexto documental, tenta a todo momento alterar a referencialidade das imagens em uma reapropriação ficcional, emulando essa experiência, mas na ótica de José Renato, o protagonista.

O resultado é uma obra cujos contornos do referencial e de uma experimentação nas imagens, aos mesmos moldes de *Sertão*, estão presentes o tempo todo. Várias das sequências montadas no curta são replicadas no longa, utilizando iguais recursos da banda sonora, mas com outro propósito: se no primeiro a ideia é que a experiência da viagem seja completada nos olhos do espectador, no segundo esse percurso é concluído no próprio personagem, em suas experiências e em uma elaboração narrativa que justifica a angústia das

imagens, a desilusão amorosa e um certo ceticismo em relação aos sentimentos românticos que deriva dela.

A partir dessas duas obras, iremos refletir como o filme-ensaio se configura, não apenas em um gênero ou território do cinema, mas também como uma diretriz ensaística, ferramenta para a elaboração de narrativas híbridas, na junção de gêneros e campos cinematográficos. Pensamos, a partir dos dois filmes, que em *Sertão de acrílico azul piscina* há efetivamente uma criação próxima ao filme-ensaio, ainda que se mantenha a referencialidade documental, mas que no caso de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, esse traço está mais presente como método ensaístico que propriamente como traços de um gênero fílmico. Iremos desenvolver essa ideia pouco mais à frente.

### **A montagem e o ensaístico**

A tensão nas narrativas de *Sertão de acrílico azul piscina* e de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, percebida logo nas primeiras imagens de cada filme, deve-se muito à forma como os filmes foram montados. Esse artifício de rearticular as imagens de maneira a adquirirem outros sentidos é mais contundente quando se trata de filmes de arquivo. Nesse caso, tais articulações legam ao material audiovisual, inevitavelmente, uma característica ensaística marcante, já que, além da clássica ordenação narrativa – comum tanto à ficção quanto ao documentário – abre-se uma fresta ao território do filme-ensaio, em que é profunda a presença de uma enunciação que organiza e faz escolhas perante às imagens.

Para López (2015:67), o princípio da montagem, ou seja, a ordenação do filme em um discurso e uma narrativa próprios, é mais efetivo quando se trata da remontagem dos fragmentos, do filme de arquivo. Isso porque, na visão do autor, “ao voltar a olhar uma imagem fora de contexto impõe-se uma reflexão sobre essa distância (entre o sentido original e o que adquire em seu novo contexto), podendo servir como introdução de um componente ensaístico”, que também pode ter uma derivação analítica, ao se interpretar a imagem de outra forma.

Rascaroli (2009) também destaca que há uma maior propensão e, em alguns casos, uma inevitabilidade do ensaio no caso de filmes de arquivo e montagem (ou nos *compilation films*). Blümlinger (2013:84) vai além e caracteriza esse tipo de apropriação de imagens em filmes de arquivo como uma *remontagem ensaística*, que não necessariamente pode resultar em um filme-ensaio, mas que contém algumas de suas características.

O que determina a possibilidade de uma ensaística cinematográfica, para Bernardet (2004:77) é a passagem de um filme para compor outro filme, ou a

reapropriação das imagens em contextos diferentes. Nesse caso, as imagens deslocadas conteriam o que o autor chama de *resíduo* da obra anterior, uma capacidade referencial diferente da documental, mais próxima a uma intertextualidade entre obras.

Em *Sertão*, a reapropriação, por mais que seja um procedimento de produção, parece menos evidente ao espectador, já que as imagens ali contidas continuam a ter a mesma intenção documental, ao menos na indexação proposta, e o ineditismo da primeira obra. Em *Viajo*, no rearranjo das imagens deslocadas de seu contexto original, em que pese sua referencialidade, fica mais evidente uma decisão de montagem na composição do filme e, portanto, uma aproximação ensaística por esse viés.

Sob outros aspectos – como a subjetividade, a liberdade de pensamento que forma a cadência narrativa e produz múltiplas camadas de sentido, a despreocupação com a narrativa linear, a não-existência de personagens individualizados, a utilização de pessoas e imagens mais como paisagens afetivas do que como fontes –, *Sertão* apresenta-se mais inclinado ao ensaio que *Viajo*.

Para compreendermos como isso se dá em uma obra e outra, é necessário começar por investigar esse território amplo, relevante e muito profícuo do filme-ensaio na produção audiovisual. Procuraremos delinear brevemente algumas ideias para a definição desse território; suas características e formas de apropriação; e como cada uma delas pode estar mais próxima ou mais distante dos nossos objetos, já que carregam em si mais traços do ensaístico que propriamente uma circunscrição ao território do filme-ensaio unicamente.

### **O filme-ensaio como território do cinema**

As imagens se ordenam como um conjunto de impressões dos próprios realizadores, ou da enunciação, sobre a narrativa que se constrói em tela. A cadência das imagens é poética, sutil, e dá espaço para que as ideias de quem as conduz fluam de forma liberta, menos preocupada com a ordenação clássica dos assuntos que com a eficiência do efeito de pensamento. Esse tipo de cinema, mais próximo à subjetividade, à eloquência e à liberdade de pensar (Machado, 2004), é uma das características do filme-ensaio, um território amplo, mas cujas teorização e delimitação são recentes.

A própria definição e explicação do que é o ensaio fílmico permanece complexa. Corrigan (2015:8) reconhece a dificuldade nessa delimitação, mas não por ser recente, já que para o autor a existência desse tipo de produção audiovisual remonta, pelo menos, à década de 1910, nos primeiros filmes silenciosos. Para ele, a própria dificuldade em se delimitar e circunscrever o ensaio em alguns tipos específicos de filme é o que o torna tão inventivo:

A meio caminho da ficção e da não ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental, eles são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência. (Corrigan, 2015:9).

É do filme-ensaio a tarefa de levantar novas questões sobre a construção do sujeito, a relação dele com o mundo e a potencialização das possibilidades estéticas do cinema, a partir de sua caracterização perdida, fragmentada, descontraída e até irônica do mundo, segundo Papazian e Eades (2016:1). Já que a delimitação de uma única classificação para o ensaio seria incorreta, Rasca-rolí (2009:1) sugere situá-lo na intersecção entre documentário, filme de arte e prática de vanguarda, além de ser correto dizer que se trata de obras subjetivas e geralmente em primeira pessoa. Dessas marcas, há duas características primordiais para se considerar um filme mais próximo desse território, segundo a autora (idem:32): a reflexividade e a subjetividade, que requer essencialmente a construção de um espectador que compreenda suas dinâmicas internas e esteja ciente das múltiplas ferramentas do ensaio para atrair sua atenção e comprovar o ponto de vista do enunciador.

É essa *liberdade de invenção* proveniente da subjetividade e do traço em primeira pessoa que, para Stam (2015:123), possibilita a exploração estética do ensaio com um caráter digressivo, questionador, no qual as preocupações que seriam periféricas ao tópico principal da narrativa – características mais fenomenológicas que pragmáticas – assumem o primeiro plano do filme, são levadas ao centro do quadro.

Por tratar, na maior parte das vezes, de questionamentos sobre o mundo e colocá-lo à prova do ponto de vista da não-ficção, o filme-ensaio foi associado muito cedo ao documentário, conforme postula Xavier (2015:226), mas também é visto como um derivado do cinema experimental e de algumas experiências inventivas do campo ficcional:

O melhor, no entanto, é pensá-lo como superação dessas fronteiras, como invenção que abriu um continente de indagações geradas no confronto entre o cinema e a filosofia. A ideia do filme como pensamento em ato (...) teve certamente seu efeito no uso mais específico, mediado pela história da filosofia, da noção de ensaio referida aos filmes, um uso cada vez mais frequente na crítica, seja na lida com o novo cinema (e o novo vídeo), seja na análise de obras do cinema moderno, antes trabalhadas a partir de noções como cinema poético, desconstrutivo, experimental ou conceitual. (Xavier, 2015:226).

Ao indexar um filme como ensaio, na visão do autor, já se espera uma experiência intelectual mais aberta, sem a exatidão da narrativa linear, um impulso antissistêmico e com foco na transitoriedade como a área de maior atenção para a obra, ou seja, uma marca de subjetividade inerente ao filme.

O espaço de interpretação deve ser, nesse sentido, sempre o do *entre*. López (2015:57) salienta a condição híbrida do ensaio e, portanto, do ensaístico; uma confluência de vários territórios e gêneros, a começar pelo cinema documentário e experimental. A intersecção ocorre, em primeira instância, porque apesar da referencialidade do ensaio, ele não se propõe a filmar e organizar o mundo, conforme o documentário, mas sim constituir-lo. Isso quer dizer que a preocupação está mais em construir um novo mundo, sob os olhos de quem o experienciou, do que retratar as coisas do mundo *como elas são*. Há, para ele (idem:86), uma subordinação do vínculo indicial, ou a relação com o mundo real e histórico, ao subjetivo, uma forma de olhar as imagens mais como evocação do que representação.

É importante observar como o filme-ensaio, de modo geral e a partir das características estabelecidas pelos autores citados, se aproxima do *modo poético* do documentário, elaborado por Nichols (2005:138) como uma das inúmeras distinções que sugeriu dentro do território documental. Segundo ele, há uma ênfase mais no estado de ânimo do realizador, no tom e no afeto, que no objetivo de demonstrar conhecimentos ou realizar ações de persuasão.

O autor elabora que esse modo poético “sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivado dela” e ainda que retire do mundo histórico a matéria-prima para sua narrativa, ele a transforma de maneira diferente, “ao representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas” (idem:140). Para Rascaroli (2009:37), o que faz com que o ensaio seja mais contundente em experimentação do que o documentário é a sucessiva presença e ausência de um enunciador, um constante movimento de expor suas impressões sobre o mundo e apagar-se; de movimentar a visão do espectador para entender o filme como um produto da mente do realizador, mas se colocar alheio a ele, de forma menos individual e mais generalista.

Esse pode ser um dos principais aspectos que diferencia o ensaio fílmico do modo poético de documentário, além da falta de pretensão em persuadir o espectador pela experiência, por parte do documentário, mas sim pela própria argumentação da obra ao defender um ponto; é como se o filme-ensaio conduzisse uma experiência que prove o ponto que defende, enquanto o documentário se utilizasse de inúmeros argumentos práticos para também o fazer. De uma forma ou de outra, é mais importante compreendermos as características do ensaio fílmico como um campo e um território híbridos – que abarca as diversas outras categorizações do cinema –, do que contorná-lo e restringi-lo a manifestações específicas e delimitadas. Analogamente, a tentativa de restringir os campos seria contraditória com o próprio princípio do ensaístico.



A partir dessas primeiras definições, pensamos que há duas formas de aproximação dos objetos deste artigo à vertente ensaística. A primeira delas é a forte ligação que *Sertão de acrílico azul piscina* apresenta com o filme-ensaio como território do cinema, por se tratar de um documentário experimental, subjetivo, poético, de experimento estético e narrativo. Ainda assim, há alguns traços do documental e do experimental que o distanciam de ser classificado como filme-ensaio puramente – sem considerar o fato de que sua própria indexação, como *documentário*, não permite tal definição prática. Por isso, consideramos esse um filme essencialmente híbrido, cujas camadas narrativas se sobrepõem e se tensionam; e sem dúvida uma delas é a do filme-ensaio.

Por outro lado, há o longa *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, que não consideramos próximo do filme-ensaio por ser mais identificado com a esfera ficcional narrativa e por trazer um narrador ficcional que quebra a regra da enunciação intelectual do filme-ensaio. No entanto, há em *Viajo* o ensaístico como método de construção da obra, que se explica pela ordenação consciente de planos, a reorganização da narrativa sob um tom ficcional, a presença de um discurso do realizador que monta o filme dessa forma, além do fato de ser uma obra construída fundamentalmente na montagem.

### **Sertão e a proximidade com o filme-ensaio**

A cena anterior é de uma profusão de fiéis em meio a uma igreja e uma feira, onde aparentemente o movimento é grande. São caminhões, carros e ônibus que transitam em frente à câmera e que levam multidões à peregrinação por Padre Cícero, cujo monumento foi exibido sequências antes. Não há nenhuma indicação explícita de lugar ou qualquer referência que leve a crer que se trata de uma feira religiosa, apenas sugestões em um caleidoscópio de imagens conectadas.

Alguns quadros depois e já é noite, aos dez minutos de *Sertão de acrílico azul piscina* (figura 1). O som é direto, com buzinas e freadas de caminhões. Há vários letreiros luminosos que se alternam na imagem, um plano aberto de dentro de um carro que, aparentemente, circula pelas ruas bem mais vazias que anteriormente. Os escritos estão desfocados, e não parece necessário que sejam lidos. Há vozes vindas de longe, sem identificação. O que ouvimos são palavras soltas, uma ou outra, que não formam frases inteligíveis. Mais uma vez, esse não parece ser o objetivo. Começa então uma música instrumental melancólica que toma toda a banda sonora, enquanto os letreiros continuam a aparecer.

O desfoque da imagem aumenta, de modo que as luzes borram as imagens e os faróis de freio dos carros e motos são apenas grandes traços avermelhados

no centro da tela. Há trovões, barulho de vento, e a combinação desses ruídos com a música aumenta a dramaticidade e a melancolia. A angústia fica presa na tela e começa a contaminar o espectador. A câmera gira 90 graus, e as imagens passam a entrar do alto da tela para baixo, aumentando a sensação de tontura, retratando um enunciador perdido em meio à noite que borra a tela com suas cores vibrantemente mórbidas.

Os riscos e os letreiros desaparecem em um *fade*, bem como a música instrumental, para dar lugar a um forró, ainda no quadro preto: Forró em Campina, de Jackson do Pandeiro, executado por algum grupo. A cena que se segue, então, é a de duas mulheres vestindo bermudas e tops, dançando juntas, mas um pouco distantes, em uma casa simples, com um pé direito amplo em uma grande sala, enquanto músicos de uma banda tocam o forró ao fundo. A música, agora, é aparentemente diegética, e elas seguem o ritmo. O enquadramento permite que apenas uma delas apareça em tela; a outra tem a cabeça fora de quadro e aparece aos poucos, até entrar no enquadramento, conforme dança.

Um corte e a música continua, mas dessa vez quem aparece são um homem e uma mulher, dançando bem próximos. Ela sorri tímida para a tela e ele tenta levantá-la no ritmo da música, pressionando fortemente sua cintura. Outro corte e ao fundo continuam as duas mulheres do início, enquanto em primeiro plano estão um homem, uma mulher e, junto deles, aninhado ao casal que dança, a fragilidade de um bebê muito pequeno, com um macacão branco. O homem dança mais lento e se preocupa em segurar a cabeça do bebê em seu braço. Seus olhos estão fixos na câmera e os da mulher alternam entre a lente e a criança. A sensação é a de que há um cuidado absoluto com a fragilidade do pequeno, mesmo em meio à agitação do forró.

Corte. Novamente as duas mulheres do início dançam na pista, mas dessa vez apenas suas cinturas e quadris são visíveis em tela. Elas dão lugar ao grupo que toca – agora Chiclete com Banana, também de Jackson do Pandeiro. A imagem é granulada e desfocada. O enquadramento se expande e o que vemos é o salão com vários casais dançando, todos ao mesmo tempo. Uma música melancólica e instrumental, a mesma utilizada na sequência dos luminosos, passa a dividir o som com o forró, até que cresce e se torna a única música do filme.

A imagem desacelera. A dança fica cada vez mais lenta. A mulher com o bebê está agora apenas com ele, sorrindo para a tela e para a criança, alternadamente. Corte. Um *still* enfoca o letreiro que estava atrás dos músicos, e não era possível de se ler até então: *SOLIDÃO NN* é o que está escrito. Um conjunto de fotografias surgem na tela, uma a uma: as mulheres com bermuda

e top junto dos músicos; um casal dançando em primeiro plano; uma sequência reconstitui o vídeo do início; as duas mulheres olham fixamente para a tela enquanto dançam. Tudo isso com a mesma música de fundo, como se quisesse retratar a própria melancolia e solidão que dá nome ao lugar: *SOLIDÃO NN*.

A sucessão dessas imagens é aberta a muitas interpretações. A julgar pela sugestão do letreiro, podemos pensar que se trata da persistência da solidão, da melancolia. Há um enunciador, cujos olhos veem as mesmas imagens que os nossos, que estava em um ambiente de intenso movimento durante o dia. Quando a noite chega, com os luminosos entorpecedores, ele tem tonturas e se sente profundamente angustiado. Vai buscar em um clube de forró uma alternativa para sua solidão e tenta se animar. A imagem da fragilidade de um bebê nos colos de seus pais, duas mulheres que dançam separadas, um casal que força uma aproximação na pista. Tudo compõe uma cena ainda melancólica e sentimental, reforçando e transparecendo pela música os mesmos sentimentos do início, a mesma angústia que não é resolvida com a multidão, nem com os acordes animados do forró.



Figura 1. Sequência em *Sertão*; a feira na romaria, os letreiros distorcidos e o baile de forró.

Fonte: *frames* obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

O contraste entre o exterior e a cena do baile se dá na própria diegese fílmica, na utilização de música não presente em cena para sugerir os sentimentos e pensamentos internos de quem está fora de quadro, um enunciador que não vemos, que não se constitui senão pela montagem, que nos transmite suas sensações apenas por sugestão, pela cadência das músicas e pela sutileza de letreiros. Essas mensagens, quase codificadas de uma ordenação fílmica que nos induz à subjetividade da cena, se aproximam de um filme-ensaio, de uma construção narrativa ensaística cujo enunciador está presente mesmo em uma ausência – de narrador, de indícios textuais, de evidências imagéticas.

Para Rascaroli (2009:33), em um nível de comprometimento textual, um ensaio é a expressão de uma reflexão pessoal e crítica. Ela não se propõe como anônima ou coletiva, mas originária de uma única voz autoral. Esse enuncia-

dor, para a autora, é corporificado em um narrador, que é muito próximo do autor real, extratextual. Por mais que isso não ocorra de forma evidente em *Sertão* – não temos um narrador em voz, ou em personagem, que se faz presente –, há uma sugestão de narração na sequência das imagens e das músicas que conduz àquela autoria.

A ausência dessa estrutura de narração é, para Corrigan (2015:21), um traço do ensaístico, mais que do filme-ensaio. Para ele, além do privilégio na expressão e na subjetividade pessoal, o que determina um traço do ensaísmo no cinema é “essa própria noção de *expressividade* e sua relação com a *experiência*”, algo fundamental para esse campo. O autor também aponta para a fragmentação de um *eu*, repensado e refeito na expressão ensaística como modo representacional narrativo. Não há, para ele, uma subjetividade autorizada nesses casos, apesar de todas as práticas dramáticas problematizarem encontros entre o eu e o mundo, mas “a dinâmica e o equilíbrio desse encontro (...) parecem se diferenciar significativamente no ensaístico, como um tipo de fragmentação que perturba de forma dramática a subjetividade e a representação” (idem:23).

Apesar de não se individualizar como narrador, o enunciador do curta está mais próximo a um enunciador ensaístico que documental. Na definição de Rascaroli (2009:34), diferentemente do documentário tradicional, cuja visão do enunciador representa uma consideração social e coletiva, no caso do ensaio ela é estruturada como uma escolha pelo pessoal e individual, pelo relato de uma experiência particular que não é representativa do todo, mas sim daquela situação, menos como fenômeno e mais como memória.

Essas representações subjetivas fazem com que o enunciador perca a autoridade generalista própria ao documentário, segundo Corrigan (2015:35). A forma do filme-ensaio cede esse eu histórico a acontecimentos, ações e objetos que são sobrepostos e mais importantes em suas vivências subjetivas que em acontecimentos referenciais:

A subjetividade ensaística – em contraposição a muitas definições do ensaio e do filme-ensaio – refere-se, então, não simplesmente à colocação ou ao posicionamento de uma consciência individual diante e dentro da experiência, mas a uma consciência ativa e assertiva que se testa, desfaz ou recria por meio da experiência, incluindo as experiências da memória, do argumento, do desejo ativo e do pensamento reflexivo. (Corrigan, 2015:34).

Há uma versão do mundo histórico presente no ensaio, mas não como um lugar existente e habitável, simbólico de uma realidade passível de ser testada, mas que se configura a partir de uma releitura conceitual, fenomenológica, um *eu* que encontra e experimenta esse local para narrá-lo ao espectador. Na sequência de *Sertão*, mais que se concentrar em documentar um baile de forró

em uma cidade do interior do nordeste brasileiro, os realizadores optam por transmiti-la como uma experiência. Um baile que poderia soar alegre, folclórico e catártico frente a todas as outras experiências de vida foi substituído por uma sequência que transborda melancolia e a angústia da solidão em meio a muitas pessoas. Na fragilidade de um casal que tenta equilibrar o filho ainda bebê no meio do forró, há também a demonstração da vulnerabilidade, tomando a forma de uma construção emotiva, subjetiva e intelectual em que as imagens dizem mais que suas representações.

Sobre o endereçamento da imagem a seu espectador, há no ensaio, para Corrigan (2015:34), uma estrutura que direciona um discurso a um *você* pressuposto, que é “descorporificado e despersonalizado”, mas que ainda assim se torna presente nas intenções do enunciador. Esse diálogo, segundo Rascaroli (2009:35), é diferente do documentário clássico, pois interpela constantemente cada espectador como um indivíduo e não um membro de uma audiência coletiva e anônima – o que seria mais comum ao documental. Para a autora, cada um na plateia é convidado a se engajar em uma relação dialógica com o enunciador, a fim de que seu contato se torne ativo, interagindo intelectual e emocionalmente com a narrativa.

Essas considerações fazem sentido em *Sertão* pela forma como cada espectador pode compor sua experiência, por meio de uma estrutura textual mais aberta e subjetiva, que não dá direcionamentos textuais explícitos, mas apenas sugere os caminhos possíveis de se trilhar. O hibridismo estético no campo da imagem, com a utilização de fotografias e *stills* que irrompem do filme para dar lugar à retomada da experiência por meio da memória visual – na cena do baile de forró, há a recapitulação dos acontecimentos em fotografia, uma espécie de redundância de roteiro –, amplia as fronteiras do gênero documental, ensaístico, experimental, e utiliza de todas as potencialidades, inclusive estéticas, para narrar um conjunto de impressões e, mais que isso, criar um mundo possível de ser experimentado pelo espectador; um convite para dividir com o enunciador uma cadência narrativa, recriando sua própria, em uma estrutura aberta, ampla e individual.

### ***Viajo* e o ensaístico como método**

No filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, a mesma sequência citada no item anterior é remontada de outra maneira. Mudam as imagens que a antecede e as imagens que a sucede, em uma outra cadência narrativa, em que há, ainda, um narrador-personagem com suas próprias opiniões sobre os acontecimentos. O que vemos nas imagens é o que ele também vê e as impressões que temos são as que ele nos narra. Isso altera o sentido das imagens

como ensaio, porque a significação que obtemos delas já está determinada pela diegese e pela estrutura ficcional. É a ficção que determina as impressões do espectador, não mais uma abertura estrutural ampla para que haja a composição de significado individual sobre a cena. Vejamos como isso se desenrola na obra.

A cena anterior é a de Patrícia, uma personagem apresentada por José Renato. Ele é personagem principal da ficção, geólogo que sai em uma viagem pelos mesmos seis Estados do nordeste brasileiro a fim de analisar a viabilidade de construção de um canal de águas, ligando uma parte a outra. Já Patrícia, pelo que sabemos a partir do protagonista, é uma dançarina e faz programas nas horas vagas. A câmera a filma em frente a uma banca vazia de feira, posando para aqueles que passam, insinuando-se, segundo o que o narrador nos contou, para conseguir clientes. Ele diz ter passado o dia todo com ela e, pela primeira vez, ter conseguido esquecer sua desilusão amorosa por um tempo. Um corte e Patrícia senta-se diante da câmera, em frente a uma banca de frutas da feira local, e responde a um interrogatório, se apresenta explicando onde trabalha, o que faz da vida, seus sonhos e projetos futuros (*figura 2*). O personagem que a interroga é o narrador, extraíndo dela o que quer que saibamos sobre sua história. Essa cena dura pouco mais de três minutos, até que há um corte e entramos na mesma sequência do baile de forró, exatamente como retratada em *Sertão*.

A música, aparentemente diegética, tocada pelo grupo de músicos ao fundo, é outra nesta obra: antes Forró em Campina, em *Sertão*, e agora Forró na Gafieira, ainda de Jackson do Pandeiro. A música divide a banda sonora, por vezes, com o barulho de conversas e vozes que se intercalam, como se a casa estivesse pouco mais cheia do que as imagens mostram. A cadência também é mais rápida que no curta documental, apesar de a sequência dos personagens ser exatamente a mesma – duas mulheres que dançam de bermuda e top sem mostrar seu rosto; um casal em movimentos bem colados, até que a mulher olha tímida para a câmera; outro casal que segura delicadamente seu bebê, e a mãe que fica sozinha com ele em quadro.

A música diegética não se altera, mas abaixa gradativamente, na medida em que dá lugar a fotos em tela, retratando a mesma sequência de *Sertão*, e divide espaço com conversas ao fundo. Percebemos agora, quando há um close em uma das mulheres que dançavam juntas no início da sequência, que se tratava de Patrícia, já apresentada anteriormente para nós, espectadores. É Patrícia quem dança no forró e a memória que temos dela nos faz individualizá-la como personagem. Depois dela, o mesmo letreiro que aparece na outra obra: *SOLIDÃO NN*.

Há um corte, a música instrumental aumenta e começa a sequência de letreiros desfocados, com luzes que se embaralham na tela. O som de motos e carros vai dividindo a banda sonora com a música instrumental e a voz de uma mulher, aparentemente funcionária da rodoviária, que anuncia um ônibus partindo em direção a Fortaleza. Todos esses sons diminuem, para dar lugar a José Renato: “Sinto amores e ódios repentinos por você. Viajo porque preciso. Não volto, porque ainda te amo”. Quando termina a frase, enquanto as imagens ainda apresentam o percurso por uma cidade com seus letreiros luminosos à noite, a mesma voz da funcionária da companhia de ônibus finaliza: “Desejamos a todos uma boa viagem”. Há um corte antes de começar o que seria a sequência dos luminosos virados em 90 graus, que ocorre em *Sertão*, mas não em *Viajo*.





Figura 2. Quase a mesma sequência em *Viajo*, mas com início e fim diferentes; a forma da montagem na narrativa ficcional, comparada com o documentário, altera o sentido das imagens e cria outra relação com o espectador.

Fonte: *frames* obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

A condução ficcional da narrativa, com a construção de um personagem direcionando suas emoções e sentimentos, inibe a aproximação de *Viajo* do filme-ensaio e o conecta mais com o cinema experimental, ao menos pela sua variação estética, pelas imagens granuladas, pelos grandes silêncios e a utilização de música instrumental de tom melancólico, transpondo ao som e às imagens as sensações do personagem. Diferentemente de *Sertão*, que convida o espectador a vivenciar todas as sensações com o enunciador, em *Viajo* a enunciação é feita pelo próprio personagem, que também nos convida a participar, mas então apenas de sua vida, sem uma criação e uma vivência autorais da experiência.

Ainda assim, é possível identificar no longa ficcional alguns traços do ensaísmo como método, seja pela ordenação das imagens e dos sons a fim de criar uma atmosfera subjetiva, seja pela remontagem e readequação das imagens em uma cadência ficcional, diegética, com a criação de um mundo da ficção, mas que carrega a referencialidade do mundo histórico.

Para Corrigan (2015:33), há casos em que o filme-ensaio é moldado pela presença de uma voz ordenadora, seja real ou ficcional, que direciona o filme para buscas e questionamentos particulares, uma presença subjetiva e uma posição enunciativa que determina o percurso narrativo a ser trilhado pelo espectador. Ainda que isso não ocorra, segundo o autor, o “ato de enunciação também pode ser assinalado de várias maneiras formais ou técnicas, entre elas a montagem e outras manipulações representacionais da imagem”, que é o que vemos ocorrer em *Viajo*. O que nos leva a atribuir mais uma característica ensaística do que uma aproximação ao território do ensaio é que essa formação é criada a partir de um personagem ficcional, com uma vivência fictícia e com questionamentos irrealis, uma desilusão amorosa e uma busca de redenção pessoal que não acontece senão no enredo do filme.

O ensaístico pode ser visto, por vezes, como um modo anterior ao próprio ensaio, como afirmam Papazian e Eades (2016:3), uma ferramenta que pode emergir de todo tipo de filme, seja ficcional ou não, que desestabiliza as convenções de gêneros, modos e estilos, e borra as fronteiras dos territórios cinematográficos. Esse procedimento pode não conter, efetivamente, um ensaio, mas traz à tona questões como a presença documental, a expressão pessoal do realizador na obra, o filme como experimento e experiência, a construção de uma utopia e uma impossibilidade a partir de um personagem.

Corrigan (2015:10) concorda que o ensaístico, como procedimento fílmico, pode ocorrer em diferentes materiais e formas artísticas, muito além do filme-ensaio, e executa uma apresentação do *eu como performance*, uma espécie de transcendência das estruturas narrativas que se aproxima do experimental, um processo de pensamento do realizador que contamina o filme, uma prática “que renegocia pressupostos a respeito da objetividade documental, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral”.

Como filmes híbridos que são, cada um com suas peculiaridades, é esperado que *Sertão* e *Viajo* se aproximem e se distanciem de territórios e ferramentas da linguagem audiovisual. Por construir uma subjetividade e manter um enunciador documental muito próximo ao espectador, permitindo a elaboração de uma experiência própria a partir de uma trama aberta, o curta indexado como documentário revela traços significativos do filme-ensaio e de um cinema próximo à arte, à subjetividade, à poética. *Viajo*, por outro lado, se

aproxima do ensaístico ao trazer a poesia de seu enredo na figura de um personagem principal ficcional, que também experiencia diversas situações e nos convida a vivê-las com ele, compartilhando suas memórias e sua história, mas se distancia do filme-ensaio ao fazê-lo a partir da ficção, com um roteiro mais restrito às sensações e percepções do próprio personagem, sem a individualização do espectador, conduzindo-o a uma experiência já formatada e ordenada na diegese ficcional.

De uma forma ou de outra, é inevitável pensarmos que a estratégia de montagem, aliada à origem dos filmes como filmes de arquivo, composta ora de maneira ensaística documental, ora se aproximando de uma obra experimental na ficção, elabora obras híbridas, formadas por várias e complexas camadas narrativas, que se manifestam de diferentes maneiras em um filme e outro, mas que estão ali sobrepostas e alinhadas. Acreditamos só ser possível compreender *Sertão* e *Viajo* como obras com essas múltiplas camadas narrativas, em que a delimitação de gênero ou território seria imprecisa, redutora (cf. Sousa, 2017).

Essas camadas se sobrepõem e se entrelaçam, em um emaranhado de sequências em que uma ou outra se destaca, alternadamente, mas em que todas convivem. É como se pudéssemos identificar, na tessitura narrativa dos dois objetos aqui analisados, uma complexa rede com fios de múltiplas origens e procedências, que ao se unirem não são mais elementos puros, ancorados em um gênero, em um campo, ou com um enquadramento preciso de sua origem. Da mesma forma, por mais que constituam uma nova trama, conservam em si características originárias de suas essências, o que processa, ao nosso ver, um *entremeio narrativo*, formado a partir do deslizamento temporal do filme, no ordenamento de suas sequências, mas também na profundidade e na profusão das imagens em tela, como se em cada quadro houvesse uma profundidade de campo, um amálgama de diversos territórios do cinema em uma única narrativa, que não permite que sejam entendidos senão por meio de suas intersecções.

### Referências bibliográficas

- Bernardet, J. C. (2004). A migração das imagens. In F. E. Teixeira (org.), *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial.
- Bernardet, J. C. (2010). Entrevista Marcelo Gomes e Karim Ainouz. Disponível em: [http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02\\_2010-05-08.html](http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html)

- Blümlinger, C. (2013). *Cinéma de seconde main: esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck.
- Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Maker*. Campinas: Papirus.
- López, A. W. (2015). Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio. In F. E. Teixeira (org.), *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.
- Machado, A. (2003). O filme-ensaio. *Revista Concinnitas*, Ano 4, 5.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Papazian, E. & Eades, C. (2016). *The essay film: dialogue, politica, utopia*. Londres: Wallflower Press.
- Rascaroli, L. (2009). *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. Londres: Wallflower Press.
- Sousa, E. P. (2017). *A construção de um entremeio narrativo e a leitura hibridizante em Viajo porque preciso, volto porque te amo e Sertão de acrílico azul piscina*. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Stam, R. (2015). Do filme-ensaio ao *mockumentary*. In F. E. Teixeira (org.), *O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.
- Xavier, I. (2015). A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. In F. E. Teixeira (org.), *O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.

### **Filmografia**

- Sertão de acrílico azul piscina* (2004), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes.
- Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes.

## Voz *over* e colagens musicais em documentários ensaísticos de Chris Marker e Agnès Varda da época da *Nouvelle Vague*

Luíza Beatriz A. M. Alvim\*

**Resumo:** Analisamos documentários ensaísticos de Chris Marker e Agnès Varda da época da *Nouvelle Vague* com predominância de dois elementos, voz *over* e música preexistente, especialmente *Carta da Sibéria* (Marker, 1958) e *Elsa la Rose* (Varda, 1965), investigando a relação entre esses dois elementos e com as imagens. Nesses filmes, a voz *over* é signo de modernidade e a música preexistente faz parte de uma colagem musical, sendo que ambos os elementos sonoros se relacionam muitas vezes de modo irônico com as imagens.

Palavras-chave: filme-ensaio; música; voz *over*; Chris Marker; Agnès Varda.

**Resumen:** Analizamos documentales ensayísticos de Chris Marker y Agnès Varda de la época de la *Nouvelle Vague* con predominio de la voz en *off* y uso de música preexistente, especialmente *Carta desde Siberia* (Marker, 1958) y *Elsa la Rose* (Varda, 1965), investigando la relación de esos elementos entre sí y con las imágenes. En dichas películas, la voz en *off* es signo de modernidad y la música preexistente forma parte de un *collage* musical. Ambos elementos sonoros se relacionan muchas veces de modo irónico con las imágenes.

Palabras clave: filme-ensayo; música; voz en *off*; Chris Marker; Agnès Varda.

**Abstract:** I analyze documentaries by Chris Marker and Agnès Varda from the *Nouvelle Vague* period in which there is a predominance of voice over and preexisting music, especially *Letter from Siberia* (Marker, 1958), and *Elsa la Rose* (Varda, 1965). In these films I investigate the relationship between those elements and relations with the images. In these films, the voice over is a sign of modernity and the preexisting music is part of a musical collage. Both sound elements relate often ironically to the images.

Keywords: essay film; music; voice over; Chris Marker; Agnès Varda.

**Résumé :** Nous analysons des essais documentaires de Chris Marker et d'Agnès Varda de l'époque de la *Nouvelle Vague* avec prédominance de la voix *off* et l'utilisation de musique préexistante, spécialement *Lettre de Sibérie* (Marker, 1958) et *Elsa la Rose* (Varda, 1965), dans lesquels nous considérons le rapport entre ces éléments et celui entre eux et les images. Dans ces films-là, la voix *off* est un signe de modernité et la musique préexistante fait partie d'un collage musical. Ces éléments sonores ont un rapport souvent ironique avec les images.

Mots-clés : film-essai ; musique ; voix *off* ; Chris Marker ; Agnès Varda.

---

\* Pós-doutoranda. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música. 20021-290, Rio de Janeiro, Brasil.  
E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

Submissão do artigo: 20 de maio de 2018. Notificação de aceitação: 29 de julho de 2018.

## Introdução

A voz *over* foi constantemente associada a cine-jornais e a documentários tradicionais clássicos no modo expositivo identificado por Bill Nichols (2005), a chamada “voz de Deus”, indicativa de autoridade, ubiqüidade e saber, geralmente masculina. Nesses filmes, a imagem era “o referente do discurso, o vetor do real” (Breschand, 2004:14, tradução nossa como as demais citações) cuja melhor leitura era facilitada pelas palavras da voz *over*. Na ficção, a voz *over* foi bastante utilizada em filmes do gênero *noir* ou em procedimentos igualmente clássicos de *flashback*.

Porém, a partir do final dos anos 40, em vários documentários, especialmente na França, a voz *over* se torna signo de modernidade, ela “toma distância em relação às imagens” (Breschand, 2004:16), por vezes propondo uma compreensão delas por um viés muito particular. Alain Resnais foi um cineasta que começou sua carreira com diversos documentários nos anos 1940 com tais características. Outro exemplo francês significativo dessa época é *Le sang des bêtes* (1948), de Georges Franju, documentário sobre abatedouros com o dueto de voz *over* de Nicole Ladmiral (sendo essa presença da voz feminina algo relativamente incomum na época) e Georges Hubert.

Não é por acaso que a voz *over* vai ser um elemento essencial do “filme-ensaio” e Weinrichter (2007) chega mesmo a afirmar que o cinema ensaio corresponderia a uma *voice story*. Numa tentativa de definição de filme-ensaio, Consuelo Lins (2009) observa que é uma “forma híbrida sem regras nem definições possíveis, mas com o traço específico de misturar experiência do mundo, de vida e de si” (Lins, 2009: 34). Nora Alter (2006) também salienta que o filme-ensaio é frequentemente auto-reflexivo, fazendo a sua própria crítica cinematográfica.<sup>1</sup>

Tais características podem ser transmitidas por uma voz *over* em primeira ou terceira pessoa, assim como por diversas vozes (tanto em sentido estrito quanto amplo do termo “voz”), tal qual nos exemplos já citados e nos que analisaremos nesse artigo. Lupton (2011:159) considera que a voz *over* do

---

1. Há muitos estudos dedicados ao cinema ensaio e caberiam aqui várias definições. Não é nossa intenção fazer aqui uma discussão sobre o conceito da categoria, já bastante desenvolvida por vários autores, como podemos ver nas coletâneas de Weinrichter (2007) e de Alter e Corrigan (2017). Tomamos essas definições de Consuelo Lins e Nora Alter pelo destaque à ideia do experimentar de uma vivência e da auto-reflexividade, que serão importantes nas análises que se seguem. Aliás, um dos primeiros a usar a palavra “ensaio” em relação ao cinema foi André Bazin (1998) num texto justamente sobre *Carta da Sibéria* de Chris Marker, em que destaca a importância dos elementos sonoros (o texto foi publicado inicialmente em 1958 em *France Observateur*). Bazin (1998: 258) considera esse filme como “um ensaio em forma de reportagem cinematográfica” ou “um ensaio documentado pelo filme”.

filme-ensaio é heteroglóssica<sup>2</sup>, substituindo a “voz de Deus” do documentário tradicional pelas personas que destilam o comentário *over* e que podem ser múltiplas ou se multiplicarem ao imputarem o que dizem a terceiros (cartas, citações, conversas lembradas etc), enfatizando a ambiguidade ontológica do seu status e os desacordos nelas presentes.

Por outro lado, peças musicais preexistentes foram empregadas com frequência em tais documentários tanto com o fim de barateamento dos custos, quanto funcionando como elementos evocativos de determinados significados a serem adicionados a uma verdadeira “colagem sonora”. Procedimento característico do Cubismo e de outros movimentos artísticos do século XX, a colagem está enraizada no ato da montagem cinematográfica, em especial, aquela que junta materiais heterogêneos e *found footage* (Blümlinger, 2013:21). Nesse sentido, o diretor francês Chris Marker gostava mais de se definir como um *bricoleur* – palavra francesa de difícil tradução e que corresponde a alguém que faz trabalhos manuais em casa, muitas vezes consertando coisas – do que como um cineasta (Vossen, 2016). Além das semelhanças das palavras “bricolagem” e “colagem”, o *bricoleur* lança mão, efetivamente, de procedimentos de cortar e colar.

Vamos, neste artigo, privilegiar a análise dos elementos sonoros da voz *over* e da música preexistente em documentários do tipo ensaístico de dois cineastas da “Margem Esquerda” da *Nouvelle Vague* francesa, o já citado Chris Marker e Agnès Varda, especialmente os filmes *Carta da Sibéria* (Marker, 1958, 62 min) e *Elsa la Rose* (Varda, 1965, 20 min). Sua escolha se deve justamente à presença marcante dos dois elementos sonoros e porque pretendemos nos restringir ao período da *Nouvelle Vague* do final dos anos 50 e início dos anos 60.<sup>3</sup>

Como considera McMahon (2015) em relação a Marker, a banda sonora dos seus filmes, em especial a música e o comentário *over*, não são simples complementos à imagem, mas sim, seus pré-requisitos. Também a respeito dos filmes de Marker, Bazin (1998: 259) emprega o termo “montagem horizontal” em oposição à montagem tradicional, já que, neles, a imagem não remeteria à que a precede e ao que sucede, mas sim lateralmente, àquilo que é dito. Apesar de considerarmos o termo “horizontal” inadequado, ou, no mínimo, confuso - levando-se em conta os conceitos de Michel Chion (2011), a imagem está sempre em relação com o sonoro, num contrato audiovisual;

2. Embora a referência ao conceito de heteroglossia de Mikhail Bakhtin seja implícita, Lupton não cita o autor diretamente em seu artigo.

3. O limite temporal final do período da *Nouvelle Vague* é discutível e varia com os autores. O ano de 1965 já estaria fora segundo algumas definições (Alvim, 2017), mas optamos por considerá-lo.

Chion (2011) também observa que, em certo sentido, é possível comparar de forma metafórica a relação entre imagem e som à verticalidade da harmonia na música –, essa observação de Bazin destaca a importância do sonoro (no caso, do texto *over*) na montagem do filme.

Uma categoria que muitas vezes está presente no filme-ensaio é a de cinema de arquivo. Nos filmes-ensaio de Marker e Varda, não só a imagem, como também a música preexistente funciona como objeto de compilação e citação, podendo ser considerada como um arquivo sonoro, elemento de uma reciclagem exógena – segundo a classificação feita por Nicole Brenez (2002) para a prática de reemprego – citável, transportado de um contexto a outro, como na colagem modernista e nas práticas de *found footage* no cinema. Justamente, André Vasconcelos (2017) nomeia tais elementos sonoros reempregados como “sons *found footage*”.

É curioso, como observam Alter (2012) e Vasconcelos (2017), que, em geral, os estudos cinematográficos sobre a forma ensaio e sobre imagens de arquivo se concentram apenas na parte visual dos filmes e não em sua banda sonora – e particularmente não sobre o elemento musical –, ao passo em que a música “é uma das forças mais importantes e determinantes nesse tipo de filme, já que estrutura a montagem, dá forma ao significado, estabelece o tom e encoraja voos da imaginação.”<sup>4</sup> (Alter, 2012: 25). Parafraseando o famoso estudo de Claudia Gorbman<sup>5</sup>, Alter (2012) observa que a trilha musical é constantemente inaudível para os teóricos. Nisso, a tese de Vasconcelos (2017) é importante pelo panorama geral que faz de um grande *corpus* de filmes-ensaio a partir do som, embora não dê muita ênfase à música preexistente.

É tentando reparar um pouco dessa falta no campo do sonoro-musical no filme-ensaio que vamos nos concentrar no som dos filmes de Marker e Varda aqui estudados, com ênfase especial nas peças musicais preexistentes, em geral não identificadas e não analisadas pelos autores. Vamos nos deter mais no filme de Marker por ser ele de maior duração e, conseqüentemente, conter mais músicas, e também porque privilegiamos, entre as peças musicais preexistentes, aquelas do repertório clássico (erudito, ou melhor, “música de concerto”) como objeto de nossa pesquisa (Alvim, 2017).

4. No original: “music is one of the most important and determining forces in this type of film, for it structures the montage, shapes meaning, establishes tone, and encourages flights of fantasy.”

5. Alter se refere ao livro *Unheard melodies*, em que a tese principal de Claudia Gorbman é a inaudibilidade consciente da maior parte da música do cinema clássico narrativo.



## 1. Chris Marker: o escritor multimídia

Para Chris Marker (pseudônimo de Christian Bouche-Villeneuve), a literatura foi uma de suas origens artísticas, tendo ele escrito romances e se dedicado, entre 1954 e 1958, a fazer guias de viagem fora dos padrões, a coleção *Petite Planète* da editora Seuil<sup>6</sup>, com o objetivo, o “desejo de ver e mostrar o mundo de ângulos inesperados” (Lupton, 2005: 40) e fazendo uma “nova aliança entre texto e imagem”, em que a fotografia é complemento simbiótico e indispensável do texto. Vários de seus documentários podem ser considerados travelogues, como já o primeiro filme, *Olympia 52* (realizado em Helsinki, durante os Jogos Olímpicos de 1952), sendo alguns bastante inusitados, como *Carta da Sibéria* (1958) e *Se eu tivesse quatro dromedários* (1966), além daqueles feitos na China (*Dimanche à Pékin*), em Israel (*Description d'un combat*, 1960), em Cuba (*Cuba sí*, 1961) e no Japão (*O mistério Koumiko*, 1965, e *Sans Soleil*, 1983).

Marker pode ser entendido como um verdadeiro “escritor multimídia”, tal como no título do catálogo de uma mostra dedicada ao cineasta. Seus filmes tinham não só imagens em movimento, como fotografias (caso de *Se eu tivesse quatro dromedários* e do conhecido filme de ficção *La jetée*) e Marker posteriormente utilizou as novas tecnologias que surgiam, como o vídeo. Seus comentários *over*, que foram publicados com o título *Commentaires*, tornam clara a sua relação com a arte literária – *Carta da Sibéria* começa de maneira epistolar (gênero bastante presente na literatura): “*Je vous écris d'un pays lointain*”<sup>7</sup> – e tinham um estilo bem característico (com enumerações, jogos de palavras, associações curiosas etc), perceptível mesmo em filmes de outros diretores para quem escreveu ou colaborou, caso de *Noite e neblina* (1953), filme em que recebeu o crédito de co-diretor, junto com Alain Resnais<sup>8</sup> (Lupton, 2005).

Quanto à música em seus filmes, seja ela original ou preexistente, relaciona-se intimamente com as imagens ou conjura significados adicionais. No caso de *Olympia 52*, a música de Sergei Prokofiev proveniente da sequência da “Batalha do gelo” do filme *Alexandre Nevsky*<sup>9</sup> (Sergei Eisenstein, 1938)

6. Disponível em [www.chrismarker.ch/1952-1966-annes-de-voyage.html](http://www.chrismarker.ch/1952-1966-annes-de-voyage.html). Acesso em 23 nov. 2016.

7. “Eu vos escrevo de um país distante”, frase que pouco depois é repetida com uma variação, “*Je vous écris du bout du monde*”, esta retirada de um livro de Henri Michaux.

8. Lupton (2005) observa que Jean Cayrol, sobrevivente dos campos e responsável pelo comentário *over* do filme, recebeu a colaboração de Marker. Percebemos a retórica do cineasta pela enumeração de “estilos” das torres de vigilância dos campos. Marker faz enumerações semelhantes em *Olympia 52*.

9. Prokofiev escreveu a música para o filme de Eisenstein, mas depois a organizou em forma de cantata e é nesta forma que a música passou a ser executada em salas de concerto.

traz um significado de “batalha”<sup>10</sup> à sequência da corrida de longa-distância em que está presente (uma batalha que se torna ainda mais digna de nota dado o clima de Guerra Fria dessas olimpíadas, evidenciado por Marker em seu filme), vencida pelo corredor tcheco Zatopek, do bloco comunista.

Por muito tempo, Marker renegou essa primeira experiência cinematográfica, embora, nela, possa-se notar muitas características de sua obra em geral, como as enumerações já mencionadas e o estilo por vezes irônico, por vezes compassivo em relação a seus personagens, de seu comentário *over*, numa “capacidade de fundir análise política séria com uma alegre digressão imaginativa”<sup>11</sup> (Lupton, 2005: 31).

Nesse filme, identificamos também como música preexistente o quinto movimento do *Concerto para orquestra* de Bela Bartok, presente na fase de preparação para as competições e imagens da cidade de Helsinki. No entanto, de maneira geral, esse repertório clássico preexistente não foi muito frequente na obra de Marker das décadas de 50 e 60 (Alvim, 2017). Em *Carta da Sibéria*, embora não seja predominante, ajuda a conjurar a imagem da Rússia, ou, pelo menos, contribui para a construção da Sibéria imaginada e montada no documentário.

### 1.1 A Sibéria imaginada, vista e remontada

O interesse de Chris Marker pela Rússia é digno de nota. Há uma coincidência (talvez não tão coincidente) na vida pessoal do cineasta: a mãe de sua filha de adoção (não é uma filha adotiva, já que o processo nunca foi oficial) Maroussia Vossen era de origem russa e Maroussia chegou a ser batizada na Igreja Ortodoxa. Como ela nos relata sobre Marker:

Ele me falava frequentemente dos russos, num tom meio de brincadeira, meio sério. Creio mesmo que ele atribuía à Rússia um papel primordial na evolução espiritual do mundo. Estava sempre disponível à escuta da alma eslava de modo sincero. Sem se engajar na religião ortodoxa, nutria uma verdadeira paixão pelos cantos litúrgicos e pelos ícones<sup>12</sup>. (Vossen, 2016: 31).

Em 1967, Marker criou o coletivo SLON (Société pour le Lancement des Œuvres Nouvelles), sendo *slon* uma palavra russa que significa “elefante”, tendo também feito filmes em homenagem aos cineastas Alexander Medved-

10. No filme de Eisenstein, cuja história se passa no século XIII, a “batalha no gelo” se dá entre os russos e os cavaleiros teutônicos.

11. “*capacity to fuse serious political analysis with lighthearted imaginative digression.*”

12. “*Il me parlait souvent des Russes, sur un ton mi-amusé, mi-sérieux. Je crois vraiment qu’il accordait à la Russie un rôle primordial dans l’évolution spirituelle du monde. Il était sincèrement à l’écoute de l’âme slave. Sans être engagé dans l’orthodoxie, il vouait une véritable passion aux chants liturgiques et aux icônes.*”

kine e Andrei Tarkovski. Quanto à sua relação com a música russa, além das que ouvimos em *Carta da Sibéria*, o ciclo de canções de Mussorgski dá o título de seu filme *Sans soleil*, estando nele presente.

Em *Carta da Sibéria* (1958), grande parte da música foi composta originalmente por Pierre Barbaud, mas, mesmo dentro dessas composições originais, várias são canções entoadas em russo por Ella Timourkhan, além de ser a Sibéria evocada pelo canto coral feminino *a cappella* como música extradiegética no início do filme<sup>13</sup>, por cantos tradicionais coletivos diegéticos na sua segunda metade e por uma gravação de ópera tradicional da região ao final. Mas há também a utilização de músicas preexistentes de Sergei Prokofiev (a *Sinfonia n.6* e o *Concerto para piano n.3*) e de Dmitri Schostakovitch (a *Quinta Sinfonia*), que, de certa forma, reforçam essa “alma russa” em busca da qual Marker se dirige, embora muitas vezes seja difícil distinguir essas peças da música original de Barbaud. Também são referências à União Soviética, tendo sido os dois compositores ativos durante o regime.

O comentário *over* de Marker é lido por Georges Rouquier na versão original francesa, sendo marcado pela ironia, como se Rouquier “sorrisse ao ler seu texto” (Barnier, 2008: 199). Em alguns momentos, a paródia se impõe, como na falsa publicidade sobre a rena (animal bastante presente na Sibéria), que entra no meio do documentário. Rouquier dá lugar a uma “voz feminina jovem, segura de si, [...] e que] corresponde exatamente ao timbre e às entonações de vozes francesas publicitárias dos anos 1950.”<sup>14</sup> (Barnier, 2008: 199). Para Barnier (2008), além da ironia e da paródia, essas rupturas provocadas pela passagem de uma voz à outra causam no espectador indagações frequentes a respeito do estatuto daquilo que está assistindo.

A característica da ironia também está presente no uso da música do filme. Por exemplo, McMahon (2015) observa que o compositor Pierre Barbaud empregou muitas vezes a técnica convencional hollywoodiana do *mickeymousing* e o paralelismo de significados transmitidos por imagem e som, fazendo graça de si mesmo. É o caso das várias sequências em que vemos animais, como uma rena, uma raposa e um urso, cada um deles tendo direito a uma canção em russo, além da animação sobre o mamute. Nesta última, em sua segunda parte, quando o narrador comenta as irônicas boas relações entre o mamute e a Igreja, com partes de ossos de mamutes tendo sido atribuídas a santos ao longo da História, a música de Barbaud faz a citação do *Lied*<sup>15</sup> *O Corvo* (parte

13. Esse mesmo canto, perdendo a sua função referencial relativa à Sibéria, é ouvido novamente na obra de Marker no início de *Le joli mai* (1965).

14. “voix de la jeune femme, sûre d’elle, [...] correspond exactement au timbre et aux intonations des voix publicitaires françaises des années 1950”. A voz é de Catherine Le Couey.

15. Gênero de canção alemã, bastante desenvolvido durante o período romântico, tendo sido Schubert um de seus expoentes.

do ciclo *Winterreise*) de Schubert, porém, numa forma musical próxima a um coral luterano, resvalando associações religiosas.

Um certo *mickeymousing* ocorre na primeira incursão do segundo movimento, *Tema com variações*, do *Concerto para piano n.3* de Prokofiev (tabela 1). Começamos a ouvir o tema logo após a publicidade da rena. Então, junto com as notas espaçadas da orquestra e do flautim de Prokofiev, vemos as renas andando, uma atrás da outra, com suas passadas quase coincidentes com o *Andantino* do tema, andamento musical que se refere ao caminhar.

Tabela 1. partes do 2o movimento do *Concerto para piano n.3* de Prokofiev em *Carta da Sibéria*.

Extrato	Tempo	Parte do 2o movimento do concerto para piano n.3 de Prokofiev	
			No filme
1	22'03"-22'56"	Tema	As renas andando. Cenas da vida na aldeia do povo Evenki.
	22'56"-23'52"	variação I	Cenas da vida na aldeia em meio às renas.
	23'53 - 24'46"	variação II	O urso Ushatik
2	26'57"-27'28"	Início da variação III	A primeira da série de imagens da cidade Yakutsk.
3	28'49"-29'21"	Final da variação III	Cenas da cidade Yakutsk
	29'22"-31'34"	Variação IV	O inverno. A escuridão. A caça de animais.
	31'35"-32'36"	Variação V	As dragadoras de terra (busca de ouro). Os bombeiros.
	32'36"-33'24"	retorno ao Tema	O transporte por avião.

A apresentação do tema pela orquestra termina com a observação do narrador sobre o assentamento do povo Evenki, criadores de renas e antes adeptos do nomadismo. Na primeira variação, apresentada inicialmente pelo piano solista e, depois, novamente pelo flautim e a orquestra com acompanhamento do piano no mesmo andamento, vemos ainda a vida da aldeia em meio às renas, enquanto o narrador comenta o fato de que as crianças vão para a escola e não têm se dedicado mais à caça de ursos. Na variação seguinte, com o contrastante andamento *Allegro* nos movimentos escalares do piano, vemos o urso Ushatik. A imagem do animal selvagem junto com o andamento rápido e o tema executado pelos trompetes poderia indicar um momento de perigo, mas o que vemos, reforçado de modo cômico pelo comentário, é que o urso se tornou doméstico, um “membro da família”.

Marker fragmenta o segundo movimento do concerto de Prokofiev e, tal qual muitos usos de música comuns em filmes de Jean-Luc Godard, emprega

os diversos extratos de maneira sequencial. Porém, diferentemente do procedimento de Godard, os três extratos principais, como vistos na tabela 1, são menos pulverizados e cada um corresponde a uma ou mais variações inteiras da música de Prokofiev, sendo entremeados com outras músicas (como o tributo a Yves Montand<sup>16</sup>, supostamente transmitido por alto-falantes da cidade entre o primeiro e o segundo extrato, além das variações de trilhas sonoras em torno das mesmas imagens, entre o segundo e o terceiro) e com inclusão de ruídos (por exemplo, as explosões em busca de ouro, no final da variação IV).

Cada variação, com sua característica particular, corrobora muitas vezes aspectos da imagem, num paralelismo audiovisual, como já vimos em descrições anteriores. Por exemplo, o clima fantasmagórico da variação IV, *Andante meditativo*, com as terças descendentes e cromáticas do piano em andamento relativamente lento, combina com o quê sobrenatural das imagens da imensidão do inverno siberiano e o caráter “meditativo” da variação, com a assustadora escuridão, presente ali meses ao ano. As explosões em busca do ouro nas terras siberianas marcam o fim dessa variação e a passagem para a variação V, que, com seu andamento rápido e galopante, *Allegro giusto*, também combina com as ações aceleradas das máquinas dragadoras e dos bombeiros apagando os incêndios das florestas.

McMahon (2015) afirma que, nesse filme em especial, Marker tinha a intenção de criticar a pretensa objetividade exaltada pelo cinema direto americano por meio de suas justaposições irônicas de trilha musical, imagem e narração, fazendo, muitas vezes, comentários reflexivos sobre o modo artificial de construção do documentário, o que é particularmente marcante na sequência de quatro repetições de imagens da cidade Yakutski com diferentes trilhas sonoras (entendendo-se, aí, trilha sonora como o todo de música, ruído e falas).

Justamente, na primeira vez em que vemos as imagens – homens cavando as ruas de terra, um ônibus cruzando um carro de luxo e homens trabalhando no nivelamento das ruas –, ouvimos o início da variação III, *Allegro moderato*, com o piano sincopado e estilo jazzístico, que, ao longo da história da música no cinema tem sido associado à “cidade grande”. Por si só, é um comentário irônico às pretensões da associação soviética responsável por parte do custeio do filme de que Marker mostrasse o “progresso” chegando às regiões mais afastadas do país. Mesmo que o comentário se refira à “energia e entusiasmos inegáveis” daqueles trabalhadores, ele se pergunta “a quem tais imagens agradariam, já que é bem sabido que só conseguiríamos tratar a URSS em termos de inferno ou de paraíso”<sup>17</sup>.

16. Música de B. Mokrousov, letra de I. Khelemeski, cantada por Marc Bernès.

17. “Un travail, une énergie et un enthousiasme indéniables [...] - en enregistrant aussi objectivement que possible ces images de la capitale yakoute, je me demandais franchement à

Marker faz, então, três variações mudando a trilha sonora (tanto a música quanto o comentário *over*) sobre as mesmas imagens, numa espécie de “efeito Kuleshov” para indicar os poderes do sonoro e não da montagem visual do efeito Kuleshov original (tabela 2). Cada trilha sonora confere um significado distinto às mesmas imagens, como também podemos entender no conceito de “valor acrescentado” de Michel Chion (2011). É também em relação a essa sequência que André Bazin (1998: 259) afirmou ter sido a montagem feita “do ouvido ao olho”, pois o elemento primordial seria o sonoro e seria a partir dele que o espírito passaria à imagem e não o contrário.

Tabela 2. As três variações da trilha sonora sobre as mesmas imagens.

	Tempo	Música	Comentário over
1ª variação	27'29"-27'53"	Quinta Sinfonia Schostakovich, I, compassos 188 – 201.	A voz do Comunismo
2ª variação	27'59"-28'20"	Quinta Sinfonia Schostakovich, I, compassos 122 – 130	A voz do Anti-Comunismo
3ª variação	28'24"-28'49"	Apenas ruídos ambientes	Uma suposta voz neutra

Assim, na primeira variação dessa sequência de imagens, ouvimos, no lugar do concerto de Prokofiev, uma parte bastante vibrante e marcial do primeiro movimento da *Quinta Sinfonia* de Schostakovich<sup>18</sup> (a partir do início da seção 27, *Poco sostenuto*), ao som de trompetes e caixas claras. Junto com ela, um comentário igualmente vibrante e positivo, salientando o progresso e a felicidade dos trabalhadores. Esta seria a versão do regime soviético, a voz do Comunismo.

Yakutski, capital da República Socialista de Yakutie, é uma cidade moderna, em que os confortáveis ônibus colocados à disposição da população cruzam sem parar os possantes ZYM, triunfo da indústria automobilística soviética. Na alegre emulação do trabalho socialista, os felizes operários soviéticos, entre os quais vemos passar um pitoresco representante das paragens boreais, esforçam-se para fazer da Yakutie um lugar onde é bom de viver! [Comentário da primeira variação]

Na segunda variação, ouvimos, então, uma parte anterior do mesmo movimento da *Quinta Sinfonia* de Schostakovich (no final da seção 17), dramática e fúnebre, com linha melódica desenvolvida pelas trompas em região grave,

*qui elles feraient plaisir, puisqu'il est bien entendu que l'on ne saurait traiter de l'URSS qu'en termes d'enfer ou de paradis.*"

18. Agradecemos a Rogério Sobreira por ter identificado a *Quinta Sinfonia* de Schostakovich nesses trechos. Tanto essas peças preexistentes quanto as de Prokofiev não foram identificadas e localizadas em nenhum texto ou artigo que lemos sobre o filme.

sobre um ostinato do piano. O comentário *over*, agora sem a vibração do anterior, salienta a diferença social do carro de luxo dos dirigentes e a miséria dos trabalhadores. Esta segunda variação seria a versão anti-comunista.

Yakutski, de reputação sinistra, é uma cidade sombria, onde, enquanto a população se espreme com dificuldade nos ônibus vermelho-sangue, os poderosos do regime exibem descaradamente o luxo de seus ZYM, aliás, custosos e desconfortáveis. Na postura de escravos, os infelizes operários soviéticos, entre os quais vemos passar um asiático de aspecto inquietante, esforçam-se num trabalho bem simbólico: o nivelamento por baixo! [Comentário da segunda variação]

Na última variação, Marker não usa música, somente sons diegéticos, como que emulando uma suposta objetividade do real, como se a ausência de música garantisse alguma neutralidade. De todo modo, o comentário *over* tem várias marcas de ironia.

Em Yakutski, onde casas modernas avançam pouco a pouco sobre os velhos bairros sombrios, um ônibus, menos lotado que os de Paris na hora do *rush*, cruza um ZYM, excelente carro cuja raridade é reservada aos serviços públicos. Com coragem e tenacidade, e em condições muito duras, os operários soviéticos, entre os quais vemos passar um Yakute acometido de estrabismo, esforçam-se para embelezar sua cidade, que precisa disso... [Comentário da terceira variação]

Logo depois, de volta à continuação da variação III de Prokofiev na trilha sonora, Marker conclui que mesmo a suposta objetividade não seria uma maneira justa de filmar a Sibéria, que mesmo ela deforma a realidade ao se deter num só aspecto, já que a realidade de um lugar é composta de uma diversidade que seu filme não conseguiria apreender. O fato de Marker voltar à trilha musical de Prokofiev após o seu “experimento” é como uma conclusão de que a falta de música não implica em maior objetividade e neutralidade.

É interessante também observar que, nessa sequência, ao fazer as variações em torno das mesmas imagens, Marker faz, no trabalho de montagem de imagens e sons, algo semelhante ao procedimento de tema e variações, base do segundo movimento de Prokofiev e de tantas outras composições musicais.

Outro aspecto importante é que tanto a variação de Marker da “Voz do Comunismo” quanto a do “Anti-comunismo” são construídas com trechos do mesmo movimento da *Quinta Sinfonia* de Schostakovich e, mais ainda, eles próprios variações do mesmo motivo, originalmente retirado de uma canção folclórica, o que nos leva também à própria ambiguidade dos trechos de Schostakovich em si, que, no filme, fica mascarada pelo sentido dado pela narração.

Com efeito, Schostakovich escreveu a *Quinta Sinfonia* em 1937, após ter recebido muitas críticas do regime de Stalin. A sinfonia seria uma tentativa de reabilitação e, efetivamente, fez bastante sucesso desde sua estreia. Porém,

é muitas vezes difícil dizer, a partir da análise do material musical, até que ponto o compositor estava apenas tentando satisfazer Stalin para garantir sua sobrevivência ou o quanto ele insere sua verve irônica mesmo quando aparentemente não o faz.<sup>19</sup> É importante também lembrar que, mesmo não sendo esse aspecto evocado diretamente no filme de Marker, a Sibéria era o lugar dos campos de trabalhos forçados para onde eram levados os opositores do regime desde a época czarista, tradição que Stalin fez questão de manter na URSS.

Na “variação comunista” de Marker, o tema está na forma de marcha, bem ao gosto de Stalin, mas também podemos observar que as harmonias de Schostakovich podem representar um comentário irônico a esse caráter marcial otimista. Por outro lado, o tema desenvolvido pelas trompas na segunda variação (a do “anti-comunismo”) é mais uma versão do tema original. Se ele nos evoca um sentido de melancolia, é por causa das notas longas e muito graves da trompa e de todos os códigos e clichês musicais cristalizados, com o reforço do conteúdo do comentário *over*.

O segundo movimento do *Concerto n.3 para piano* de Prokofiev não é a primeira peça do compositor no filme. Entre 13min11s e 17min58s, ouvimos o primeiro movimento da *Sinfonia n.6 op.111* de Prokofiev<sup>20</sup>, do compasso 182 até o 394 aproximadamente. O início se dá após o tiro do caçador, na imagem do avião planando no céu, em paralelo com os lentos acordes da música, que parece também planar. Vemos a chegada dos trabalhadores, e, na mudança de andamento para *Andante molto*, o comentário começa a descrever a construção da usina de energia ali, sem deixar de mostrar os contrastes entre o velho e o novo, o tradicional e o moderno (a carroça e o caminhão, respectivamente) e ressaltando, de modo auto-reflexivo, que é “a imagem pela qual todos estão esperando”.

A imagens anódinas da grua (um “monstro”, na descrição) e de uma garota fazendo a sinalização para ela, o comentário associa tanto a possibilidade de uma linguagem (o “alfabeto-monstro”) quanto um romance entre a moça e o operador da grua: as imagens estão ali, mas o comentário vai além delas, especulando aproximações e desenvolvimentos inusitados – Nora Alter (2006) vê em momentos como esse uma influência das livres associações do Surrealismo. A seguir, há diversos planos de gruas, que haviam sido descritas

19. Informações e discussões contidas no site <http://keepingscore.org/interactive/pages/shostakovich/inv-folk>. Acesso: 17 jun. 2017.

20. Prokofiev e Schostakovitch têm seus nomes nos créditos finais do filme, junto com nomes do restante da equipe, assim como o do próprio Marker, sem hierarquia e indicação das funções. Tal procedimento é habitual nos créditos dos filmes do diretor. Também lemos “Decca LXT 2667”, LP com a gravação da *Sinfonia n.6* de Prokofiev pela Orquestra da Suisse Romande, sob regência de Ernest Ansermet. O LP foi lançado em 1952, cinco anos após a estreia da sinfonia em Leningrado, em 1947.



anteriormente pelo comentário como monstros, dinossauros. Agora, estão só ao som da música de Prokofiev, que combina com esse aspecto mais épico e espetacular (palavra usada no comentário) das imagens das máquinas gigantes.

Então, nas batidas do gongo da música, vemos a força das águas do rio batendo também contra as barreiras. Ao final, o apaziguamento da música nas notas Si repetidas coincide com as águas escoando pelo tanque da barragem. Vemos, portanto, que, nessa sequência, Marker aproveitou alguns pontos de sincronização da imagem com a música.

Mas a Sibéria de Marker, além de todas as aproximações e divagações do comentário, é também uma Rússia construída pela montagem das imagens, assim como da música que as acompanha, como a que ouvimos em sequências da segunda metade do filme e que evoca o Velho Oeste americano. A montagem é um procedimento que, segundo Didi-Huberman (2003), tem justamente essa capacidade de aproximar lugares e tempos impensáveis, produzindo “essa forma que pensa” (Huberman se refere ao cinema como um todo), epíteto que já serviu para o filme-ensaio.

Além das semelhanças que aproximam, de maneira benjaminiana, a Sibéria e o Velho Oeste americano, há também nesse gesto uma crítica sutil de Marker ao momento contemporâneo do final dos anos 50, tanto à política da União Soviética quanto à cultura americana. Como observa Alter (2006: 37), “*Carta da Sibéria* é tanto sobre essa remota região da Eurásia quanto sobre esse novo momento nos Estados Unidos e na França”<sup>21</sup>: o da invasão da cultura consumista americana na França a partir dos anos 50, evidenciada pelo comercial da rena.

## 2. Varda e a colagem texto-música-imagem

Agnès Varda realizou o primeiro longa-metragem de ficção dos cineastas da *Nouvelle Vague* (considerando suas “margens” direita e esquerda) em 1954, *La Pointe Courte*. Diferentemente dos diretores-críticos-cinéfilos do grupo dos *Cahiers du Cinéma*, Varda não tinha, na época, grandes relações com a arte do cinema e trabalhava como fotógrafa no Théâtre National Populaire. Depois dessa primeira experiência cinematográfica ousada, Varda fez alguns documentários de encomenda, como *O saisons, châteaux* e *Du côté de la côte* (1958).

Mesmo com o caráter “de encomenda”, Gorbman (2012) percebe, já nesses filmes, que as ligações entre as sequências eram muitas vezes feitas por

---

21. “Letter from Siberia is as much about this remote region of Eurasia as it is about this new moment in the United States and France”.

associações “acrobáticas” do comentário *over*, mostrando-se, aí, uma influência da livre associação surrealista, tal como vimos em *Carta da Sibéria* de Marker. A própria Varda relatou que gostava de encontrar ideias e palavras do comentário na sala de montagem, ou mesmo, de encontrar o próprio filme. “Imagens sugerem palavras, ou então, ao se rabiscar algumas linhas, entortase o sentido e é preciso mudar a montagem. É um jogo, [...] uma partida de ping-pong”<sup>22</sup> (Varda, 1994: 16). Para Breschand (2004: 17), Agnès Varda estava entre os cineastas que fundavam seu olhar “na exploração das aparências, aliando à dúvida generalizada uma arte do verbo cuja marca frequentemente é o gracejo”<sup>23</sup>, algo que poderíamos associar também aos comentários *over* de Chris Marker, como vimos.

Gorbman (2012) lembra que Varda era em geral diretamente responsável pelo processo de pós-produção dos filmes ou os supervisionava com bastante proximidade, tendo escrito os comentários *over* e mesmo letras de canções, como no documentário *Opéra Mouffe* (1958) e no longa-metragem de ficção *Cleo das 5 às 7* (1962), cunhando o termo *cinécriture* (que lembra a ideia de *caméra-stylo* de Alexandre Astruc).

Com exceção das peças de Mozart prevalentes na trilha musical de *As duas faces da felicidade* (*Le bonheur*, 1965), Varda não privilegiou o repertório clássico entre os usos de música preexistente em seus filmes, embora Orlene Mc Mahon (2014) tenha observado que, ao fazer seu primeiro longa-metragem *La Pointe Courte*, a diretora tivesse pensado em utilizar música barroca<sup>24</sup> antes de se voltar ao compositor Pierre Barbaud.

Uma das utilizações de música preexistente do repertório clássico pela diretora está no documentário média-metragem de 1963, *Salut les Cubains*, e é curiosamente, a mesma peça que seu marido Jacques Demy colocara em *Lola* (1961): *L'invitation à la valse*, do compositor romântico alemão Carl Maria von Weber, na versão orquestrada por Hector Berlioz.

A música foi, com efeito, um dos fios condutores na construção do documentário, pois Varda queria mostrar as origens africanas, espanholas e francesas de diversos gêneros cubanos, que são ouvidos ao longo do filme, construído, tal como *Se eu tivesse quatro dromedários* de Marker, a partir de fotos (com exceção da primeira sequência). Nesse panorama, a peça de Weber pode

22. “Des images suggèrent des mots, ou bien, en griffonnant quelques lignes, on oblique le sens et il faut changer le montage. C’est un jeu, [...] une partie de ping-pong.”

23. “dans une exploration des apparences, alliant au doute généralisé un art du verbe dont le mot d’esprit est souvent la marque.”

24. Segundo Mc Mahon (2014), eram peças como *Contrapuncter*, de Buxtehude, *Il combattimento de Tancredi e Clorinda*, de Monteverdi, e *L’estro armonico*, de Vivaldi, peças listadas num “caderno de música” que a diretora mantinha durante a produção de seus filmes e consultados por Mc Mahon (2014).

parecer um corpo estranho, mas sua evocação é feita a partir do jogo de palavras do texto do comentário (lido por Michel Piccoli e pela própria Varda), num exemplo das relações entre texto, música e imagem: “*Voici pour les joueurs de lotterie et d’invitation à la chance et à la danse*” (Eis aqui os jogadores da loteria e do convite à sorte e à dança”). A valsa de Weber também pode estar relacionada com a referência seguinte do comentário à esposa do antigo ditador cubano, numa associação convencional da valsa clássica com o mundo das elites: “*Avant les bénéfiques de la lotterie allaient à la femme du dictateur*” (Antes, os lucros da loteria iam para a mulher do ditador).

Varda parece ter um gosto musical bastante eclético, como podemos depreender de sua seleção musical para o programa de rádio *Comment l’entendez-vous?* (“Como o senhor o escuta?”) da emissora France Musique, nos anos 1980, em que uma personalidade era chamada a fazer uma seleção musical. No seu programa, Varda incluiu canções de Piaf e Barbara, *rock* do *The Doors* e peças de Gabrieli, Mozart Haydn, Vivaldi e Pierre Barbaud (Takami, 2015). Esse ecletismo é transmitido também à seleção das músicas em seus filmes, algo notável em *Elsa la rose*, que analisaremos a seguir.

### 2.1. *Elsa la rose*: o retrato por vozes, música e imagens

*Elsa la rose* foi inicialmente concebido como parte de um díptico sobre o casal de escritores comunistas Elsa Triolet e Louis Aragon (seguindo um procedimento semelhante de obra conjunta adotado pelo próprio casal na coletânea *Oeuvres romanesques croisées*), em que Jacques Demy dirigiria a visão de Elsa sobre a infância de Aragon e Agnès Varda, a visão de Aragon sobre a infância de Elsa. Porém, quando Demy abandonou o projeto, Varda mudou o foco principal da infância de Elsa para o dia em que ela encontrou Louis Aragon pela primeira vez no bar La Coupole (Bénézet, 2014).

É um documentário que inclui um texto *over* de Louis Aragon, falado pelo próprio, além de poemas dele inspirados por Elsa, lidos pelo ator Michel Piccoli. Há também entrevistas com Aragon e Elsa (que, muitas vezes, retruca e questiona as informações e impressões do marido), a reencenação do citado primeiro encontro dela com Aragon, fotos, imagens de pinturas e livros. Quanto à música, temos peças de Constantin Simonovitch<sup>25</sup>, o *Intermezzo sinfônico in modo classico em si menor* de Modest Mussorgski, peças jazzísticas de William Christopher Handy e as canções *The man I love* (de George

25. Não conseguimos descobrir se é música original.

Gershwin), *Que serais-je sans toi* (1964) e *Nous dormirons ensemble* (1963), as duas últimas de Jean Ferrat sobre poemas do próprio Aragon<sup>26</sup>.

De modo semelhante às peças musicais soviéticas em *Carta da Sibéria*, é com uma função de referência à origem russa da escritora Elsa Triolet que ouvimos o *Intermezzo* de Mussorgski em *Elsa la rose*. Mussorgski fez parte do chamado “Grupo dos cinco” na segunda metade do século XIX, que pretendia livrar a música da Rússia de influências estrangeiras, embora o *Intermezzo* seja composto em “modo clássico”, ou seja, seguindo regras de formas musicais europeias (está na forma ABA’ de um Scherzo, sendo B um Trio) e é uma peça da juventude do compositor. Curiosamente, no filme, o trecho de Mussorgski está associado tanto à Rússia quanto a franceses.

Os primeiros sons da peça (de trompa, no compasso introdutório à parte A’) estão mixados à música de Simonovitch, constituída por sons eletrônicos, junto com o final da leitura dos versos de Aragon (“*Comme la forme incernable du rire incernable comme un sanglot*” e “*Souvenir sans la mémoire et blessure sans poignard*” da coletânea *Le fou d’Elsa*, “O louco de/por Elsa”, publicada em 1963, pouco antes do filme e cuja capa aparece depois da leitura dos versos<sup>27</sup>) na voz de Michel Piccoli e sobre planos próximos de Elsa – num deles, ela está com um chapéu que se assemelha aos típicos russos. Depois da interrupção da peça de Mussorgski, em que só ficam a fala *over* da narração de Aragon e os sons eletrônicos, começamos a ouvir novamente o *Intermezzo* (pouco depois do local da interrupção, na parte A’ da peça) enquanto vemos imagens da Rússia da jovem Elsa: Lênin e a revolução.

O comentário *over* de Aragon menciona que ela encontrou um francês (André Triolet, que deu a Elsa seu sobrenome) e que foi com ele ao Tahiti. Vemos, então, fotos de Elsa no Tahiti e a imagem da pintura do francês Henri Rousseau (*O sonho*, pintura que mostra uma mulher nua numa floresta com animais e plantas, cenário comum nos quadros de Rousseau), evocada também pela voz *over* (Elsa a havia colocado na coletânea *Oeuvres romanesques croisées*, em que está o romance *À Tahiti*, citado mais adiante no documentário), junto com a informação de que o pintor jamais estivera num país tropical. Termina, então, a música de Mussorgski.

26. Na caracterização de Weinrichter (2007) do filme-ensaio, o autor frisa o emprego de materiais e recursos heterogêneos como material de arquivo, comentário e entrevistas, criando uma “montagem de proposições”, tal qual Varda faz em *Elsa la rose*, buscando traçar um retrato de Elsa Triolet a partir de diversas fontes.

27. Tradução livre nossa dos versos: “Como a forma inidentificável do riso inidentificável como um soluço” e “Lembrança sem memória e ferida sem punhal”, respectivamente. Há também, no documentário, poemas da coletânea *Les yeux d’Elsa* (Os olhos de Elsa), publicada em 1942.

Varda emprega, aí, o procedimento de associar elementos da imagem e do som (tanto da música quanto da voz *over*), em resposta um ao outro, tal qual havia feito em seus documentários anteriores. Como observa Bénézet (2014: 115), “imagens e palavras [e acrescentamos igualmente a música] são reunidas de modo vertiginoso para imitar as camadas emaranhadas da experiência vivida<sup>28</sup>”.

É o que acontece também na reencenação do primeiro encontro de Elsa com Aragon no bar La Coupole, no dia 5 de novembro de 1928, como lembrado pela voz *over* de Aragon. Fazendo uma aproximação do passado e do presente, em 1965, a Elsa contemporânea do filme de Varda entra novamente pela porta do café, plano repetido três vezes, a cada vez mais próximo, e marcado pelos sons de Simonovitch. Com o plano de Aragon parado diante de um espelho, segue-se uma das canções de Jean Ferrat com a letra dele e que nos mostra o tamanho do sentimento do poeta em relação ao encontro: “O que seria de mim sem você que veio ao meu encontro” (*Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre*).

Depois que Aragon conta a história de Elsa, evoca novamente o encontro no café. Dessa vez, vemos Elsa e Aragon dando voltas na porta giratória do café e ouvimos a canção de Gershwin “*The man I love*.” A letra, na voz de Billie Holiday, parece se referir, desta vez, ao pensamento de Elsa: *Someday he’ll come along, the man I love* (“Um dia, ele vai vir, o homem que amo”), enquanto Michel Piccoli começa a recitar um dos poemas de Aragon para Elsa.

## Conclusão

Diretores entre os mais citados em meio aos que se dedicaram ao filme-ensaio, Chris Marker e Agnès Varda receberam aqui uma análise mais concentrada em dois de seus filmes da época da *Nouvelle Vague*, *Carta da Sibéria* e *Elsa la rose*, respectivamente, e, especialmente, nos elementos sonoros da voz *over* e da música, com ênfase maior nas peças preexistentes que participam de suas colagens sonoras.

A ironia é uma característica marcante do comentário *over* de Marker e, por vezes, mesmo da música ao reproduzir clichês da “música de cinema”, como o *mickeymousing*. Em outros momentos, imagens anódinas de trabalhadores recebem um comentário inesperado sobre suas possíveis vidas particulares e animais são homenageados com canções. Nesse sentido, como observa Alter (2006), a banda sonora até contradiz a imagem, numa colisão de signos e vários níveis de significados.

---

28. “*images and words are assembled in a vertiginous way to mimic the entangled layers of lived experience*”.

Um desses níveis de significados é a construção de uma suposta alma russa por Marker, presente também com a utilização de peças preexistentes de Prokofiev e Schostakovitch, além de cantos tradicionais e das canções em russo, e que é sujeita a associações impensáveis à primeira vista quando a voz *over* e a música aproximam a Sibéria ao Velho Oeste americano.

O estatuto duvidoso das imagens e a construção do significado dependente da banda sonora é explicitado na famosa e tão citada sequência das mesmas imagens, reapresentadas com comentários e música diferentes. Curiosamente, a “música diferente” faz parte do mesmo primeiro movimento da *Quinta Sinfonia* de Schostakovitch. No trabalho de colagem musical de Marker, as peças preexistentes são recortadas e montadas de uma maneira que muitas vezes as confundem com a própria música original de Pierre Barbaud.

Já em *Elsa la rose*, o retrato cinematográfico de Elsa Triolet é construído pelas múltiplas vozes de Aragon, esta desdobrada pelo seu texto *over*, pelos seus poemas lidos por Piccoli e cantados na voz de Jean Ferrat, além da voz da própria Elsa nas entrevistas.

A colagem musical é aqui mais demarcada, embora as diferentes peças sejam mixadas aos sons eletrônicos de Simonovitch. A Rússia, com a evocação das origens de Elsa, está novamente presente, agora pela música de Musorgski. Varda aproveita os significados semânticos das palavras das canções para criar a relação entre texto, música e imagem, especialmente na sequência do encontro de Elsa com Aragon.

*Carta da Sibéria* e *Elsa la rose* são, portanto, dois exemplos de como a música, além da voz *over* (mais estudada em geral nos textos sobre filmes-ensaio), participa do conjunto de ideias transmitido por esse tipo de filme, especialmente quando se trata de uma colagem de materiais preexistentes.

## Referências

- Alter, N. (2006). *Chris Marker*. Chicago: University of Illinois Press.
- Alter, N. (2012). Composing in fragments: music in the essay films of Resnais and Godard. *SubStance*, 41(2).
- Alvim, L. (2017). *A música clássica preexistente no cinema de diretores da Nouvelle Vague – anos 50 e 60*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Barnier, M. (2008). Chris Marker: le son, une bande à part. In A. Habib & V. Paci (org.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris: L'Harmattan.

- Bazin, A. (1998). Chris Marker – Lettre de Sibérie. In J. Narboni (org.), *André Bazin: Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Blümlinger, C. (2013). *Cinéma de seconde main: esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck.
- Brenez, N. (2002). Montage intertextuel et formes contemporaines du emploi dans le cinéma expérimental. *Cinémas*, 13(1-2), automne.
- Breschand, J. (2004). La voix là. In C. Ermakoff & P. Morissey (coord.), *Voix off: qui nous parle?* (dossier). *Vertigo*, 26.
- Chion, M. (2011). *A audiovisualidade: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris: Minuit.
- Gorbman, C. (2012). Finding a voice: Varda's early travelogues. *SubStance*, 41(2).
- Lins, C. (2009). O documentário entre a carta e o filme ensaio. In M. D. Mourão & R. Sampaio (org.), *Catálogo Marker bricoleur multimídia*. Rio de Janeiro: CCBB.
- Lupton, C. (2005). *Chris Marker: memories of the future*. London: Reaktion Books.
- Lupton, C. (2011) Speaking Parts: Heteroglossic voice-over in the essay-film. In S. Kramer & T. Tode (org.), *Der Essay film: Ästhetik und aktualität*. Konstanz: UVK.
- Mc Mahon, O. (2014). *Listening to the French New Wave: the film music and composers of postwar French art cinema*. Bern: Peter Lang.
- Mc Mahon, O. (2015). Reinventing the documentary: the early essay film soundtracks of Chris Marker. In H. Rogers (ed.), *Music and sound in documentary film*. New York: Routledge.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Takami, M. (2015). *De la Sonate à Kreutzer (1956) au Trio en mi bémol (1987): la musique comme modèle idéal dans l'oeuvre d'Éric Rohmer*. Paris: Tese de Doutorado, Université Paris VIII.
- Varda, A. (1994). *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Vasconcelos, A. L. O. (2017). *Ouvir o cinema contemporâneo: particularidades sonoras no filme-ensaio*. Tese de Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

Vossen, M. (2016). *Chris Marker (le livre impossible)*. Paris: Le Tripode.

Weinrichter, A. (2007). Introducción. & Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. In A. Weinrichter (org.), *La forma que piensa, tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

### **Filmografia (em ordem cronológica)**

*Alexandre Nevsky* (1938), de Sergei Eisenstein.

*Les sang des bêtes* (1948), de Georges Franju.

*Olympia 52* (1952), de Chris Marker.

*La Pointe Courte* (1954), de Agnès Varda.

*Dimanche à Pekin* (1956), de Chris Marker.

*O saisons, ô châteaux* (1957), de Agnès Varda.

*L'Opéra-mouffe* (1958), de Agnès Varda.

*Du côté de la côte* (1958), de Agnès Varda.

*Lettre de Sibérie (Carta da Sibéria)*, 1958), de Chris Marker.

*Description d'un combat* (1960), de Chris Marker.

*¡Cuba Sí!* (1961), de Chris Marker.

*La Jetée* (1962), de Chris Marker.

*Cléo de 5 à 7* (1962), de Agnès Varda.

*Salut les cubains* (1963), de Agnès Varda.

*Le joli Mai* (1963), de Chris Marker.

*Le mystère Koumiko* (1965), de Chris Marker.

*Elsa la rose* (1965), de Agnès Varda.

*Le bonheur (As duas faces da felicidade)*, 1965), de Agnès Varda.

*Si j'avais quatre dromadaires (Se eu tivesse quatro dromedários)*, 1966), de Chris Marker.

*Sans soleil* (1983), de Chris Marker.



## *Found Footage* e a memória humana em *Bodysong* e *Life in a day*

Mafalda Castelo-Branco\*

**Resumo:** Partindo da forma como os realizadores de *Bodysong* e *Life in a day* estabeleceram associações entre diversos *found footage*, criando uma linha de pensamento e uma história, dando vida e significado a imagens que, de outra forma, estariam arquivadas ou esquecidas, o presente artigo efetua o enquadramento, descrição e interpretação da temática documentário-ensaio nesses mesmos filmes.

Palavras-chave: documentário-ensaio; *found footage*; *archival footage*; memória; *Bodysong*; *Life in a day*.

**Resumen:** Partiendo del modo en que los realizadores han creado asociaciones entre diversos metrajes encontrados o *found footage*, dando forma a una línea de pensamiento o una historia y dando vida y significado a imágenes que, de otra forma, estarían archivadas u olvidadas, el presente artículo efectúa el encuadramiento, descripción e interpretación de la temática documental-ensayo en las películas *Bodysong* y *Life in a day*.

Palabras clave: documental-ensayo; metraje encontrado; metraje de archivo; memoria; *Bodysong*; *Life in a day*.

**Abstract:** Taking into account the way filmmakers established associations between several *found footage*, creating a line of thought and a story, giving life and meaning to images that, otherwise, would be archived or forgotten, the present article provides a framework, description and interpretation of the documentary-essay regarding the films *Bodysong* and *Life in a day*.

Keywords: documentary-essay, *found footage*; *archival footage*; memory; *Bodysong*; *Life in a day*.

**Résumé :** À partir de la manière dont les cinéastes ont créé des associations entre plusieurs images trouvées, en créant une ligne de pensée, une histoire et en donnant vie et sens aux images qui seraient autrement archivées ou oubliées, cet article procure la mise en valeur, la description et l'interprétation du thème de l'essai documentaire dans les films *Bodysong* et *Life in a day*.

Mots-clés : documentaire essai ; images trouvées ; images d'archives ; mémoire ; *Bodysong* ; *Life in a day*.

---

\* Doutoranda. Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, Doutoramento em Media Artes. 6200-001 Covilhã, Portugal.  
E-mail: mafaldacastelobranco@gmail.com

Submissão do artigo: 20 de março de 2018. Notificação de aceitação: 18 de julho de 2018.

## 1. Sobre documentário-ensaio

Hoje em dia, existem muitas reflexões em relação à definição de documentário, principalmente por haver cada vez mais realizadores a quebrar as regras do gênero. Na minha perspectiva, o documentário contém um vínculo direto com a realidade, explorando-a e transmitindo-a de maneiras diferentes das grandes produções, de forma poética e filosófica, destacando-se o seu papel sobre e para a memória. Se virmos os primórdios da história documental, John Grierson, o primeiro realizador a aplicar o termo “documentário”, considerava que o cidadão comum não estava preparado para discutir e opinar sobre questões complexas da sociedade moderna. Considerava, por isso, que o cinema tinha imenso potencial para ajudar na formação do carácter dos jovens cidadãos, tendo assim um papel social e pedagógico. Grierson, quando escreveu acerca do seu filme *Moana* (1926), afirmou que o mesmo, por ser “um relato visual da vida quotidiana dos jovens polinésios, tem valor documental” (M. C. Machado & Katrib, 2015), e assumiu, mais tarde, que este tipo de filme é um tratamento criativo da realidade. Tendo em conta estas afirmações, podemos dizer que o próprio documentário não apresenta apenas a realidade, mas contribui para refletir sobre ela. Ao longo dos anos, vários realizadores que exploraram um lado mais profundo da linguagem do documentário, explorando a realidade, de forma criativa e sem regras. Pegando nas palavras de Arlindo Machado:

O documentário começa a ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em *ensaio*, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. (Machado, 2006: 10).

O realizador consegue mostrar, de uma forma mais profunda, a sua visão, a sua reflexão e chegar ainda mais longe: conseguindo que o próprio espectador seja a continuação do seu documentário-ensaio, ao fazer com que este continue a sua reflexão, questionando-se sobre aquilo que está a ver. Fazendo-o olhar para o mundo de outra maneira, pegando no real e levando-o para o campo abstrato. Algo que tem muito interesse, neste sentido, é o facto de que a forma como o espectador vai receber este filme vai ser diferente, tendo em conta a sua experiência extratextual. É ele que vai dar e/ou construir um sentido para aquilo que viu e continuar o diálogo iniciado pelo realizador. Tal como Marília de Siqueira afirma:

Trabalhando o real e o imaginário, esses filmes interrompem temporariamente o presente que passa para fabricar um olhar que nos conduz de volta para

o mundo. Eles nos devolvem uma realidade inacabada, que se altera pelos gestos de quem a toca. (Siqueira, 2006: 10-11).

O documentário-ensaio é assim uma forma de percebermos aquilo que o realizador pensa acerca de determinado assunto, pegando em imagens e mostrando-nos o seu pensamento. Conseguimos compreender e tentamos interpretar a sua maneira de ver e dar um significado àquilo que nos foi mostrado. Sibley Anne Moran (2015) sublinha, na sua tese de Doutoramento, que um documentário-ensaio não cria novas formas de experimentação, realismo ou narrativa, apenas “repensa” as já existentes como se fosse um diálogo de ideias. É como se o realizador “escrevesse audiovisualmente” aquilo que quer transmitir, através da montagem de som e imagens, assim como da própria seleção dos mesmos. Essa subjetividade e a forma como usa aquilo que tem ao seu dispor, evidencia um carácter fragmentário e confere a cada documentário-ensaio um carácter único e intemporal. Acima de tudo, os ensaios acabam por entrar no campo experimental: o realizador pode deixar-se ir pelo acaso, sem problemas de errar, construindo algo poético que entrelaça o pensamento e a poesia, o histórico e o ficcional, o coletivo e o pessoal (Siqueira, 2006).

## 2. Imagens Ruínas

Em muitos documentários-ensaio percebemos o uso de *found footage*. O realizador usa material que já foi filmado e utiliza-o para demonstrar a sua história ou para criar novos conceitos, fazendo associações novas com o próprio material encontrado. Aqui podemos perceber que existe uma pequena diferença entre *archival footage* e *found footage*. No entanto, ainda existe alguma confusão na terminologia:

(...) the proliferation of terminology for both the source material – including “archival footage”, “found footage”, “stock footage”, and “recycled footage” – and for the films into which these sources are incorporated – including “compilation film”, “found footage film”, “collage film”, and “appropriation” film as well as “montage”, “détournement”, “mash - up”, and “remix” – is itself a signal that we need a new way of talking about these objects. (Baron, 2014: 8).

Alguns teóricos tentaram reduzir os termos existentes. William C. Wees sugeriu a existência de três categorias, admitindo que um filme *found footage* pode estar inserido em uma ou várias: “compilation”, que não questiona a representação e que depende apenas da sua metodologia de criação e a própria recepção, sendo este o mais convencional; “collage”, que provoca uma visão crítica e criativa das representações cinematográficas, tendo um potencial mais disruptivo e questionador; e “appropriation”, onde as imagens apropriadas são

apresentadas com pouca preocupação com a sua especificidade histórica e não têm o ponto de vista crítico que as de “collage” têm (Moran, 2015), apenas para gerar um *pastiche* pós-moderno. Já a autora Jaimie Baron considera que todas as formas de trabalhar com *found footage* são apropriações, tentando reabilitar as definições de William C. Wees, transcendendo-as (Baron, 2014). Neste caso, vamos seguir a sugestão de Jaimie Baron. Parece existir uma grande complexidade ao tentar distinguir *archival footage* de *found footage*. *Archival footage*, na minha perspectiva, refere-se a um banco de imagens, onde estas ficam guardadas para poderem ser utilizadas futuramente. *Found footage* refere-se a material audiovisual que o realizador “retira” do seu propósito original, apropriando-se dele e mudando o seu significado. Este material não tem de vir necessariamente de um arquivo, mas pode ter diversas origens como *home movies*, coleções privadas ou até de investigações feitas em hospitais e clínicas.

Para realizar o seu filme de reapropriação, o cineasta mobiliza não apenas a sua perícia artística e técnica, mas ainda a sua expertise crítica e teórica. Para escolher e editar imagens filmadas por outros, em outros tempos e outros espaços, o cineasta agencia o seu repertório de informações culturais e sua competência de acesso aos arquivos (...) cientes de que a sua formação educacional e repertório sensível-intelectual são fundamentais para dar um novo sentido a um material escavado de um arquivo carregado de sentidos originais e por vezes perdidos, para re-imaginar a memória coletiva. Como fonte e fruto de conhecimento e informação, o *found footage* é chave pedagógica para um método, matéria aplicada ao estudo em diversas esferas. (Rosa & Filho, 2016: 186-187).

O material encontrado pelo realizador ganha assim uma nova identidade, mudando o seu sentido e o contexto original. Para Jaimie Baron, existirão sempre três temporalidades a funcionar nos *appropriation films*: o “then” do *archival footage*, o “now” da produção dos *appropriation films* e o “now” que se aplica aquando a visualização do filme (Baron, 2014). Podemos considerar então que os vídeos encontrados, sem serem editados pelo realizador, são ruínas. Remanescências daquilo que foram, quando eram apenas representações diretas da realidade.

For Catherine Russell, found footage filmmaking is fundamentally “an aesthetic of ruins.” Its “intertextuality” can also be seen as an allegory of history, a montage of memory traces by which the filmmaker engages with the past through recall, retrieval, and recycling. Works that experiment with the documentary status of the archival images evoke alternative and dialectical forms of temporality and history. She states, “Recycling found images implies a profound sense of the already-seen, the already-happened, creating a spectator position that is necessarily historical”. (Moran, 2015: 197).

As ruínas, vistas como desperdício, são reutilizadas e têm um novo valor. Irónico como, passado a produção e a visualização do filme de apropriação, este passa a ser, novamente, um filme arquivado. Talvez guardado para, mais tarde, ser apropriado novamente, entrando assim num ciclo contínuo entre o arquivo e o uso. Podemos mesmo dizer que as imagens não têm apenas um significado e podem ser reenquadradas noutros sentidos, ganhando sempre novas interpretações.

### 3. *Body song*, a história do corpo

Simon Pummell, ao criar *Body song* em 2003, numa montagem de *found footage* de diversas origens a nível mundial, dos últimos 100 anos, tentou recriar a história da vida humana. Dividiu o documentário-ensaio em seis grandes arcos – nascimento, crescimento, sexo, violência, morte e sonhos. Na entrevista colocada ao realizador, incluída no DVD, Pummell afirma que uma das questões que se colocou, inicialmente, teve a ver com o facto das pessoas estarem tão acostumadas a verem diversas imagens retiradas de filmes, como reagiriam com novas imagens, que não conhecessem? Queria, por isso criar um novo olhar, um olhar revigorante. Ao longo do documentário-ensaio, Pummell levamos numa viagem onde podemos sentir-nos felizes por sermos humanos, mas ao mesmo tempo revoltados por saber que somos capazes de cometer certas atrocidades. Apercebemo-nos que isso faz mesmo parte da nossa história e essas imagens existem, foram gravadas e não deve ser o realizador culpado por as incluir no ensaio, mas sim nós por as termos criado. Numa altura em que a individualidade cresce, percebemos que temos um caminho comum. Somos diferentes, mas tão iguais. Apesar de serem vídeos antigos, estes acabam por ser recentes. Isto é, ainda hoje temos reações parecidas com as de há muitos anos atrás. Aprendemos a andar da mesma maneira, nascemos, crescemos, vivemos... Mesmo sem as evoluções tecnológicas que hoje existem, tudo permanece da mesma maneira: apesar das raças e culturas serem diferentes, todos queremos ser notados, aceites dentro do meio em que vivemos e todos queremos saber qual o significado da vida. Da nossa vida.

*Body song* conseguiu reparar material de arquivo e dar uma nova vida a fitas antigas de Super-8, *home movies*, vídeos amadores, reportagens televisivas, centros de investigação e hospitais. Vai buscar também filmes antigos do século XIX como *The kiss*, onde o integra com o restante *found footage* dando-lhe um novo significado. Simon Pummell e o editor Daniel Goddard editam o documentário-ensaio de uma forma pessoal e sem preconceitos.

Pummell and editor Daniel Goddard splice images together with machine-gun editing that challenges the viewer to pay attention and make associations. In

the place of dialogue or commentary, Radiohead's Jonny Greenwood offers a mysteries-of-the-universe musical comment that sometimes soothes and sometimes stimulates. (Young, 2003: 1).

Se voltarmos às origens do cinema, Eisenstein foi um dos pioneiros no que diz respeito à criação de um cinema, em que a combinação e a sucessão dos planos é o que dá sentido ao filme. A junção de fragmentos é o que faz a diferença do realizador. É o realizador que constrói o seu próprio sentido e produz relações que não estão implícitas na filmagem.

Esta montagem como produção do sentido é construída através do modelo de conflito entre os fragmentos estabelecendo uma contradição entre os planos ou ainda dentro do mesmo plano: “O fragmento A, derivado de elementos do tema em desenvolvimento, e o fragmento B, derivado da mesma fonte, ao serem justapostos fazem surgir a imagem na qual o conteúdo do tema é personificado de forma mais clara. Ou: A representação A e a representação B devem ser selecionadas entre os muitos possíveis aspetos do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de modo a que a sua justaposição – isto é, a justaposição destes precisos elementos e não de elementos alternativos – suscite na percepção e nos sentidos do espectador a mais completa imagem deste tema preciso”. (Eisenstein: 2002a, 51 in Carvalho, 2008: 53).

Em *Bodysong*, podemos perceber esta procura de sentido: no uso do *slow-motion*, na justaposição de filmes uns sob os outros e na criação de mosaicos com diversos filmes. Desta forma geram um verdadeiro sentido de propósito, como se o filme nos tentasse mostrar aquilo que está por detrás desses filmes (Matthews, 2003), indo ao encontro daquilo que Eisenstein e Vertov defendiam: o documentário é algo criativo que pode incluir poesia, filosofia e beleza, e isso só é possível com uma imaginação artística.

A sucessão de imagens implica uma interpretação por parte do documentarista mediante a escolha de técnicas de montagem. (...) A sucessão das imagens e sons tem como linha orientadora o ponto de vista adotado e encontra na criatividade do documentarista o seu principal motor. É ao selecionar e combinar as imagens e sons registados in loco que o documentarista se expressa. Ao proceder assim, apresenta-nos um ponto de vista sobre determinado assunto. (...) os melhores documentários serão aqueles cuja forma se interliga de tal modo com o conteúdo, que é quase impossível pensar um sem o outro. (Penafria, 2001: 5).

Quando somos confrontados com estas imagens de locais e corpos humanos, somos “atingidos” com um efeito epistemológico, como também com um efeito emocional na revelação de uma disparidade temporal. Não só atribuímos a estes documentos o passado “real”, mas também temos um sentimento

de perda. (...) O passado é irreparável, mesmo que os seus traços sejam bem visíveis.<sup>1</sup> (Baron, 2014: 21-22).

Este género de filmes é acompanhado por uma sensação de estranheza, como se estivéssemos acompanhados por fantasmas. As pessoas presentes no documentário já existiram. Os vídeos criados ficaram arquivados para alguém, um dia, ver o passado dessa pessoa. Alguém que já não tenha nada a ver com aquela imagem, com aquelas recordações. No entanto, foram eles que permitiram que agora vivéssemos. Foram eles, também, que nos transmitiram toda a experiência que agora temos. Tal como Christa Blümlinger escreveu:

O desejo de preservar alguma coisa do presente constitui uma espécie de imperativo temporal que leva à antecipação de um futuro olhar e à construção de uma memória cultural. (Blümlinger, 2015: 141).

É interessante a maneira como nós ficamos apegados a estes vídeos, quando estes, em termos pessoais, não nos dizem nada. Não conhecemos as pessoas que surgem, apenas reconhecemos algumas das ações que se passam. Mas, no entanto, “vemo-nos” nas experiências que estas pessoas tiveram, pois temos experiências em comum. O que nos faz colocar a questão: o que acontecerá às imagens que temos das nossas vidas? Serão usadas algum dia? Ou cairão no esquecimento?

#### 4. *Life in a Day*. Novos olhares e novas questões

*Life in a day* é um documentário-ensaio, filmado todo ele num só dia – 24 de Julho de 2010. Realizado por Kevin Macdonald, com a produção executiva de Ridley Scott, Scott Free UK e do YouTube. Ao contrário do filme *Body Song*, realizado por Simon Pummell, *Life in a day* (Macdonald & Clisby, 2011) é composto apenas por filmagens criadas por utilizadores de todo o mundo. O realizador, Kevin Macdonald, numa entrevista dada ao “Hollywood Reporter” afirma que:

(...) it’s all found footage in a sense. It’s certainly all footage not shot by me. It’s closer to editing an archive in some ways and yet people from all over the world have sent it in. (...) The interest is it feels like we’re using the internet in an interesting way and our lives are now and have become so entangled with the web that I wanted to explore just what that may mean for film. It was interesting to find what this new technology can achieve working alongside a more traditional medium [such as film]. (Kemp, 2011:2).

1. Tradução livre da autora: *When we are confronted by these images of time’s inscription on human bodies and places, there is not only an epistemological effect but also an emotional one based in the revelation of temporal disparity. In other words, not only do we invest archival documents with the authority of the “real” past, but also with the feeling of loss. (...) The past is irretrievable even as its traces are visible.*

Com o advento do vídeo analógico e, mais tarde, das câmaras digitais, foi possível registrar momentos que, antes, não seriam possíveis de guardar de forma simples, nas nossas casas. Cada vez mais, a cada dia que passa, existem mais vídeos privados. Contraditoriamente, estes filmes “privados” estão a tornar-se públicos ao longo do tempo, acompanhando o aumento de plataformas on-line onde se podem partilhar esses filmes.

Apesar das diferentes origens, de pessoas de todo o mundo, o realizador conseguiu criar um filme como um todo, contando a história do que se passa num dia, pelo mundo fora.

That’s maybe what gives me the most pleasure about making documentaries,” Macdonald continues. “We can revel in the chaos of it and look for order, patterns. All of our experiences in life – when we walk down the street and have children and all these things we do – is kind of chaotic and random. But we are always trying to give meaning to it. (Levy, 2011: 2).

Aqui voltamos à definição de documentário-ensaio, e também àquilo que Eisenstein e Vertov defendiam: a procura de um sentido, através da junção de filmes fragmentados, dando um novo significado e fazendo com que o espectador continue a reflexão do realizador.

No passado, os filmes *home made* eram considerados algo autêntico, pois eram para serem vistos e apreciados por pessoas conhecidas, dentro do círculo familiar e de amigos. Com o advento do Facebook e do YouTube, os nossos filmes “privados” facilmente se tornam públicos, o que pode fazer com que as nossas filmagens já não sejam tão autênticas como o eram há uns anos atrás, já que, quando estas estão a ser criadas, a pessoa, à partida, saberá se serão colocadas on-line e, por isso, vistas por outras pessoas que não o nosso círculo familiar. E isso é algo que muda completamente o modo de estar da pessoa à frente da câmara, perdendo, talvez, um pouco da autenticidade. Jaimie Baron questiona se o uso destes documentos privados contribui para a história, por produzirem um sentido de significado para um público mais alargado, ou se produzem apenas uma sensação de “passado” e um possível olhar voyeurista na vida privada de outras pessoas? (Baron, 2014: 82)

Ao assistirmos o filme *Life in a day*, percebemos que o realizador procurou manter um pouco dessa autenticidade, tentando criar um género de uma cápsula de tempo, registando o que se tinha passado naquele dia:

“More than anything, I wanted to get honesty”, Macdonald says. “I wanted to get people to give me a little insight into their lives and that could be, on the surface, seemingly banal. It could be their journey to work in the morning. Obviously, maybe one of those journeys is banal, but a hundred of them intercut showing all the different commuters, all the different pedestrians, all the different modes of transport, from bicycles to foot to trains to chauffeur driven cars ... suddenly becomes really fascinating. (Levy, 2011: 2).



Tal como *Bodysong*, *Life in a day* procura mostrar as similaridades que existem entre os humanos. Embora todos diferentes, há algo que nos une, apesar das dissemelhanças culturais... Tem um tom mais positivo que o ensaio *Bodysong*, já que não existe um contraste tão grande de situações positivas e negativas, mostrando que, muitas vezes, as pequenas coisas que experimentamos, sejam elas pequenas alegrias ou dores, fazem parte de ser humano. Uma afirmação da vida de uma forma verdadeira e agradável. Neste sentido, o realizador acha que a internet é uma ótima metáfora de união:

“I think that the internet is a great metaphor for and a creator of connectedness,” offers Macdonald. “The film is doing something that wouldn’t have been possible pre-internet, specifically pre-YouTube. The idea that you can ask thousands, tens of thousands, maybe hundreds of thousands of people all to contribute to a project and all to communicate about it and learn about it at the same time belongs essentially to this age that we live in. *Life in a Day* couldn’t have existed 100 years ago, 20 years ago, even 6 years ago”. (Levy, 2011: 2).

*Life in a day* e *Bodysong*, na minha perspetiva, são documentários-ensaio que oferecem um meio para pensarmos e interrogarmos as próprias imagens. Acima de tudo faz-nos questionar acerca daquilo que está a ser preservado e do que está a ser passado de geração em geração. Se as filmagens não fossem usadas nestes filmes, o que seriam delas? Muitas não estão arquivadas, apenas guardadas à espera que sejam encontradas para, um dia, alguém lhes atribuir um significado. E principalmente, hoje em dia, com tantas imagens a serem carregadas para a internet a cada minuto, será que poderemos considerar a internet como um arquivo? Jaimie Baron faz-nos pensar sobre isso, quando, no seu livro, nos diz que chamar a internet de arquivo é, talvez, estender o termo “arquivo” talvez um pouco longe demais, obscurecendo outras distinções importantes e tornando, assim, o termo sem significado, perguntando, por isso, que se cada coleção de informação é um arquivo, então o que é que não é um arquivo? (Baron, 2014: 140).

## Conclusões

Os realizadores de *found footage*, ao subverterem a estrutura narrativa, ao manipularem a “história oficial” e ao questionarem os elementos controladores do mundo exterior, estão a desafiar os fundamentos da linguagem fílmica, prejudicando, a nível conceptual, a estabilidade e a linearidade. Estes artistas procuram a “estética de ruínas”, tal como Catherine Russel chamou, onde as imagens são unidas, compiladas, alterando as especificidades do tempo e de lugar.

Como diz William Gibson “time moves in one direction, memory another” (Gibson, 2012: 49). Ao longo do tempo fomos construindo formas para contrariar o esquecimento, tentando manter uma memória global e/ou comum o mais intacta possível, através da criação/manutenção de artefactos. Tanto *Bodysong*, como *Life in a day*, acabam por ser uma resposta a esta procura de permanência da memória, de uma forma pura. Utilizando “ruínas”, fragmentos e momentos. Uma montagem do real, do arquivo positivo e negativo, encantador e atroz que, de outra forma, estaria perdido e esquecido. O documentário-ensaio permite-nos refletir, aprender e crescer, através da linha de pensamento apresentada pelos realizadores.

### Referências bibliográficas

- Baron, J. (2014). *The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*. (First). Routledge.
- Blümlinger, C. (2015). *O atrativo de planos encontrados*. Belo Horizonte.
- Carvalho, A. (2008). *Documentário-ensaio: a produção de um discurso audiovisual em documentários brasileiros contemporâneos*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Gibson, W. (2012). *Distrust that Particular Flavor*. G.P. Putnam’s Sons.
- Kemp, S. (2011). “Life in a Day” Director Kevin Macdonald on Working With Ridley Scott and Wading Through 81,000 Submissions for His Film (Berlin). Retrieved January 24, 2018, from [www.hollywoodreporter.com/news/life-a-day-director-kevin-98328](http://www.hollywoodreporter.com/news/life-a-day-director-kevin-98328)
- Levy, E. (2011). *Life in a Day: Interview with Kevin Macdonald*. Retrieved January 29, 2018, from <http://emanuellevy.com/interviews/life-in-a-day-interview-with-kevin-macdonald/>
- Machado, A. (2006). *O Filme-Ensaio*. Retrieved from [www.intermidias.com](http://www.intermidias.com)
- Machado, M. C. & Katrib, C. M. I. (2015). *História & Documentário: artes de fazer, narrativas fílmicas e linguagens imagéticas*.
- Matthews, A. (2003). *Bodysong Simon Pummell*. Retrieved January 22, 2018, from [www.culturewars.org.uk/2003-03/bodysong.htm](http://www.culturewars.org.uk/2003-03/bodysong.htm)
- Moran, S. A. L. (2015). *From Waste to Worth. Recycling Moving Images as a Means for Historical Inquiry*. Universidad Carlos III de Madrid.
- Penafria, M. (2001). *O ponto de vista no filme documentário*. Universidade da Beira Interior.
- Rosa, C. A. J. de & Filho, C. M. de C. (2016). Reapropriação de arquivos cinematográficos em tempos de youtube. *Ágora*, 26(53), 171-192.

Siqueira, M. R. de. (2006). *O Ensaio e as travessias do cinema documentário*.  
Universidade Federal de Minas Gerais.

Young, D. (2003). *Body song*. Retrieved January 22, 2018, from <http://variety.com/2003/film/reviews/body-song-1200543323/>

### **Filmografia**

*Body song* (2003), de Simon Pummel.

*Life in a day* (2011), de Kevin Macdonald.

## Ensaio fílmico, eterno devir: projeto de filme inacabado e de um cinema futuro

Gabriela Machado Ramos de Almeida\*

**Resumo:** O artigo apresenta uma discussão de caráter teórico sobre a constituição de um campo de estudos para o cinema de ensaio. A partir de um levantamento que identifica um devir-ensaio na prática e nas teorias do cinema desde a década de 1940, o trabalho mapeia também os estudos recentes mais relevantes para a efetiva constituição do filme-ensaio como forma autônoma ou “quarto domínio do cinema” (Teixeira, 2015). Por fim, é apresentado um entendimento de ensaio fílmico que dialoga com as contribuições de autores como Català (2005 e 2014) e Corrigan (2015).

Palavras-chave: ensaio fílmico; cinema de não-ficção; teorias do cinema.

**Resumen:** El artículo presenta una discusión de carácter teórico sobre la constitución de un campo de estudios para el ensayo cinematográfico. Partiendo de un análisis que identifica un devenir-ensayo en la práctica y en las teorías del cine desde la década de 1940, el trabajo cartografa también los estudios recientes más relevantes para la efectiva constitución del filme-ensayo como forma autónoma o “cuarto dominio del cine” (Teixeira, 2015). Por último, se presenta una noción de ensayo fílmico que dialoga con las contribuciones de autores como Català (2005 y 2014) y Corrigan (2015).

Palabras clave: ensayo fílmico; cine de no ficción; teorías del cine.

**Abstract:** This paper presents a theoretical discussion about the constitution of a field of studies for the essay film. This research identifies a becoming-essay in both practice and theory of cinema since the 1940s. I also propose a mapping of recent and relevant studies which support the effective constitution of the film essay as an autonomous form or the “fourth domain of cinema”(Teixeira, 2015). Finally, I present a notion of film essay that dialogues with the contributions of authors such as Català (2005 and 2014) and Corrigan (2015).

Keywords: film essay; non-fiction film; film theory.

**Résumé :** Cet article présente une discussion théorique à propos de la constitution d’un champ d’études sur l’essai filmique. À partir d’une recherche qui veut mettre en évidence un tournant dans la pratique et dans les Théories du Cinéma depuis les années 1940, ce travail a aussi pour but de réunir les études plus récentes et considérées comme les plus pertinentes pour la constitution effective du film-essai comme une forme autonome ou le “quatrième domaine du cinéma”(Teixeira, 2015). Finalement, une notion d’essai de film est proposée en dialogue avec quelques auteurs tels que Català (2005 et 2014) et Corrigan (2015).

Mots-clés : film-essai ; cinéma de non-fiction ; théories du cinéma.

---

\* Universidade Luterana do Brasil – Ulbra, Curso de Comunicação Social. 92425-900, Canoas, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: gabriela.mralmeida@gmail.com

Submissão do artigo: 25 de junho de 2018. Notificação de aceitação: 7 de agosto de 2018.

## Introdução

O ensaio, desde as suas origens na literatura, costuma ser categorizado como a mais livre, a mais fugidia das formas de reflexão. Não propõe respostas acabadas, mas a inquietação, a abertura, a dúvida. Em função de características imanentes que parecem inviabilizar a sua categorização como um gênero narrativo em sentido estrito, o ensaio costuma ser definido a partir de negativas ou de um entendimento frouxo de que se trata de uma forma expressiva em que tudo vale ou, principalmente, que carece de rigor.

Embora seja possível identificar um devir-ensaio no cinema desde as suas primeiras décadas, e nas Teorias do Cinema pelo menos a partir da década de 1940, com Hans Richter e Alexandre Astruc, é sobretudo nos últimos vinte anos que ganha força a produção de ensaios fílmicos, no seio do que se pode caracterizar como uma virada subjetiva do documentário. É a partir desse contexto que passam a ser classificadas como ensaísticas obras como os filmes mais recentes de João Moreira Salles e, retrospectivamente, parte significativa da filmografia de cineastas como Agnès Varda, Chris Marker, Jean-Luc Godard e Harun Farocki. Embora, também, o filme-ensaio não seja necessariamente um braço do documentário, a sua vinculação ao cinema de não-ficção acabou tornando esse tipo de produção objeto de interesse prioritário de pesquisadores do cinema não-ficcional no Brasil.

No campo dos estudos do cinema, especialmente do documentário, o termo “ensaio fílmico” vem sendo utilizado como chave de leitura para um conjunto de obras marcadas por características como a autorreflexão, a metalinguagem, o uso crítico do dispositivo cinematográfico e um certo teor autobiográfico. Não raro, a expressão também designa filmes de difícil classificação, tornando o ensaio uma grande categoria que abarcaria diferentes formas de produção não-ficcional mais ou menos afastadas do cânone do documentário e dos seus principais modos de representação institucionalizados, como o expositivo, o observacional e o participativo, bem como do cinema experimental.

Se uma genealogia do filme-ensaio localizará no documentário as suas origens, pretendo com esse texto avançar numa discussão sobre os ensaios fílmicos que não se restrinja ao campo do documentário e que pense possibilidades e sensibilidades ensaísticas no cinema em diferentes momentos do século XX e também neste início do século XXI. Assim, considero essencial a revisão de um conjunto de estudos produzidos em diferentes momentos e que, de algum modo, contribuem para a aproximação ao ensaio fílmico que é feita aqui, em um movimento que respeita a natureza incerta do fenômeno e a experiência de desorientação e deriva que a sua fruição costuma provocar.

Esta revisão também é necessária pois este trabalho se insere num campo ainda em construção nos estudos de cinema no Brasil, apoiado numa relação que pretendo estabelecer entre três pilares: 1) a afirmação do cinema como possibilidade de pensar com e por imagens e o ensaio como sua materialização; 2) as experiências de produção de obras audiovisuais que não apenas esgarçam fronteiras de gênero, mas também obrigam a repensar a linguagem audiovisual, os dispositivos e os modos de exibição e 3) a pertinência de pensar em uma sensibilidade ou uma inflexão ensaísticas que se fazem presentes em obras diversas, inclusive algumas situadas no cânone do documentário.

### O ensaio fílmico em devir nas Teorias do Cinema

O ensaio fílmico costuma ser associado a um certo teor vanguardista, à renovação e à ousadia no manejo da linguagem audiovisual e dos dispositivos. Com alguma frequência, o estudo de obras classificadas como ensaísticas se detém excessivamente na importância do texto verbal ou escrito presente nos filmes como linha condutora do pensamento das instâncias autoral e narrativa, embora a aproximação direta entre ensaios fílmicos e a literatura varie bastante de obra para obra<sup>1</sup> e não seja o propósito aqui analisar a tradução, transposição ou adaptação do ensaio literário ao cinema.

Os ensaios literário e fílmico aproximam-se principalmente no que se refere à forma, entendida aqui como a sua expressão materializada num todo observável, seja ele um texto ou um filme. Ambos situam-se eternamente numa espécie de entre-lugar ou num “entre-gêneros”, já que não parecem autorizar filiação a gênero algum e menos ainda pretendem constituir-se eles mesmos como gêneros autônomos, dotados de demarcações internas mais rígidas.

A bibliografia disponível em torno do assunto é restrita, mas vem crescendo em número nos últimos anos. A maior parte das poucas obras existentes ainda não foi traduzida para o português, sendo acessíveis apenas em seus idiomas de origem, como os livros *L'Essay et le cinema* (2004), organizado por Suzanna Liandrat-Guigues e Murielle Gagnebin; *The Personal Camera: subjective cinema and the essay film* (2009), de Laura Rascaroli, e *Estética*

1. As diferenças estilísticas entre os filmes citados acima permitem notar este fato. *Noite e Neblina*, por exemplo, tem narração baseada em um texto altamente poético e ao mesmo tempo impactante do escritor Jean Cayrol, um sobrevivente de campo de concentração. Já *Videogramas de uma Revolução* não tem narração e conta com textos escritos explicativos que aparecem no filme na forma de *lettering*, para fornecer ao espectador algumas informações contextuais sobre as imagens que estão sendo exibidas. Neste caso, não é o texto que fornece à obra o seu caráter de ensaio, mas sim a forma como a reflexão está inscrita nas próprias imagens e no fluxo de pensamento que elas geram.

*del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard* (2014), de Josep Maria Català.<sup>2</sup>

No entanto, embora seja comum aos autores associar o ensaísmo audiovisual às experiências recentes no terreno do cinema, uma genealogia das práticas cinematográficas que outrora foram classificadas como vanguardistas ou experimentais, e a revisão de alguns escritos e obras que buscavam afirmar outras potências para as imagens em movimento, além da representação e da narrativa, revelarão que esta vontade de expandir as possibilidades do cinema já se fez presente em momentos passados, e manifestou-se principalmente em duas vertentes que dialogam entre si: 1) o potencial do cinema como *locus* para expressão de pensamento e de saberes a respeito do mundo histórico, e 2) a noção de cinema expandido, que aproxima o cinema das artes especialmente a partir do surgimento do vídeo, abrindo caminho para que possamos nos referir a “ensaio audiovisual”, englobando, assim, obras que escapam ao domínio exclusivo do cinema.

O pintor e cineasta vanguardista alemão Hans Richter foi quem primeiro referiu-se a um novo tipo de cinema que poderia tornar perceptíveis problemas, pensamentos e até ideias, e que daria visibilidade ao que não é visível, num texto chamado *El ensayo fílmico: una nueva forma de la película documental*<sup>3</sup>, publicado em 1940. Segundo Richter, o desafio do documentário, sobretudo a partir de Robert Flaherty, era dar forma ao que chama de “conteúdo intelectual”. O autor estabelece uma relação direta entre a complexidade de determinados assuntos e a dificuldade – ou mesmo impossibilidade – de abordá-los nos filmes de narrativa mais convencional. Para Richter, nem todo assunto é passível de transformar-se em discurso fílmico por meio de modelos didático-expositivos que buscam documentar algo fornecendo meramente uma cronologia de fatos. Assim, alguns temas demandariam um tratamento ensaístico. A contribuição do autor vai se tornando mais rica à medida que afirma:

Visto que no ensaio fílmico não se está sujeito à reprodução das aparências externas ou de uma série cronológica, e, ao contrário, se há de integrar ma-

---

2. Em outros casos é ainda mais difícil ter acesso à bibliografia, a exemplo de um título relevante que não teve lançamento comercial e cuja circulação é totalmente restrita: *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (2007), organizado por Antonio Weinrichter. Trata-se de uma coletânea lançada por ocasião do evento Punto de Vista – Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, Espanha. Estão compilados neste livro diversos artigos, que passaram por um rico esforço de seleção e tradução para o espanhol.

3. Texto traduzido do alemão para o espanhol e publicado no livro organizado por Weinrichter (2007). Título original: *Der Filmessay: eine neue Form des Dokumentarfilms* (publicado no jornal alemão *Nationalzeitung* em 1940 e, posteriormente, na coletânea dedicada ao filme-ensaio organizada por Christa Blümlinger e Constantin Wulff). Referência: Blümlinger, C. & Wulff, C. (orgs.). *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen film*. Vienna: Sonderzahl, 1992.

terial visual de procedências variadas, pode-se saltar livremente no espaço e no tempo: por exemplo, da reprodução objetiva à alegoria fantástica, e dela a uma cena interpretada; pode-se utilizar tudo, o que existe e o que se inventa, desde que sirva como argumento para tornar visível o pensamento de base. (Richter, 2007: 188, tradução nossa).

Richter encerra afirmando que o cinema pode interferir criativamente no mundo da representação do seu tempo e deixa uma provocadora questão: “Esta não seria uma meta a desejar ardentemente?”. (Richter, 2007: 189, tradução nossa). O tom de todo o texto e a pergunta são premonitórios, e o que Richter desejava vai passar a acontecer poucos anos depois da publicação do seu escrito, a partir da virada para o cinema moderno, especialmente com Roberto Rossellini.

Também bastante premonitório é o teor dos escritos de Alexandre Astruc no artigo embrionário da “política dos autores”, *Nascimento de uma nova vanguarda, a câmera-caneta*, publicado originalmente em 1948. Astruc afirma que o cinema finalmente está se tornando uma linguagem, um meio de expressão como são todas as outras artes:

Depois de ter sido sucessivamente uma atração de feira, uma diversão parecida com o teatro de *boulevard*, ou um meio de conservar as imagens da época, [o cinema] se converte pouco a pouco em uma língua. Uma linguagem, a saber, uma forma na qual e mediante a qual um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões exatamente do mesmo modo como ocorre atualmente com o ensaio ou o romance. (Astruc, 2010: 221, tradução nossa).

Astruc cunha, então, o termo “Câmera-caneta” (“*Caméra-stylo*”) e a partir dele sugere que o cinema conseguirá se desvencilhar da “tirania do visual, da imagem pela imagem” para tornar-se um meio de escritura tão flexível e sutil como a linguagem escrita (Astruc, 2010: 221). E não apenas isso: para o autor, certas ideias e visões de mundo de campos tão distintos quanto a metafísica, a produção humana, a psicologia e as paixões são de tal natureza que apenas o cinema poderia descrevê-las.

O cinema aparece, deste modo, não só como uma escritura possível para o tratamento de determinadas questões, mas, principalmente, como um ambiente privilegiado para certas formulações. Astruc chega a afirmar que, se Descartes tivesse que escrever o Discurso do Método na década de 1940, o faria com uma câmera 16mm e filme, pois apenas por meio do cinema poderia expressar-se de forma apropriada. E, para Astruc, o cinema poderia gerar obras equivalentes, em profundidade e significado, aos romances de Faulkner e de Malraux e aos ensaios de Sartre e Camus: “o autor escreve com a sua câmera da mesma



forma que o escritor escreve com sua estilográfica” – trata-se, assim, de uma “autêntica escritura”.<sup>4</sup> (Astruc, 2010: 224, tradução nossa).

Astruc aproveita também para criticar a postura e o discurso das vanguardas e para rejeitar qualquer tentativa de defesa de um cinema “puro”, como fizeram algumas vanguardas históricas ao propor que poderia haver um terreno exclusivo do cinema: “[...] ao contrário, pretendemos estendê-lo e convertê-lo na linguagem mais vasta e mais transparente possível” (Astruc, 2010: 224, tradução nossa). Acusa o Surrealismo de tentar adaptar ao cinema as investigações da pintura e da poesia e afirma que “entre o cinema puro dos anos vinte e o teatro filmado, segue existindo espaço para um cinema livre”. (Astruc, 2010: 223, tradução nossa).

As proposições de Astruc me parecem pertinentes por três motivos fundamentais. Em primeiro lugar, por propor lá em 1948 que existem *uns* cinemas, e não apenas *um* cinema. Em segundo lugar, por antecipar, ainda que de maneira não intencional, a ideia de cinema expandido e do borramento das fronteiras entre o cinema e outras artes<sup>5</sup>, e, em terceiro lugar, por afirmar uma qualidade dialética para o cinema e situá-lo como uma espécie de mecanismo relacional entre diversos saberes.

Também entre os franceses ou autores que estabeleceram sua produção intelectual na França, André Bazin e Noel Burch dedicaram alguma atenção à relação entre ensaio e cinema. No caso de Bazin, analisando o filme *Carta da Sibéria* (1957), de Chris Marker, em texto publicado na revista *France Observateur*, em 1958, em que descreve a obra como “um ensaio documentado por meio do filme” (Bazin *apud* Rascaroli, 2008, tradução nossa). Já Burch fala de uma categoria de filmes, chamados de “filme-meditação”, que expõem teses e antíteses em sua própria tessitura. Para o autor, Jean-Luc Godard seria um ensaísta em um sentido totalmente novo, que só justificaria plenamente no cinema: “Um cinema de meditação pura, onde o tema é a base de uma construção intelectual suscetível de transformar-se na forma, na própria realização, sem que esta seja, por isso, edulcorada ou alterada”. (Burch, 2008: 192-193).

O discurso de Burch converge com o dos outros autores trazidos aqui até agora em um aspecto principal: a afirmação de que não apenas o cinema é um tipo de escritura passível de expor um pensamento complexo, mas, sobretudo, que é uma expressão privilegiada para este propósito. O interesse da crítica francesa deste período pelo tema é plenamente justificável, uma vez que boa parte dos primeiros filmes aos quais se associou a noção de ensaio

4. Procedimento para o qual Agnès Varda cunharia, alguns anos depois, a expressão “cinescrita” (“*Cinéécriture*”).

5. Para além das relações mais notadas e que sempre existiram entre o cinema e o teatro, ou entre o cinema e a literatura.

foi produzida por cineastas como por Marker, Varda, Godard e Alain Resnais, na França do pós-guerra. Alguns autores, como Phillip Lopate (1996), Paul Arthur (2003) e Michael Renov (2005), com razão incluem ainda Jean Rouch entre os cineastas que produziram filmes com inflexão ensaística a partir da década de 1950, especialmente pela forma altamente reflexiva como Rouch usou o comentário (de pós-produção) em filmes como *Os Mestres Loucos* (1955) e *Crônica de um Verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1960).

É possível apontar, neste conjunto de escritos mencionados, uma espécie de “devir-ensaio”, o vislumbamento de uma potência ensaística para o cinema que, embora já se manifestasse nas obras de alguns cineastas, vai ganhar mais força a partir dos anos de 1990. É neste momento que o documentário, especialmente, experimenta o que Català (2012) classifica como uma “virada subjetiva” que põe em evidência os filmes ensaísticos e autobiográficos (cujas características se misturam, em muitos casos). Na próxima seção, são apresentadas algumas contribuições mais recentes, inclusive do próprio Català, no sentido de tentar compreender as manifestações do ensaio no cinema.

### **Algumas tentativas recentes de aproximação teórica ao ensaio fílmico**

Se o mapeamento anterior pode sugerir que o interesse pelo ensaísmo no cinema parece ter arrefecido entre as décadas de 1970 a 1990, recentemente o tema tem sido objeto de vários estudos. Pesquisadores vêm se debruçando sobre este tipo de produção por meio dos mais diversos vieses analíticos, desde a perspectiva histórico-conceitual que busca definir, descrever e mapear o ensaio audiovisual, desenvolvida por autores como os já citados Lopate (1996), Rascaroli (2008, 2009), Català (2005, 2014) e Weinrichter (2007), até o estudo do ensaio fílmico como um braço do documentário, como é o caso de Renov (2005), no âmbito nacional, Lins (2008a, 2008b), Feldman (2012), Rebello (2012) e Gervaiseau (2015), que vêm se ocupando de uma tendência ensaístico-reflexiva verificada no documentário brasileiro contemporâneo.

O texto de Lopate de 1996 se tornaria uma espécie de marco temporal para o estudo recente dos ensaios audiovisuais. Intitulado *In Search of the Centaur: The Essay-Film*, é um artigo totalmente calcado na relação entre o ensaio fílmico e a literatura, a ponto de o autor afirmar (embora advirta de antemão que se trata de uma proposição questionável), que um filme-ensaio deve obrigatoriamente conter palavras, na forma de texto falado, subtítulo ou intertítulo: “Digam o que quiserem sobre a visualidade ser o núcleo da coisa, mas não posso aceitar um fluxo puro e completamente silencioso de imagens como constitutivo de um discurso ensaístico.” (Lopate, 1996: 253, tradução nossa).

O autor apresenta uma prescrição das características que permitiriam classificar um filme como ensaístico e se refere diretamente ao texto em várias delas, afirmando inclusive que deve ser bem-escrito e eloquente. A esta provocação inicial de Lopate, que em certos momentos guarda até um tom de chiste, seguiram-se esforços mais consistentes de outros autores, que serão apresentados em seguida. No entanto, é interessante observar em Lopate a valorização do texto e da palavra de uma maneira extremamente literal. Para ele, não é suficiente a existência de uma instância enunciadora que possa ser identificada no filme, que se manifeste de forma autoral e que pode ou não estar presente materialmente na obra<sup>6</sup>. Lopate considera necessária a presença do texto em sentido estrito, de preferência através de um narrador, como se o ensaio fílmico tivesse que funcionar como uma espécie de monólogo interior para a exposição de conceitos e ideias.

Já Antonio Weinrichter (2007: 12) afirma que “não existe um acordo geral sobre o que possa ser um ensaio cinematográfico” e que há quem o considere um possível horizonte para o audiovisual no século XXI, um fruto da era pós-moderna de confusão de fronteiras, modos e discursos. O autor aponta a contribuição de Alain Bergala, que descreve o filme-ensaio de modo muito semelhante à maneira como Theodor Adorno pensa o ensaio na literatura, sugerindo que estas diferentes manifestações compartilham os mesmos princípios: “É um filme que não obedece a nenhuma das regras que regem geralmente o cinema como instituição: gênero, duração padrão, imperativo social.” (Bergala *apud* Weinrichter, 2007: 27, tradução nossa).

É um filme livre, segundo Bergala, que reinventa a cada vez a sua própria forma, que só valerá a ele. Questionando a posição um tanto radical de Bergala acerca da impossibilidade de uma definição para o ensaio fílmico, Weinrichter afirma:

Bergala chega a sugerir que um verdadeiro ensaio inventa não apenas sua forma e seu tema, mas também o seu referente: à diferença do documentário, que filma e organiza o mundo, o ensaio o constitui. Ou seja, não pode servir, por definição, de modelo de nada. E a prática do cine-ensaio se reduziria a uma série de casos singulares, não só porque a instituição se nega a integrá-los em sua tradição, como porque o são, necessariamente: a única generalidade que parece possível afirmar sobre um filme-ensaio é que cada filme é... um caso particular. Vale a pena, então, esforçar-se para atribuir categoria

---

6. A este respeito, vale lembrar do conceito de “voz do documentário”, formulado por Bill Nichols (2005), que refere-se ao discurso do filme, num âmbito mais geral, cujo direcionamento se pode inferir através da análise do todo de uma determinada obra, e não necessariamente da fala de um personagem ou narrador. Muitas vezes, a voz do documentário fica explícita na “voz de Deus”, na fala de um narrador que expõe um ponto de vista que o realizador pretende transmitir, mas esta não é uma regra. Por exemplo, documentários de teor observacional também têm a sua voz, que corresponde muito mais uma intencionalidade ou um viés presente na tessitura da obra do que ao que é dito por um narrador ou personagem.

de gênero ao que é essencialmente excêntrico, fronteiro, ‘não-genérico’ e singular? (Weinrichter, 2007: 27, tradução nossa).

Ainda que diante da dificuldade de conceituar as variadas práticas ensaísticas, os autores têm empreendido esforços no sentido de identificar traços deste tipo de produção, deparando-se sempre uma espécie de dilema, que também aparece na fala de Bergala: alguma definição fechada pode ser aplicada a um tipo de obra que é, por natureza, fugidia e livre de amarras de gênero? Weinrichter tenta fugir de uma classificação fácil e bastante sedutora de que o ensaio seria todo texto que não “cabe” em nenhum outro lugar, e sinaliza que “podemos pensar que esta dificuldade de encaixe é o que o define como categoria à parte; mas estaríamos caindo numa definição tão atrativa (por transgressora) como imprecisa e negativa” (2007: 24, tradução nossa). Català, por sua vez, esboça o que chama de “estrutura básica” do ensaio fílmico: “[...] uma reflexão por meio de imagens, realizada através de uma série de ferramentas retóricas que se constroem ao mesmo tempo em que o processo de reflexão.” (Català, 2005: 133, tradução nossa).

Se parece problemático classificar o ensaio fílmico como gênero cinematográfico, uma vez que afirma-se tão livre que não admite se configurar como tal, pode ser pertinente pensá-lo como forma fílmica e mapear os gestos formativos e os dispositivos criativos que perpassam um determinado conjunto de obras, já que tanto os estudos sobre o ensaio na literatura quanto no cinema assinalam uma preponderância das questões estético-formais em todo discurso que se apresenta de modo ensaístico. Este me parece um caminho natural: se o ensaio é um discurso que produz os seus próprios dispositivos, as questões estético-formais vão necessariamente ganhar força. Que forma, entretanto, seria esta, se Bergala diz que ela é própria de cada filme-ensaio e só valeria a ele?

Ao apresentar a reflexão por meio das imagens, a forma-ensaio não propõe meramente um jogo metalinguístico ou autorreflexivo. A subjetividade do autor está posta sempre de modo bastante evidente, mas não se trata exatamente de uma escrita de si (como faz o documentário autobiográfico) ou de uma reflexão “ilustrada” por imagens (como é expediente comum do documentário expositivo), mas sim de inscrever a reflexão nas próprias imagens, de pensar por e com imagens.

Embora uma parte numerosa da bibliografia disponível a respeito do ensaísmo no audiovisual se refira a um tipo de “cinema de pensamento”, estas contribuições muitas vezes acabam abordando menos o ato de pensar com imagens e mais o de fazer pensar sobre o que as imagens nos mostram, e entre

estes dois âmbitos há uma diferença importante. Pensar cinematograficamente difere de ilustrar um pensamento com imagens.

O ensaio fílmico não é simplesmente autorreflexivo, embora o seja de maneira imprescindível, segundo Català. Numa tentativa de diferenciá-lo do documentário autorreflexivo, o autor afirma que este se limita a colocar em evidência os dispositivos, não necessariamente a explorá-los, e também não se dedica a utilizar os resultados desta exploração como ferramenta hermenêutica. Enquanto isso:

A estrutura característica do filme-ensaio é híbrida, uma estrutura que vai do pessoal-biográfico (dividido em experiências pessoais, sonhos, opiniões) ao reflexivo, filosófico, artístico, etc. Tem ao menos dois níveis, portanto: um através do qual *persegue* um objeto, um tema (ou vários) e outro por meio do qual este tema se expressa esteticamente: o entremeado, o caráter híbrido se expressa ao mesmo tempo em que o seu próprio tema. A forma sobe claramente à superfície [...]. (Català, 2005: 145, tradução nossa).

Català afirma que a história do cinema documental é marcada por uma evolução de mentalidades, de modos de colocar o cinema a serviço da exposição de um “real” e de crer nas possibilidades desta exposição. O que se nota hoje, segundo o autor, é um esgotamento dos dispositivos convencionais do cinema (em diversos aspectos, das narrativas ao modo mais tradicional de exibição dos filmes), de maneira que “o dispositivo cinematográfico não basta para expressar por si só a complexidade do real e é necessário fazer algo mais” (Català, 2012: 17). Neste caso, o “algo mais” seria a criação de dispositivos cada vez mais complexos e necessariamente ensaísticos, pois colocariam em xeque justamente o fato de que o dispositivo cinematográfico e os meios narrativos clássicos, por si só, não são suficientes.

Identifico também em José Moure outra interessante perspectiva, que começa por questionar se haveria uma obra fundadora do cinema de ensaio, como há no caso do ensaio literário (os Ensaio de Montaigne). Num texto chamado *Essai de définition de l'essai au cinema* (2004), Moure acaba localizando as origens do ensaio fílmico em Orson Welles e Roberto Rossellini e enuncia duas proposições: 1) o ensaio como um projeto de cinema, e 2) o ensaio como um projeto da modernidade. Em relação ao primeiro ponto, o autor afirma que, antes de existir como realidade fílmica, o ensaio existe como projeto de filme inacabado e como projeto de um cinema futuro: “Invoca a ideia do ensaio de modo a prestar uma homenagem à sétima arte, e de apostar no seu futuro, na sua capacidade de rivalizar com a literatura no terreno do pensamento” (Moure, 2004: 26, tradução nossa).

Sobre o ensaio como projeto da modernidade, Moure busca na *Carta à Rossellini*, escrita por Jacques Rivette por ocasião do filme *Viagem à Itália*,

e publicada nos *Cahiers du Cinéma* em 1955, uma formulação que associa efetivamente o cinema ao ensaio. Rossellini, tal qual Montaigne, é ele mesmo a matéria do seu filme. Segundo Rivette, *Viagem à Itália*:

[...] oferece enfim ao cinema, até agora obrigado a contar histórias, a possibilidade do ensaio. O ensaio, há mais de cinquenta anos, é a língua mesma da arte moderna; é a liberdade, a inquietude, a exploração, a espontaneidade; enterrou, gradualmente – Gide, Proust, Valery, Chardonne, Audiberti – o romance debaixo de si; desde Manet e Degas, reinou sobre a pintura e lhe deu seu modo apaixonado, seu senso de busca e de proximidade. Temos, pois, um filme que reúne: [...] ensaio metafísico, confissão, diário de bordo, diário íntimo. (Rivette *apud* Moure, 2004: 32, tradução nossa).

Moure afirma, então, que “se a forma do ensaio no cinema se inscreve em alguma filiação, é aquela da modernidade, das formas que pensam” (2004: 32, tradução nossa). O germe do ensaísmo no cinema estaria, para o autor, na fundação do cinema moderno, por isso a referência constante a Rossellini e Welles. E especialmente no que se refere a *Viagem à Itália*, estariam postos ali todos os princípios do ensaio, que se exerce como pensamento, ponderação, exame, teste, experimentação, “tateamento”, experiência do mundo, da vida e de si. Também é destacada a figura de Godard, a quem Moure considera o cineasta que mais levou a cabo a proposta de elaborar um “pensamento-cinema”, ainda que, em sua tentativa de definição, Moure resvale justamente na afirmação do ensaio fílmico por exclusão de outras formas, e embora para o próprio autor uma pergunta permaneça sem resposta conclusiva: “Que critérios, temáticas ou formas permitem-nos distinguir os filmes que poderiam ser incluídos no seio da categoria não-instituída do ensaio?”. (Moure, 2004: 35, tradução nossa).

Moure (2004) sugere que se deva partir da premissa de que os filmes ensaísticos convergem para um pensamento reflexivo no tratamento de um determinado tema, objeto ou questão, e seria necessário, assim, distinguir ensaios sobre temas tão distintos quanto política (como *Vento do Leste*, de Godard, 1970); arte (*O Mistério de Picasso*, de Henri-Georges Clouzot, 1955); cinema (*Uma viagem com Martin Scorsese através do cinema americano*, de Martin Scorsese, 1995); história (*Allemagne 90 neuf zero*, Godard, 1990) ou ainda objetos e lugares (*Méditerranée*, de Jean-Daniel Pollet e Volker Schlöndorff, 1963).

Ainda que os escritos de Moure ajudem a lançar luz sobre alguns aspectos do ensaio e façam parte de um dos mais citados livros dedicados ao assunto<sup>7</sup>, é necessário apontar uma ressalva: o autor estabelece um tipo de hierarquia que

7. O já mencionado *L'Essai et le cinéma* (2004), organizado por Liandrat-Guigues e Gagnebin.

considero duvidosa entre o ensaio fílmico e outras formas expressivas, como se se tratasse de uma evolução das linguagens da literatura e do cinema que confluíu numa nova forma, melhor ou superior.

Outra consistente contribuição recente – essa disponível no Brasil – é o livro *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker* (2015), de Timothy Corrigan. O autor parte de duas premissas principais: a primeira é de que cabe ao ensaio fílmico um lugar de autonomia em relação ao documentário e ao cinema experimental, o que significa que as tentativas de pensar o ensaio fílmico inserido na historiografia do cinema limitam as possibilidades de reconhecimento do fenômeno em toda a sua capacidade de intervenção crítica. A segunda é de que o filme-ensaio “focaliza questões centrais na relação historicamente variada e multidimensional entre o cinema e a literatura” (Corrigan, 2015: 10), nos convidando a pensar esse vínculo a partir de outros parâmetros que não sejam as interações entre o cinema e a ficção narrativa, o teatro dramático ou a poesia, e buscando privilegiar especialmente a relação entre verbal e visual (e não aspectos como a adaptação).

Interessa a Corrigan considerar a inflexão ensaística *no* cinema e *através* do cinema, tomando o ensaístico como um encontro entre o eu e o domínio público. Assim, o filme-ensaio pode ser pensado como linguagem que mobiliza diversas matérias expressivas e traz ao primeiro plano uma voz reconhecível, uma expressão pessoal. No entanto, mesmo que essa expressão pessoal eventualmente assuma um tom autobiográfico, ela não é confessional, uma vez que o ensaio pressupõe a manifestação de um sujeito que se coloca em abertura para o mundo, numa espécie de ação performativa do eu, caracterizando-se como “prática que renegocia pressupostos a respeito da objetividade documentária, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral dentro do contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar.” (Corrigan, 2015: 10).

Para Corrigan, parte da força do ensaio estaria na sua capacidade de questionar ou redefinir pressupostos representacionais e abraçar a sua própria condição antiestética, ao mesmo tempo em que os desafios para definir o filme-ensaio são os motivos mesmos que o tornam tão inventivo:

A meio caminho da ficção e da não-ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental, eles são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência. (Corrigan, 2015: 9-10).

Identifico uma diferença fundamental entre os escritos iniciais de Richter, Astruc, Rivette e Burch, produzidos entre as décadas de 1940 e 1960, e as teorizações recentes de Lopate, Català, Weinrichter e Corrigan após os anos de

1990. Enquanto os primeiros pareciam preocupados em notar uma nova vocação para o cinema, em vislumbrar o potencial cinematográfico de exposição de ideias, formulações intelectuais e pensamento, na atualidade os autores partem de algo que é dado: a vocação ensaística do cinema existe e se manifesta de formas muito distintas entre si, o que talvez torne mais prolífico analisar cada filme-ensaio caso a caso, ao invés de tentar instituí-lo como gênero.

Há algo que também surge como discurso de fundo nos autores que têm pesquisado o tema recentemente: a negação de uma episteme própria ao ensaio fílmico. Ela se manifesta não apenas quando surgem, em seus escritos, tentativas de definição do ensaio a partir de negativas, mas principalmente quando eles afirmam efetivamente que uma definição muito fechada contraria a própria natureza do fenômeno. Este aparente paradoxo que cerca o ensaio fílmico será explorado na próxima e última seção.

### **Em busca de um conceito**

Marcado pelos princípios da liberdade e da experimentação, o ensaio – de forma ampla, não apenas no cinema – se apresenta como um lugar sem mapa, uma forma que passeia pela arte e pela ciência e, muitas vezes rejeitada no campo científico, costuma ser considerada imprecisa e excessivamente subjetiva. Numa releitura do clássico texto de Adorno sobre o ensaio, Cássio Hissa e Adriana Melo o afirmam como:

Uma pausa apenas, em vez da pretensão de um acabamento definitivo. Um silêncio eloquente. O eterno devir da linguagem, dos conceitos de um mundo permanentemente em construção. Espaço de algo a ser continuamente experimentado e, portanto, transmutado, transcriado. Lugar sem mapa cujo percurso, desenhado e redesenhado por um incessante devir, redefine trajetórias de partida e de chegada, aproximando fim e início, desordenando e desalojando significados culturalmente construídos e estabelecidos. (Hissa, Melo, 2011: 251).

As formulações a respeito do ensaísmo no cinema são, naturalmente, bastante devedoras das teorizações acerca do ensaio literário, sobretudo as contribuições de Adorno e também de Georg Lukács. De Adorno, a afirmação da fragmentação e a renúncia às certezas, bem como o descompromisso com uma expressão excessivamente cartesiana do pensamento:

O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados. (Adorno, 2008: 30).

De Lukács (1974), destacam-se as observações sobre o caráter errático e anti-dogmático do ensaio, definido pelo autor um tipo de julgamento em



que o essencial não é o veredito ou a distinção de valores, mas sim o processo de julgar; um saber que, ao contrário de outros, a exemplo do conhecimento científico, não busca superar os anteriores.

Michel de Montaigne, no texto *Do arrependimento*, parte do Livro III dos *Ensaaios*, evoca imagens que também me parecem bastante pertinentes para pensar o ensaio e a própria sensação de desorientação que ele provoca:

O mundo é movimento; tudo nele muda continuamente; a terra, as montanhas do Cáucaso, as pirâmides do Egito, tudo participa do movimento geral e do seu próprio; e a imobilidade mesma não passa de um movimento menos acentuado. Não posso fixar o objeto que quero representar: move-se e titubeia como sob o efeito de uma embriaguez natural. Pinto-o como aparece em dado instante, apreendendo-o em suas transformações sucessivas, não de sete em sete anos, como diz o povo que mudam as coisas, mas dia por dia, minuto por minuto. É pois no momento mesmo em que o contemplo que devo terminar a descrição; um instante mais tarde não somente poderia encontrar-me diante de uma fisionomia mudada, como também minhas próprias ideias possivelmente já não seriam as mesmas. (Montaigne, 2016: 760).

Se, em Montaigne, o ensaio designa uma experiência e, para Henri Gervaiseau (2015), essa experiência é vivida na duração, como descoberta empírica de si no exercício de relação com o mundo, uma pergunta inevitável surge ao pensar sobre o ensaio no cinema: como colocar essa experiência em imagens e sons?

A metáfora de deriva que emana da própria ideia de ensaio fílmico me fez assumir o fenômeno como algo situado em uma dimensão sempre processual, e pensá-lo como abstração e radicalidade. Filio-me a Francisco Elinaldo Teixeira, quando questiona se o ensaio fílmico constituiria um quarto domínio das imagens e afirma que “O ensaio é um outro da filosofia, da literatura e mais recentemente do cinema. Não um ‘outro de si’, mas uma alteridade radical” (Teixeira, 2015: 13).

Penso ser proveitoso pensar o ensaio fílmico não como uma “transcrição” ou tradução cinematográfica da tradição do ensaio literário ou filosófico, mas como metáfora epistemológica que aponta a construção de um tipo específico de saber a respeito do mundo histórico, construído com imagens e por meio de imagens, passível de ser identificado em algumas obras, a exemplo de *Toda a memória do mundo* (1956), de Resnais; *Carta da Sibéria* (1975) e *O fundo do ar é vermelho* (1977), ambos de Marker; *As estátuas também morrem* (1953), parceria de Resnais e Marker; *História(s) do cinema* (1988-1998), de Godard, *Os catadores e eu* (2000) e *As praias de Agnès* (2008), ambos de Varda, ou ainda na obra de Farrowki, desde em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989) e *Videogramas de uma revolução* (1992) até videoinstalações mais recentes em que discute a imagem gerada por computador e os jogos eletrônicos,

como *Serious Games*, de 2009/2010. Também é possível mencionar, no caso do Brasil, experiências como os filmes *Santiago* (2006) e *No Intenso Agora* 2017 (de João Moreira Salles), ou mesmo obras de Eduardo Coutinho, documentarista cuja obra guarda uma forte sensibilidade ensaística.

Apesar de compartilhar da visão de que a validade de um conceito fechado para o ensaio fílmico é questionável (e que, penso eu, talvez seja mais adequado tratar o ensaísmo como um gesto, um anseio, uma sensibilidade ou uma inflexão), considero produtivo delimitar uma noção que possa se somar aos esforços de consolidação dos estudos em torno do fenômeno. Parto da premissa de que pode ser útil “dissociar” o estudo do ensaio fílmico da literatura e aproximá-lo com mais ênfase dos campos das artes e do audiovisual. Não se trata de negar o que possa haver de literário no ensaio fílmico, ou de colocar cinema e literatura em oposição, uma vez que o próprio termo “ensaio” provavelmente remeterá sempre à literatura, mas abordar o filme-ensaio em seus aspectos audiovisuais e não em sua possível vinculação à literatura. Reconheço que há uma relação inerente entre ensaio fílmico e literatura e esta relação é sempre referencial, mas não necessariamente valorativa.

Este jogo de forças contraditórias (definir ou não definir?) aparece constantemente nos estudos trazidos à tona nesse artigo. Voltar a isso com tanta frequência pode sugerir que a conceituação do ensaio audiovisual gira em círculo e, para cada dois passos à frente numa tentativa de delimitação, dá-se um passo atrás com reconsiderações, parênteses, reticências e um certo receio de fazer afirmações muito assertivas. A impressão pode ser verdadeira, mas há razão para tamanho cuidado com o ensaio como objeto de estudo – afinal, uma definição que desrespeite a natureza do fenômeno é tão inútil quanto a ausência total de definição<sup>8</sup>. Este paradoxo é abordado por Català, quando admite a necessidade operativa de sistematizar um conceito, mas ao mesmo tempo assume as suas inerentes limitações:

Se o filme ensaio é complexo [...], não podemos supor que nenhuma operação definidora, isto é, reducionista, será capaz de abarcá-lo em suas múltiplas dimensões. Por outro lado, sua própria existência – que se produz tanto por eliminação das formas limítrofes quanto pela assimilação delas, com as quais se combina e das quais toma emprestados muitos elementos – parece nos obrigar a efetuar algum tipo de delimitação se quisermos seguir trabalhando em terreno seguro. (Català, 2014: 155, tradução nossa).

Se parece difícil apresentar um conceito fechado para o ensaio fílmico, um tanto mais fácil é identificar o seu princípio norteador maior: apresentar-se como práxis cinematográfica que, carecendo conscientemente de autoridade

8. De um ponto de vista epistemológico, este cuidado se justifica na formulação de qualquer conceito no interior de um campo em construção.

epistemológica, propõe diferentes movimentos e modos de pensar o mundo e os próprios meios visuais e audiovisuais. Busca, sobretudo, ressaltar um aspecto que não é novo, mas aparece aqui destacado: os tipos de discursos a respeito do mundo histórico produzidos pelas imagens não são apenas da ordem da representação mimética (e nem o ensaio busca superá-la). O cinema de ensaio também se configura como discurso sobre o mundo histórico, mas sua organização estético-discursiva não obedece aos padrões do documentário e nem da representação ficcional clássicos, pois aciona procedimentos e dispositivos distintos, com objetivos também distintos, valorizando a dimensão da experiência e do processual. Como afirma Ismail Xavier:

Falar em filme-ensaio envolve um posicionamento da crítica diante do seu objeto como um experimento, exame de uma questão sem o apelo às regras fechadas de um método, uma experiência intelectual mais aberta em que o pensamento se arrisca em terrenos onde a exatidão é impossível. E envolve também o senso de que tal exame responde à insistência de uma questão no espaço da cultura e a uma busca de apreensão do objeto em sua variabilidade, assumindo a legitimidade do transitório como foco de atenção. Há, na linhagem secular do ensaio, um impulso anti-sistêmico e a marca da subjetividade. (Xavier, 2014: 33).

O que as obras de caráter ensaístico sugerem é que as imagens, em suas múltiplas formas de apresentação, podem ter outras vocações, como evocar e materializar de modo mais premente uma forma de pensamento; podem oferecer outras experiências além daquelas derivadas do “valor de verdade” da fotografia documental ou mesmo do cinema documentário. Podem, também, distanciar-se da experiência cinematográfica considerada clássica, que se tornou hegemônica já nos anos de 1920 e assim permanece até hoje.

A prática do ensaísmo diz respeito não apenas a questões de estilo, mas a um certo anseio e a uma intencionalidade, a procedimentos de exposição de um pensamento, de um modo de estar no mundo e, em grande parte dos casos, também de uma reflexão metalinguística acerca dos próprios meios de registro e exibição das imagens. Podem ser ensaísticos, assim, diferentes tipos de obras que lidam com as imagens e o audiovisual. Mais do que criar uma categoria a partir da qual seria possível rotular alguns filmes como ensaios e outros não, creio ser mais produtivo pensar numa inflexão ensaístico-reflexiva da qual distintas obras podem ser dotadas, e em diferentes graus.

Assim, considero ensaísticos em algum nível desde filmes que cabem perfeitamente no cânone do documentário, como *Cabra Marcado para Morrer* (1984), por sua capacidade de aglutinar numa só obra o histórico, o biográfico, o autobiográfico, o metalinguístico e o autorreflexivo, até um trabalho recente como a videoinstalação *Parallel I-IV* (2012-2014), de Harun Farocki, pelos

questionamentos sobre as formas de produção e recepção das imagens geradas por computador pelos indivíduos e o questionamento sobre o modo como as imagens de síntese afetam a sua percepção em relação à realidade.

São propostas radicalmente distintas e sem nenhuma ligação aparente, mas que foram colocadas em relação aqui de modo proposital, para contribuir com a exposição da ideia de ensaio audiovisual. Esta noção, por sua vez, independe de gênero narrativo ou suporte de produção e não passa por identificar traços comuns num sentido de repetição, mas sim de mapear tentativas de produzir o que venho chamando de pensamento audiovisual, de pensar por e com imagens e de alcançar através das obras um aprofundado nível de reflexão a respeito de questões do mundo histórico.

Compreendo o ensaio fílmico, na linha de Català e Bergala, como um tipo de obra que produz não apenas um discurso, mas também o dispositivo do discurso, que lhe é próprio e, muitas vezes, único. Assim, a forma do ensaio fílmico pode ser sempre pensada a partir de diferentes gestos constituintes e a partir também da noção de dispositivo, que faz com que as obras ensaísticas tragam ao centro da discussão não apenas questões temáticas ou metalinguísticas, mas também as suas próprias condições de possibilidade enquanto produtos audiovisuais.

A prática ensaística surge como uma maneira de promover deslocamentos. Ainda que os dispositivos variem de uma obra a outra e inviabilizem o ensaio como categoria fechada, alguns deslocamentos são comuns, sendo o principal deles a criação de um modo próprio (e muitas vezes único a cada filme) de fazer asserções a respeito do mundo histórico, quando o documentário ou a ficção baseados no estatuto da representação parecem não ser suficientes. Trata-se de uma consciência dos limites da representação, e não exatamente de uma crítica a ela. E a partir do momento em que os realizadores exploram o dispositivo, eles também provocam os espectadores a contemplar as imagens e os discursos engendrados por elas de um modo diferente. O dispositivo aparece, assim, transformado em ferramenta hermenêutica.

O ensaio fílmico não é pensado em função apenas de aspectos internos às obras, dos seus traços imanentes, mas sim dos dispositivos criativos acionados para a sua realização. Surge como intencionalidade e gesto, como tomada de posição e lugar de afirmações sobre um modo de fazer e pensar o cinema, as imagens e o mundo. Torna central a figura do sujeito, uma vez que coloca em destaque o dado autoral. Isso se dá uma vez que o ensaio audiovisual faz emergir a figura do autor como sujeito que se posiciona por meio de obras que são, muitas vezes, “filmes de teses”, mas também na medida em que boa parte das obras ensaísticas guardam um forte teor humanista.

### Considerações finais

Buscar um lugar histórico mais refinado para os filmes-ensaio significa, para Corrigan (2015), situar-se em lugares escorregadios, entre a tentativa de categorização e o cuidado com a natureza antígenérica própria desta forma de expressão; entre o rigor em busca de uma definição e o caráter de “método não metódico” daquilo a que o autor se refere como um “gênero de experiência”. Escrever sobre o ensaísmo e os filmes-ensaio exigiria mais autoconsciência do que de costume na escrita acadêmica e histórica e o caminho trilhado por Corrigan passa por assumir que o filme-ensaio opera com sobreposições múltiplas, diversas e inevitáveis, ou seja, que existem especificidades textuais dos filmes que atestam seu caráter singular, mas que ao mesmo tempo é possível pensar em um conjunto de modos específicos situados em uma história maior do ensaio.

Se um mapeamento de traços de obras audiovisuais tidas como ensaísticas vai permitir identificar como recorrências o uso de material de arquivo, o dado autorreflexivo, a reflexão sobre o cinema imbricada ao mundo histórico e a subjetividade, é importante ter claro também que esses traços surgem de formas muito distintas nos filmes e que eles não são suficientes para que uma obra seja um ensaio. Não se trata, então, da repetição de convenções estilístico-formais e sim do modo como elas são convocadas na expressão de uma voz pessoal reconhecível que se coloca em relação de abertura com o mundo, que reflete as grandes questões éticas, estéticas e políticas.

### Referências bibliográficas

- Adorno, T. (2008). *O Ensaio como Forma*. São Paulo: Editora 34.
- Arthur, P. (2003). Essay questions: from Alain Resnais to Michael Moore. *Film Comment*, 1(39): 58-62. Nova Iorque. Disponível em: <http://artsites.ucsc.edu/faculty/gustafson/film%20223/ArthurEssayQuestions.pdf>
- Astruc, A (2010). Nacimiento de una nueva vanguardia: la ‘Caméra-stylo’. In J. Ramió & H. Thevenet (org.), *Textos y Manifiestos del Cine: Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (pp. 220-224). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Blüminger, C & Wulff, C. (org.). (1992). *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen film*. Vienna: Sonderzahl.
- Burch, N. (2008). *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Català, J. (2005). Film-ensayo y vanguardia. In C. Torreiro & J. Cerdán (orgs.), *Documental y vanguardia* (pp. 109-158). Madrid: Ediciones Catédra.

- Català, J. (2012). A estética como ato político. Entrevista a Gabriela Almeida e Jamer Mello. *Em Questão* (UFRGS, Online), 2(18), 15-24. Porto Alegre. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/36413/24242>
- Català, J. (2014). *Estética del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valência: Universitat de València.
- Corrigan, T. (2015). *O filme ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papyrus.
- Feldman, I. (2012). *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo.
- Gervaiseau, H. (2015). Escrituras e figurações do ensaio. In F. E. Teixeira (org.), *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea* (pp. 92-118). São Paulo: HUCITEC.
- Hissa, C & Melo, C. (2011). Sobre o ensaio. In C. Hissa (org.), *Conversações: de artes e de ciências* (pp. 251-275). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Liandrat-Guigues, S. & Gagnebin, M. (org.). (2004). *L'essai et le cinéma*. Seyssel: Éditions Champ Vallon.
- Lins, C. & Mesquita, C. (2008a). Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007). In M. Baptista & F. Mascarello, *Cinema mundial contemporâneo* (pp. 157-175). Campinas: Papyrus.
- Lins, C. & Mesquita, C. (2008b). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lopate, P. (1996). In Search of the Centaur: The Essay Film. In C. Warren, *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film* (pp. 243-269). Middletown: Wesleyan University Press.
- Lukács, G. (1974). *Soul and Form*. Cambridge: MIT Press.
- Montaigne, M. (2016). *Ensaaios: edição integral*. São Paulo: Editora 34.
- Moure, J. (2004). Essai de définition de l'essai au cinéma. In S. Liandrat-Guigues & M. Gagnebin (Org.). *Le essai et le cinéma* (pp.25-40). Seyssel: Éditions Champ Vallon.
- Nichols, B. (2005). A voz do documentário. In F. Ramos (org.), *Teoria contemporânea do cinema, volume II: Documentário e narrativa ficcional* (pp. 47-67). São Paulo: Senac.

- Rascarolli, L. (2008). The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 2(49): 24-47. Detroit. Disponível em: [www.jstor.org/stable/41552525](http://www.jstor.org/stable/41552525)
- Rascarolli, L. (2009). *The Personal Camera: subjective cinema and the essay film*. London: Wallflower Press.
- Rebello, P. (2012). *O documentário sob o risco do ensaio: subjetividade, liberdade e montagem*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Renov, M. (2005). Investigando o sujeito: uma introdução. In A. Labaki & M. D. Mourão (org.), *O Cinema do Real* (pp. 234-257). São Paulo: Cosac Naify.
- Richter, H. (2007). El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental. In A. Weinrichter (org.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 186-189). Pamplona: Gobierno de Navarra, colección Punto de Vista.
- Teixeira, F. E. (org.). (2015). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: HUCITEC.
- Weinrichter, A. (org.). (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gob. de Navarra, colecc. Pamplona: Punto de Vista.
- Xavier, I. (2014). A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Aniki*, 1(1): 33-48. Lisboa. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/52/html>.

### **Filmografia**

- Allemagne 90 neuf zero* (1990), de Jean-Luc Godard.
- As estátuas também morrem* (1953), de Alain Resnais e Chris Marker.
- As praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda.
- Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.
- Carta da Sibéria* (1975), de Chris Marker.
- Crônica de um verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin.
- História(s) do cinema* (1988-1998), de Jean-Luc Godard.
- Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989), de Harun Farocki.
- Méditerranée* (1963.), de Jean-Daniel Pollet e Volker Schlöndorff.
- No Intenso Agora* (2017), de João Moreira Salles.

*Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais.  
*O fundo do ar é vermelho* (1977), de Chris Marker.  
*O Mistério de Picasso* (1955), de Henri-Georges Clouzot.  
*Os catadores e eu* (2000), de Agnès Varda.  
*Os mestres loucos* (1955), de Jean Rouch.  
*Parallel I-IV* (2012-2014), de Harun Farocki.  
*Santiago* (2007), de João Moreira Salles.  
*Serious Games* (2009-2010), de Harun Farocki.  
*Toda a memória do mundo* (1956), de Alain Resnais.  
*Uma viagem com Martin Scorsese através do cinema americano* (1995), de  
Martin Scorsese.  
*Vento do Leste* (1970), de Jean-Luc Godard.  
*Viagem à Itália* (1954), de Roberto Rossellini.  
*Videogramas de uma revolução* (1992), de Harun Farocki.



# ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

## Severinas, clandestinas e as outras brasileiras: uma breve análise sobre um discurso documental feminino sobre o aborto

Ana Paula Penkala\*

**Resumo:** O presente artigo propõe uma análise do discurso documental feminino a partir de filmes brasileiros que tratam sobre o tema do aborto. Tal recorte busca uma problematização de algumas estratégias e argumentos considerando que sejam definidores de um espaço ético e político no sentido de que evidenciam as vozes que se propõem a dar voz a um sujeito histórico (a mulher) a quem representam – as documentaristas – por meio de modos muito específicos.

Palavras-chave: discurso; feminismo; aborto; vozes; estratégias; documentário.

**Resumen:** El presente artículo propone un análisis del discurso documental femenino a partir de películas brasileñas que tratan sobre el tema del aborto. Tal recorte busca una problematización de algunas estrategias y argumentos considerando que son definidores de un espacio ético y político, en el sentido de que evidencian las voces que se proponen dar voz a un sujeto histórico (la mujer) a quien representan – las documentalistas – por medio de modos muy específicos.

Palabras clave: discurso; feminismo; aborto; voces; estrategias; documental.

**Abstract:** This article proposes an analysis of women's documentary discourse from Brazilian films dealing with abortion. I seek a problematization of some strategies and arguments considering that they are defining an ethical and political space in the sense that they highlight the voices that propose to give voice to a historical subject (the woman) to whom they represent – women documentary filmmakers – through very specific ways.

Keywords: speech; feminism; abortion; voices; strategies; documentary.

**Résumé :** Cet article propose une analyse du discours documentaire féminin à partir de films brésiliens traitant de l'avortement. Ce biais cherche à problématiser certaines stratégies et certains arguments car ils définissent un espace éthique et politique en ce sens qu'ils mettent en évidence les voix qui proposent de donner la parole à un sujet historique (la femme) par celles qui les représentent – les femmes documentaristes – à travers des moyens très spécifiques.

Mots-clés : discours ; le féminisme ; l'avortement ; voix ; stratégies ; documentaire.

---

\* Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes, Cursos de Cinema e Cursos de Design. 96160-000, Pelotas-RS, Brasil. E-mail: penkala@gmail.com

Submissão do artigo: 26 de maio de 2018. Notificação de aceitação: 19 de julho de 2018.

### **O útero como espaço político: o Brasil e o Cavalo de Tróia**

Os países da América Latina tem algumas das legislações mais restritivas do mundo com relação ao aborto. Nos interstícios da lei estão dados sobre morbimortalidade materna, mortes em decorrência de abortos inseguros (e clandestinos) e embates políticos e sociais que revelam uma cultura punitivista de natureza misógina e profundamente embasada em preceitos religiosos e sedimentada sobre estruturas políticas de poder. Os embates políticos no Brasil sobre a questão do aborto tem base em uma cultura patriarcal, o que parece evidente, porém estruturam-se, atualmente, sobre duas heranças importantes: o atraso decorrente de mais de 20 anos de Ditadura (Civil-)Militar e a ascensão das igrejas neopentecostais no país e sua estreita relação com a política e com os meios de comunicação.<sup>1</sup> Desde o Golpe Militar de 1964 até o final desta ditadura (1985), a discussão sobre o aborto foi atrasada em muitos pontos, na contramão das mudanças culturais que acontecem especialmente a partir da segunda onda feminista e do ativismo pelos direitos reprodutivos das mulheres e direitos civis em vários lugares do mundo. Esses movimentos sociais são responsáveis pela legalização da interrupção voluntária da gravidez (até a 12ª semana de gestação) em países como os EUA (1973) e a França (1975). O debate sobre o aborto durante o último regime militar brasileiro esteve entre outras reformas culturais atrasadas em função da repressão de qualquer discussão democrática. Na mesma lógica de retrocessos, o crescimento (em número, em abrangência demográfica e em capital financeiro) das igrejas neopentecostais (chamadas de “evangélicas”, comumente) a partir dos anos 1970 no país não é apenas uma questão simbólica. O patrimônio financeiro das principais igrejas desse dogma começa a ficar evidente quando passam a obter concessões de veículos de comunicação (rádio, TV e jornais impressos) e a financiar campanhas políticas importantes, elegendo deputados, senadores e governadores, assim como formando partidos.<sup>2</sup>

O atraso na abordagem democrática do aborto no Brasil e a influência política (nos mais diversos níveis) das bancadas religiosas convergem para um processo que encaminha o país para ser um dos mais restritivos do mundo. Em novembro de 2017, uma comissão especial da Câmara de Deputados formada para discutir uma extensão da licença maternidade em casos de bebês prematuros aprovou uma Proposta de Emenda Constitucional (PEC) que define que “a

1. Ver mais em: [www.revistamissoes.org.br/2017/07/igrejas-neopentecostais-e-a-midiatizacao/](http://www.revistamissoes.org.br/2017/07/igrejas-neopentecostais-e-a-midiatizacao/)

2. Sobre o crescimento da bancada evangélica nos Poderes políticos do Brasil, ver: [www.cartacapital.com.br/revista/811/alem-do-misticismo-9696.html](http://www.cartacapital.com.br/revista/811/alem-do-misticismo-9696.html)

vida começa na concepção”. Chamada de PEC “Cavalo de Tróia”<sup>3</sup>, a Proposta 181/2015 pretende alterar dois artigos da Constituição Federal, significando um retrocesso de muitas décadas nos direitos reprodutivos da mulher.<sup>4</sup> Numa comissão formada para trazer um benefício para mães de prematuros, a aprovação de uma PEC com esse teor revoga dois direitos concedidos às brasileiras ainda em 1940 e um conquistado em 2012: o aborto não é criminalizado em casos de gestação em decorrência de estupro (“aborto sentimental”) e nos casos em que a gestação põe a vida da mulher em risco (“aborto terapêutico”); e a interrupção voluntária da gravidez também é permitida em casos de anencefalia do feto.

Tais questões políticas são o campo do embate simbólico na produção documental no mundo todo a respeito do tema do aborto, refletindo uma polarização que divide o debate: ou se é “pró-vida” (*pro-life*), ou se é “pró-escolha” (*pro-choice*). A possibilidade de neutralidade sobre o aborto parece tão impossível quanto a possibilidade de um documentário que represente essa neutralidade. Mesmo as reportagens “informativas” sobre o tema revelam estratégias discursivas em que a linguagem audiovisual está a serviço de um posicionamento. Na reflexão teórica sobre o documentário, parece ser ponto pacífico que não se trata de uma prática isenta, nem como dispositivo, nem tecnicamente, como sugere a afirmação de Bill Nichols (2005a: 26-7):

Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos.

O que este artigo propõe é uma análise sobre algumas práticas discursivas e estratégias e procedimentos documentais através de três documentários brasileiros sobre o aborto, todos eles observados a partir da premissa de que argumentam em favor dos direitos reprodutivos das mulheres e de escolha. As análises aqui apresentadas fazem parte de uma pesquisa sobre a representação da mulher no audiovisual a partir da linguagem e das narrativas, dentro de uma abordagem dos estudos feministas. O tema – as opiniões sobre a questão do aborto – é um dos mais importantes para o feminismo. Abordá-lo a partir dos dispositivos do documental é uma proposição que leva em consideração

3. Em remissão à estratégia bélica dos gregos para invadir a cidade de Troia, fortemente fechada, enviando aos troianos um cavalo de madeira com soldados dentro da “barriga” – segundo conta Homero em passagem da *Odisséia*. O “presente de grego” dos deputados federais no Brasil foi um expediente político que tem caracterizado o universo masculino predominante na política do país.

4. <http://justificando.cartacapital.com.br/2017/11/23/pec-do-cavalo-de-troia-como-arma-contra-as-mulheres/>

algumas relações inequívocas entre a prática documental e uma concepção de função social que a perpassa (Ramos, 2005).

A escrita deste artigo carrega traços de uma militância feminista, pressuposta na anteriormente assumida abordagem teórica, e faz parte da própria busca pelo olhar documental de mulheres, sobre mulheres. Não se ignora aqui, portanto, que a escolha do tema e dos produtos analisados sejam reflexos diretos dessa posição, sendo assim submetidos à mesma premissa da qual se parte aqui com relação à natureza da prática documentária, da conhecida definição de John Grierson, para quem o documentário é um tratamento criativo da realidade (ver Nichols, 2005a: 51, e Penafria, 2005). O recorte apresentado por esta abordagem baseia-se tanto no fato de serem narrativas sobre questões da experiência íntima, social, cultural e histórica de ser mulher, assim como enfatiza a relação entre o tipo de discurso e o posicionamento revelado por ele e quem os constrói (direção, direção de fotografia, produção, roteiro, etc.). O que está em jogo, no entanto, não é a validade dos sentidos produzidos por esta análise, mas discutir sobre os procedimentos e estratégias documentais a partir dos conceitos delimitadores do campo dos estudos feministas e seus enquadramentos. Não é uma proposição aqui trazer uma amostragem que possa dar conta de uma abrangência metodológica e quantitativa dos documentários sobre aborto, mas observar de que forma esses discursos se relacionam com quem os produz e que efeitos de sentido provocam. Cada documentário será analisado a partir de suas estratégias narrativas e de linguagem, de modo que se possa compreender o fazer documental como *uma* verdade, assim também como enquanto uma *voz*. Os filmes escolhidos para esta análise são brasileiros, dirigidos e/ou produzidos por mulheres, e estão disponíveis no YouTube. O recorte sobre filmes brasileiros que sejam dirigidos por mulheres tem relação com o contexto histórico do país, mas serve como um exemplo para a luta das mulheres ao redor do mundo, mesmo em países em que o aborto é permitido por lei.

Outra das premissas desta abordagem é a de que documentários de mulheres sobre mulheres constituem-se como um argumento de resistência sobre a realidade, no sentido de que são narrativas que tensionam o olhar instituído, neutralizador, masculino; ilustrando a importância da escrita de uma história das mulheres contada pelas mulheres. Ao estabelecer a opção teórica de tratar de *patriarcado* (em “detrimento” do conceito de *gênero*) enquanto um sistema que, entre outras coisas, exclui essas vozes e essas histórias, o artigo também estabelece uma relação de filiação com as vertentes mais radicais da teoria crítica feminista, especialmente àquelas que pensam a dominação das mulheres pelos homens a partir da interdependência entre a realidade reprodutiva, a

opressão sexual e a *acumulação primitiva*. Não apenas pela sua vinculação teórica, o texto se constrói também em sua relação com os objetos analisados, que tratam de temática crucial em que esses conceitos dialogam.

Desde o início do movimento das mulheres, as ativistas e teóricas feministas viram o conceito de “corpo” como uma chave para compreender as raízes do domínio masculino e da construção da identidade social feminina. [...] Desse modo, a análise da sexualidade, da procriação e da maternidade foi colocada no centro da teoria feminista e da história das mulheres. (Federici, 2017: 31-32)

Neste sentido, a compreensão do conceito de patriarcado toma por fundamento a aceção admitida por Heleieth Saffioti (2015), para quem o conceito não está relacionado ao direito do poder paterno mas ao direito sexual (ao corpo feminino), o que também é crucial para a discussão aqui proposta. Quando se discute as estratégias de resistência a uma estrutura patriarcal, a questão do aborto é um modelo a partir do qual é possível que entendamos uma realidade hierárquica onde a lei é instrumento não de um pensamento moralista judaico-cristão, mas de um dispositivo sexual de dominação para o qual a mulher é um corpo-objeto que deve servir às engrenagens desse sistema. Isto é dizer que as estratégias documentais manejadas nos filmes analisados estão sendo consideradas como parte do tecido das narrativas femininas sobre si (ou sobre nós, *Outras*), o qual evidencia e denuncia, na esteira do que nos permite pensar Silvia Federici, “[...] as estratégias e a violência por meio das quais os sistemas de exploração, centrados nos homens, tentaram disciplinar e apropriar-se do corpo feminino, destacando que os corpos das mulheres constituíram os principais objetivos [...] para a implementação das técnicas de poder e das relações de poder” (2017: 32).

### **O “Outro” que aborta e o jogo de cena do documentário**

Os documentários sobre aborto no Brasil dão a ver a situação política em que a questão se encontra atualmente. Um dos centros do debate sobre o tema é o alto número de mulheres mortas em decorrência de abortos clandestinos, o que tem relação fundamental com o tipo de abordagem documentária nesse âmbito. A maioria dos documentários brasileiros sobre o tema argumenta no sentido de criar ou subsidiar debates acerca das consequências da situação da ilegalidade da prática, posicionando-se como “*pró-escolha*” e assumindo um discurso que quase sempre é autorreferente, reiterando seus procedimentos formais como uma espécie de tradução da polaridade que se constrói em torno das controvérsias morais relacionadas à descriminalização do aborto. O tipo de ponderação nesses documentários segue uma lógica que tem sido observada

mesmo em produções de países onde a prática é legalizada, como se vê no recente vídeo norte-americano – *Abortion Stories Before Roe v. Wade*<sup>5</sup>, que considera a real ameaça ao direito ao aborto gerada pelas políticas implementadas pelo governo de Donald Trump desde 2017<sup>6</sup>. Duas produções brasileiras exploram o consenso de que a ilegalidade da interrupção voluntária da gestação não impede que mulheres o façam (algumas optando por procedimentos perigosos, na maioria das vezes impulsionadas por desespero): *Clandestinas*<sup>7</sup> (2014), dirigido por Fadhia Salomão,<sup>8</sup> e *O aborto dos outros*<sup>9</sup> (2008), com direção de Carla Gallo. Ambos os filmes, no entanto, constroem seu discurso de modo diferente, enfatizando-o a partir de escolhas estéticas e de linguagem diversas.

Dirigidos e produzidos por mulheres, *Clandestinas*<sup>10</sup> e *O aborto dos outros* são construídos no contexto das lutas feministas pelos direitos femininos sobre o próprio corpo. O subtexto de ambos diz que brasileiras vão continuar fazendo abortos – quer o Estado as criminalize ou não – e que a ilegalidade não apenas não faz sentido como propicia mortes que poderiam ser evitadas. Nos interstícios de ambos os documentários estão os argumentos em torno da necessidade de combater uma hipocrisia generalizada sobre o tema mas, principalmente, de se compreender a criminalização do aborto como uma questão de classe – tanto da classe *mulher* quanto referente à classe econômica, que é um dado comum à maioria das vítimas fatais de abortos clandestinos.

A complexidade política brasileira com relação aos direitos das mulheres é revelada pela desproporção entre o atraso no debate sobre o aborto e a rapidez com que são aprovadas propostas, medidas ou mesmo leis que criminalizam todos os tipos de aborto e tornam a interrupção voluntária da gestação crime

5. *Histórias de aborto antes de Roe vs. Wade*, produzido por “The Scene” e disponível em: <https://youtu.be/vlAR8IsvCfM>

6. A produção tem pouco mais que seis minutos e traz quatro depoimentos de mulheres (já idosas) que fizeram abortos ou conviveram com as consequências de abortos quando a prática ainda era proibida nos EUA. Suas falas convergem todas para o ponto em comum, no qual as mulheres expressam apreensão pela possibilidade de um retorno à ilegalidade do aborto no país. O elemento extratextual fundamenta o temor, pois desde que foi empossado, Donald Trump assumiu um posicionamento combativo com relação a políticas de planejamento familiar e esteve aberto a demandas conservadoras por restrições cada vez maiores ao direito ao aborto, vigente desde o caso *Roe vs. Wade*, em 1973, a partir do qual se legalizou a interrupção da gravidez nos EUA até o limite da viabilidade do feto. O corte no orçamento para a organização *Planned Parenthood*, responsável por prover abortos gratuitos para mulheres sem condições de pagar pelo procedimento em alguma das muitas clínicas licenciadas no país, foi um dos primeiros passos de Trump no sentido de uma política marcada pelo ataque aos direitos de minorias. Ver mais em: [www.washingtonpost.com/news/post-nation/wp/2017/05/23/trumps-budget-proposal-aims-to-cut-all-federal-funds-from-planned-parenthood/?utm\\_term=.c8e1db49f86f](http://www.washingtonpost.com/news/post-nation/wp/2017/05/23/trumps-budget-proposal-aims-to-cut-all-federal-funds-from-planned-parenthood/?utm_term=.c8e1db49f86f).

7. Disponível em: <https://youtu.be/AXuKe0W3ZOU>

8. Roteiro de Renata Correa e produção de Babi Lopes.

9. Disponível em: <https://youtu.be/de1H-q1nN98>

10. O filme foi feito a partir de uma iniciativa de mulheres que contou com apoio de equipe quase toda feminina e financiamento obtido a partir de ONGs e coletivos de mulheres.

passível de punições ainda mais severas. Recentemente, as frentes parlamentares das quais fazem parte os partidos religiosos conseguiram outra forma de aprovar suas principais pautas. Enquanto tramitava a denúncia de corrupção passiva contra o Presidente Michel Temer apresentada pela Procuradoria-Geral da República, parlamentares desses partidos negociaram seus votos na inadmissibilidade das acusações (o que torna a denúncia improcedente) em troca de terem suas demandas atendidas.<sup>11</sup> Uma delas é a do *Estatuto do Nascituro*, que torna o aborto (em qualquer caso) crime hediondo e prevê punições inclusive para as mulheres que passarem por abortos espontâneos. O Projeto de Lei 478/2007 (PL 478/2007) representa um retrocesso mesmo frente a outras legislações mais fechadas, incluindo a possibilidade de estupradores constarem na certidão de nascimento como “pais”. O Estatuto do Nascituro ser usado como moeda política em troca de arquivamento de denúncias de corrupção é uma consequência da ausência de debate sobre a questão do aborto e dos direitos reprodutivos da mulher no Brasil. No caos político em que se encontra, a discussão sobre o aborto revela estratégias políticas paradoxais. Algumas estratégias documentais buscam fazer remissão a esse paradoxo ao utilizar a cultura como fonte dessas contradições.

A começar pelos seus títulos, esses filmes evocam uma certa tradição cultural de relegar o aborto a uma alteridade abstrata, quase alegórica, que é indício das forças em jogo relacionadas à prática, forças estas que tem origem na própria estruturação social de um país fortemente atravessado pela moralidade cristã e profundamente patriarcal. Diferente do que vem sendo discutido há muito em grande parte da Europa e nos EUA, o cerne nebuloso da “questão do aborto” no Brasil ainda é uma motivação de natureza misógina que é obliterada, por sua vez, pela narrativa religiosa e mítica erigida para cumprir um papel pragmático na construção de uma sociedade capitalista e de controle. O que Michelle Perrot diz sobre a França (e, em grande medida, sobre a Europa) depois da Idade Média ainda repercute vividamente nos arranjos sociais e civis brasileiros: “Como a função materna é um pilar da sociedade e da força dos Estados, torna-se um fato social. A política investe no corpo da mãe e faz do controle de natalidade uma questão em evidencia” (2017: 69). No início do século XX, a prática, que era cada vez mais coibida em nome da moralidade, porém ainda era tolerada, passa a ser denunciada naquele país como responsável pela diminuição da população – o que acarreta uma perda de força de trabalho e produção – e, com as baixas da Primeira Guerra Mundial, tanto o aborto quanto qualquer método anticoncepcional passam a ser

11. <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2017/07/31/frentes-usam-de-nuncia-para-pressionar-temer.htm>



reprimidos e condenados. Segundo Federici, a transformação das mulheres em “[...] máquina de produção de novos trabalhadores” (2017: 26) é central no processo de acumulação capitalista. O que muitos dos documentários sobre a criminalização das mulheres com relação ao aborto acabam por denotar é que o recrudescimento do controle do corpo feminino sempre atrelado a ondas conservadoras não encontra obstáculos dada a imaturidade do debate sobre a questão. Esses documentários buscam na militância estratégias novas de inserir a discussão ao menos entre aqueles que imaginam que a violência misógina pertence a um passado desse processo de acumulação. Como menciona ainda Federici, a despeito do que pensava Marx,

cada fase da globalização capitalista, incluindo a atual, vem acompanhada de um retorno a aspectos mais violentos da acumulação primitiva, o que mostra que a contínua expulsão dos camponeses da terra, a guerra e o saque em escala global e a degradação das mulheres são condições necessárias para a existência do capitalismo em qualquer época. (2017: 27).

Essa reflexão é importante no sentido de que as produções aqui analisadas desenvolvem estratégias através das quais é possível perceber “*a voz*” (Nichols, 2005b) desses documentários, que engendra relações entre os procedimentos discursivos e a crítica feminista. É possível perceber nesses filmes as evidências de um feminismo que exercita a alteridade, buscando equilibrar os *lugares de fala* de dois tipos de mulher: aquela que forma o corpo social (e material) da problemática da criminalização do aborto no Brasil e aquelas que formalizam essa denúncia no discurso documental. As primeiras, mulheres que fazem parte das estatísticas de violência, as vítimas das consequências da precariedade do sistema de apoio que dá conta dos abortos previstos em lei e as que buscam na ilegalidade a solução desesperada para uma gestação que não deve acontecer; e as segundas, mulheres que vem de um estrato social representado pelas classes sociais privilegiadas, em certo sentido, e relacionadas a um tipo de feminismo acadêmico. Signos como “outra”, “clandestina” e o da própria miserabilidade e marginalidade atreladas à “severina” são claros indícios de um exercício dessa alteridade – e de que alteridade é esta. Como enfatiza Bill Nichols (2005b: 50), não se trata de uma estilística, e sim daquilo “[...] que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta”. A voz no documental “[...] não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme [...]” (Nichols, 2005b: 50). Nos filmes aqui analisados, a expressão desse exercício de alteridade dá a ver o próprio embate, dentro do feminismo, entre aquelas que sabemos que fazem aborto, muitas das quais morrendo por causa de procedimentos irregulares e in-

seguros, e aquelas que representam suas vozes inaudíveis através do ativismo e da crítica. Com relação a essas últimas, outro embate acontece, que demarca as disputas entre olhares privilegiados e olhares subalternos dentro do próprio feminismo. Nesse sentido, é importante evocarmos Djamila Ribeiro (2017), filósofa e feminista negra brasileira, quando propõe explicar *lugar de fala* a partir da problemática racial dentro da militância. Para isso nos lembra de Grada Kilomba – escritora portuguesa e feminista negra radicada na Alemanha - que flexiona as categorias estabelecidas por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, de onde vem a compreensão da mulher como o *Outro* do homem. A filósofa francesa, ao falar sobre a maneira como a psicanálise, por exemplo, trata da individuação feminina, diz que “[...] a menina não se aliena numa coisa apreensível, não se recupera; em consequência, ela é levada a fazer-se por inteira objeto, a pôr-se como o Outro” (Beauvoir, 2009: 81-2). Para Ribeiro (2017), Kilomba *sofistica* a análise de Beauvoir ao reforçar que a mulher negra é o *Outro do Outro*. Essa questão é fundamental para esses filmes, porque em todos transparece, em maior ou menor medida, a quem mais atinge a ilegalidade do aborto: mulheres pobres, negras e trabalhadoras sem instrução de comunidades pobres. E ao colocarem essa questão nevrálgica, os documentários enunciam, também, essa alternância de vozes, como se dissesse ora “nós falamos de nós para vocês”, ora “nós falamos delas para vocês”.

O “outros” de *O aborto dos outros* é, de certa forma, análogo ao “clandestinas” ao trazer à tona as vozes que são isoladas socialmente a partir da prática ilegal do abortamento. Cada um dos termos, no entanto, ilustra os dispositivos documentais usados nesses filmes. Embora não pretenda discutir a aceção de dispositivo aqui, é necessário que fique claro a compreensão (simples) da qual parto para atribuir o termo às produções analisadas. Assim, empresto de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008: 56) a sintetização da noção, que “[...] remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a idéia de documentário como obra que ‘apreende’ a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente”. Neste caso, as autoras estão falando de uma “maquinação” (que eu chamaria de *programa*), uma lógica que vai estabelecer algumas condições para que o filme seja construído. Nessa concepção, acabam por definir algo da lógica dos documentários aqui explorados, no sentido de que o dispositivo, na visão de Jean-Louis Comolli, segundo as autoras, ajudaria o documentário a se ocupar daquilo que não interessa a um pensamento enviesado das mídias. Esse procedimento, em si, pode ser reconhecido como um argumento de resistência.

O “outro” de *O aborto dos outros* faz uma remissão direta ao mascaramento ideológico em torno da questão, marcado pela consistente negação que insiste em manter o debate sobre o assunto como um elefante branco no centro da moralidade cristã, abstraindo dele as perdas humanas e o grande problema de saúde pública que representa. Assim, utiliza “outros” como uma lembrança irônica de que a fala que se apodera do tema é aquela para quem a mulher é um *Outro*. Nesse sentido, busca enquadrar alteridades pontuais, tanto solicitando revisão do distanciamento político tradicionalmente vinculado a esses *Outros*, quanto buscando privilegiar o lugar de fala dessas mulheres que buscam o sistema público para os abortos legalizados. Se neste filme a menção ao aborto feito com permissão da restritiva lei brasileira reforça em seu argumento a estrutura – que se impõe sobre esse *Outro* – que ainda controla os corpos das mulheres, em *Clandestinas* a “lei”, a “estrutura” também é uma figura borrada e onipresente, mas já assumida desde o próprio dispositivo. A clandestinidade que impera desde o título é um signo de que este documentário dá um passo para além das bordas da estrutura, afirmando que mulheres fazem abortos ilegais e que continuam sendo mulheres como quaisquer outras, e não aberrações morais. A fala assumida por elas a partir do dispositivo, no entanto, cria um tipo de efeito dúbio. O principal argumento desta asserção é o de que há uma igualdade nessas mulheres que alude à noção de classe (da classe mulher), construindo um tecido político que busca não personalizar os atos e sim, pelo contrário, atribuí-los à condição limite de ser mulher. Na abertura do filme, sobre a voz feminina que canta a condição de ilegalidade dos abortos, vemos imagens de mulheres jovens segurando uma placa onde se lê “clandestina” e, abaixo, um número. Nas “entrevistas”, em planos aproximados elas tensionam o conceito da “fala” – que dá voz a essas mulheres –, caso se saiba que algumas são atrizes (profissionais ou não) interpretando histórias de mulheres anônimas.<sup>12</sup> Assim, acaba por fazer uma reflexão sobre os procedimentos documentais ao colocar em jogo certa tradição argumentativa segundo a qual atores sociais representam uma generalização. Se essa generalização é um importante argumento feminista no sentido de construir a classe mulher, o sujeito mulher, a partir da asserção de que ninguém sabe se somos ou não a pessoa real daquela história de clandestinidade, por um lado; por outro lado cabe pensarmos que para uma parte daqueles/as que estão vendo esses depoimentos, não fica claro que algumas são histórias de mulheres anônimas interpretadas por atrizes.

O dispositivo usado em *Clandestinas* retoma o programa do documentário também brasileiro *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), embora este

12. Retiradas do site <https://somostodasclandestinas.wordpress.com/>

deixe claro que envolve a história de pessoas desconhecidas interpretada por atrizes (o filme mostra depoimentos somente de mulheres). No filme de Coutinho também é explorada a relação entre a história de si e a experiência de ser mulher. “Por que só mulheres? Porque falam com mais facilidade de suas dores e alegrias, diz Coutinho; e também porque, para ele, mulheres são o que ele não é, o ‘outro’ que busca em seus filmes.” (Lins e Mesquita, 2008: 78). Em *Clandestinas*, o dispositivo não molda a busca por um “outro”, mas um “si mesma” presentificado em uma representação que alude a “um outro” como conceito, já que mulheres são historicamente construídas como este “outro”, como nos dirá Simone de Beauvoir (2009), denunciando essa forçosa alienação das mulheres – ora são “os outros”, ora são “clandestinas”, ora não se sabe quem são. Talvez não por acaso *Clandestinas* comece com o depoimento de uma mulher negra que conta primeiro a história do aborto de uma amiga, representando-a e criando um efeito de eco que remete a uma espécie de visão em abismo, um hipertexto de outras histórias. Esse efeito vai aparecer em outras falas, como quando uma outra mulher diz que contou para a mãe sobre o aborto que viria a fazer e soube que outras mulheres conhecidas, incluindo sua vó, também haviam recorrido à interrupção da gravidez. Desenha, na arguição que o dispositivo organiza, a afirmação de que o aborto, assim como a gravidez, é próprio do ser mulher, e faz vulto na invisibilizada história das mulheres. Tensiona, nessa estratégia, conceitos como o de “lugar de fala” (Ribeiro, 2017), ao mesmo tempo ressaltando e obliterando a existência de uma radical diferença entre as várias experiências de ser mulher. O fato de que a maioria das mulheres que contam essas histórias são brancas (e aparentemente instruídas e de classe média) em *Clandestinas* não nos permite compreender se o filme opta por não relacionar a mulher negra à clandestinidade e ao mesmo tempo pretende afirmar que mulheres brancas de classe média também fazem abortos; ou se reflete um olhar de um feminismo liberal, involuntariamente endossado pelo feminismo acadêmico muitas vezes, que universaliza a categoria *mulher*. Nesse mesmo sentido, também é possível colocar em discussão que a mulher que abre e encerra o documentário cantando uma música cuja letra fala de “sermos mulheres clandestinas” tem fortes traços indígenas. Embora as estatísticas não sejam tão claras quanto a relação entre o abortamento clandestino e a comunidade indígena brasileira, essas mulheres são ainda mais ignoradas como sujeitos em suas especificidades dentro do feminismo que predomina nas mídias (o chamado feminismo liberal). Parece, portanto, que tomam os novos lugares reservados a elas por um olhar acadêmico, branco, privilegiado, embora não se possa afirmar que por má-fé: enquanto a mulher negra cum-

pre seu papel no sentido de “garantir” uma “diversidade” às falas, a indígena representa uma espécie de alegoria, quase uma menção poética.

Ao falar sobre os procedimentos de interrupção de gestação permitidos juridicamente e praticados no âmbito da saúde pública no país, *O aborto dos outros* não se compromete com o risco de cair na ilegalidade de mostrar a clandestinidade. A ênfase desse filme se dá sobre o hospital, no qual dois casos exemplares (entre outros) são escolhidos para demonstrar como funciona o acolhimento aos casos elegíveis para o abortamento legal pelo sistema público. É no hospital que conhecemos uma menina de 13 anos que, acompanhada de sua mãe, quer interromper uma gestação fruto de um estupro; e uma mulher adulta que descobre que o feto que carrega não é viável. O argumento do documentário está amparado na necessidade de um apoio que não é apenas técnico/profissional a essas mulheres, mas que demanda uma abordagem humanizada das problemáticas envolvendo o abortamento, seja ele por opção ou ocorrência involuntária. “Maria”, com 13 anos, é mais uma vítima do estupro como instrumento político de opressão, representando o dado concreto sobre a vulnerabilidade de meninas e adolescentes. A segunda mulher, uma jovem adulta, negra, pobre, sofre pela necessidade de um abortamento que não é voluntário. Está conformada, no entanto. O documentário não as identifica – procedimento parecido com o que se dá em *Clandestinas*, porém com efeito e razão diferentes – e sinaliza através da maneira com que conduz o enquadramento de suas histórias, no hospital em que são recebidas, uma formalização da ritualização dos seus lutos, demonstrando optar pelo argumento que contraria a imagem demonizada de frieza, egoísmo e maldade com que são construídas as mulheres que abortam. A instância formal deste documentário – fotografia, montagem, etc. – assume o discurso a partir desses argumentos de maneira que enfatize que mesmo desejável, como quando se quer terminar uma gravidez fruto de estupro; ou inevitável, como quando se dá depois da morte intrauterina natural ou acidental, o aborto deixa marcas doloridas nessas mulheres e não deve ser pensado como uma opção banal. Esses procedimentos buscam humanizar as mulheres que interrompem a gravidez, mas também reforçam um assujeitamento pelo qual se pode identificá-las como tipos, como *Outros* de quem se fala e por quem se fala.

Em ambos os filmes, a resistência central para a luta feminista de “dar fala” às mulheres e politizar suas vidas pessoais, historicizando-as, é construída na forma de argumentos que por vezes esbarram na dificuldade de se estabelecer uma cisão entre a linguagem dominante e uma linguagem que a subverta. Essa compreensão é também primordial ao feminismo, que, como em Djamila Ribeiro (2017: 14), entende a “[...] linguagem como mecanismo de manutenção

de poder [...]”. Michelle Perrot (2017: 16) nos diz que “escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas”. Essa afirmação ganha certo contorno mítico quando mulheres fazem documentários onde o que se discute é o aborto, em uma sociedade em que o tema é silenciado porque suas interlocutoras, advogadas e pleiteadoras são mulheres. Especialmente quando “esse aborto”, enquanto história, biografia, remete a uma mulher e a muitas, a uma e a uma classe. A maneira com que as entrevistas são formalizadas nos dois documentários é uma estratégia fundamental para dizer isso. Não identificar as mulheres, ou jogar com o dispositivo no sentido de fazer-nos observar o que dizem, independente de quem está interpretando o texto, retira da entrevista seu tom particularista. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), ao falarem sobre o documentário brasileiro contemporâneo, citam uma tendência a um tipo de recorte mínimo onde se aborda experiências individuais, de modo que se valorize uma subjetivação da pessoa comum. *Clandestinas e O aborto dos outros* parecem seguir no caminho oposto a isso, buscando na história particular das mulheres uma generalização que é extremamente importante dados os temas discutidos. Naturalmente as micro-histórias dessas mulheres seriam percebidas como subjetivas, e não é o que se pretende ao argumentar que essas são as histórias das maiorias das mulheres e, mais que isso, sobre o “ser mulher” na nossa sociedade. Essa argumentação está dentro de um modo específico de representar a interação entre cineastas, atores sociais ou temáticas e espectadores, que Bill Nichols (2005a) traduz na expressão “*nós falamos de nós para eles*”, onde “eles” aqui não são indivíduos, pessoas particulares, mas uma estrutura social que, neste caso, em última instância, seriam os membros das classes dominantes (homens, brancos, das classes médias e altas). Essa expressão, segundo o autor, tem uma inflexão nova a partir de expressões de extratos marginalizados da sociedade (nos quais se incluem as mulheres). “Associada ao surgimento de uma ‘política de identidade’ que honrava o orgulho e a integridade de grupos marginalizados ou excluídos, a voz do documentário deu uma forma memorável a culturas e histórias ignoradas ou reprimidas por valores e crenças dominantes na sociedade.” (Nichols, 2005a: 193).

É interessante que tomemos a discussão aqui iniciada como não apenas algo que fala sobre as mulheres e suas práticas – uma cultura feminina, tradicional e/ou revolucionária – mas sobre o documentário em si. Com pouca participação na realização audiovisual, as mulheres pleiteiam espaço em um universo desigual dominado especialmente pelas produções de ficção, nitidamente por tratar-se de um mercado ou uma indústria fortemente dependente da cultura capitalista, que sempre foi, também, a cultura patriarcal. Não por acaso, é na relação estreita entre produção documentária e iniciativa indepen-

dente que as mulheres encontram (e ocupam) mais espaço criativo e produtivo, como sugere o relatório *Women in Independent Film, 2016-17*<sup>13</sup> de Martha Lauzen, pesquisadora do *Center for the Study of Women in Television & Film*, da Universidade Estadual de San Diego. Parece lógico que o olhar documental seja influenciado por um “olhar feminino”, onde as representações propõe deslocamentos, via linguagem geralmente, de um olhar privilegiado, dominante, discursivamente empoderado e naturalizado, como nos demonstra Laura Mulvey (1989) em texto fundamental em que reforça o caráter político do olhar. Para ela, o olhar masculino não é o olhar de um homem, mas um posicionamento, um lugar discursivo. Perrot (2017), citando o livro *Images de femmes*, de Georges Duby, fala sobre como os homens reduzem as mulheres a espectadoras de si mesmas. Para a autora, a diferença entre os sexos estrutura a linguagem do cinema. É um olhar masculino que representa as mulheres no cinema (assim como em todas as artes), e esse olhar é redutor. Apesar de representada à exaustão, o mistério (para usar um termo de Perrot) sobre a mulher predomina, especialmente porque não são elas, em sua maioria, quem contam suas histórias. Os documentários aqui analisados podem ser pensados como tendo como dispositivo primeiro, primordial, a retomada da palavra, a busca por contar a história das mulheres pelo olhar feminino, que também revela uma tradição de contação de histórias enquanto uma “escrita privada” (Perrot, 2017). O texto sobre o aborto é transformado em público apenas no discurso da estrutura regulatória (jurídica, médica, civil), que é masculino, enquanto que permanece um “detalhe” íntimo quando se chega a suas consequências materiais e materializadas no corpo e na vida de uma mulher. O que estes documentários propõem é inverter essa lógica.

Uma das estratégias de *O aborto dos outros* é construir os atores sociais de modo que suas vidas, experiências ou existências sejam exemplares para o argumento que o documentário busca sustentar. Em alguns casos, a estratégia dupla neste filme é a de primeiro construir o sujeito histórico a partir do qual o aborto pode ser discursivamente pensado como um direito humano, civil, político - ou um instrumento político de controle das mulheres. Somente a partir daí é que propõe discutir questões particulares. Assim é quando este documentário abre sua asserção apresentando a circunstância de uma menina de 13 anos estuprada e grávida. Embora o argumento de um documentário que trata principalmente de abortos legalizados não precisasse conter a defesa de uma prática regulamentada, trata-se de uma advocação necessária uma vez que a interrupção da gravidez é considerada um ato cruel contra um em-

13. Disponível em: [http://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/05/2016-17\\_Women\\_in\\_Independent\\_Film\\_Report.pdf](http://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/05/2016-17_Women_in_Independent_Film_Report.pdf)

brião/feto/criança ainda que o estupro que a gerou seja uma violência contra um ser humano. Assim, este documentário busca mostrar que a violência sexual oprime as mulheres e obrigá-las a gestar e parir filhos dessa violência seria uma prática abominável do Estado.

A despeito desse viés, que creio ser uma intenção presente em boa parte dos documentários “pró-escolha”, é possível notar uma voz que estabelece uma espécie de hierarquia que pode revelar o fracasso de uma representação que não se problematiza, que não coloca seus procedimentos em cheque. Recupero essa discussão trazendo novamente o conceito de “voz”.

Muitos cineastas contemporâneos parecem ter perdido a voz. Politicamente, renunciam à própria voz em favor da de outros (em geral, personagens recrutados para o filme e entrevistados). Formalmente, rejeitam a complexidade da voz e do discurso pela aparente simplicidade da observação fiel ou da representação respeitosa, pela traiçoeira simplicidade do empirismo não questionado (do tipo: as verdades do mundo existem; só é preciso tirar-lhes a poeira e relatá-las). [...] Poucos estão preparados para admitir, através do tecido e da textura de sua obra, que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista. (Nichols, 2005b: 50)

*O aborto dos outros* começa já nos apresentando Maria (a adolescente de 13 anos), de costas, durante a entrevista com a psicóloga do hospital. A partir daí, vemos muitas mulheres em cena: o depoimento da mãe de Maria à psicóloga, médicas e enfermeiras que fazem os primeiros procedimentos da internação, pacientes de pré-natal, em uma movimentação que descreve esse espaço como de forte relação com a experiência feminina. É possível pensar, no entanto, que o hospital, enquanto instituição, representa o lugar em que se cruzam as vozes da ciência e da lei. Ao centrar as entrevistas nesta instituição, o documentário evidencia essa relação hierárquica. Quando o primeiro homem aparece em cena, trata-se de um médico que revela, através de um ultrassom, que o bebê de uma outra mulher tem duas mal formações que inviabilizam sua sobrevivência. As tomadas, até o momento, são muito fechadas e em alguns momentos a câmera faz movimentos descritivos que desenham na tela a condição mais derradeira do ser mulher, que é o corpo feminino. Para um documentário que fala sobre abortos, o corpo feminino é um signo de onde se pode construir os sentidos da materialidade da experiência atravessada por uma opressão estrutural e sistêmica. A câmera exerce um poder complexo sobre esses corpos e essas identidades femininas, ora possibilitando que pensemos na denúncia da condição a que esses corpos são submetidos, ora incorrendo na fetichização desses corpos, os quais confina e fragmenta sob o olhar que parece prender as mulheres em sua condição primeira, de realidades biológicas e de *Outros*, e não sujeitos. Apesar de uma teoria bastante criticada



dentro do feminismo por seu viés dito determinista, ainda é possível convocarmos alguns aspectos importantes da perspectiva de Mulvey (1989) a respeito do *olhar* que o cinema produz. Em especial quando reflete sobre o inconsciente patriarcal que estrutura a narrativa cinematográfica a partir de conceitos freudianos conhecidos, como escopofilia e fetichismo. A operação masculina e heteronormativa presente no olhar revelado pelas imagens do cinema tradicionalmente garante a manutenção da hierarquia para a qual homens são ativos e mulheres são passivas. O homem é o sujeito da ação, é quem olha, e a mulher é a imagem, o objeto. Por vezes, é possível perceber que a câmera em *O aborto dos outros* constrói essas mulheres como corpos, no limite entre a subversão de suas condições abstratas em favor de uma materialização de suas dores e a reiteração de suas condições de objeto, imagem – especialmente quando a câmera os fragmenta, tirando deles sua identidade, sua condição de subjetividade.

Na primeira metade deste documentário, existe uma relação de discursos e de representações dentro de seu dispositivo que torna evidente a realidade que cerca a questão no Brasil. A situação material da experiência da mulher está entre (e muitas vezes, atravessada por e restrita por) uma ciência e os saberes dos homens, especialmente o discurso da medicina e a maneira pela qual constroem o aborto enquanto uma prática técnica, científica, médica e hospitalar; e o sistema judiciário, costurado pelas leis e pelo juízo de representantes políticos. Ambas as instâncias são apresentadas – mostradas ou não no documentário – por figuras masculinas, que representam o universo masculino responsável pelas vozes da ética, por um lado, ou pelas tomadas de decisão que envolvem a legalidade, por outro. A figura feminina, seja ela a psicóloga, a mãe, as enfermeiras, as mulheres grávidas, ora aparece como cuidadora, responsável pela manutenção do bem-estar, pelo cuidado com o outro; ora aparece como depositária da injustiça do aborto: seja qual for a circunstância, seja previsto por lei ou não, o aborto é sempre uma violência para quem passa por ele. As figuras masculinas, no entanto – o pai de Maria, que não aparece, assim como o companheiro da mulher cujo bebê tem mal formações, que não a acompanha; o estuprador, que aparece como uma menção; o médico e a equipe que faz o procedimento de dar a injeção letal no feto; o médico que dá o depoimento sobre a ética que ele segue (por fazer o melhor para esta mulher) e o juiz, também mencionado – são todas ou detentoras de poderes de sanção, interdição, decisão técnica sobre o aborto; ou são ausências de caráter ético que denunciam a solidão dessas mulheres quando passam por tais sofrimentos. O papel da mulher, construído pelo documentário, é o do sofrimento, do acolhimento, do cuidado, do apoio; todos relacionados à condição reprodutiva da mulher, sua condição última. Quanto aos homens, lhes cabe o

bastião heroico do ato médico de fornecer laudos que atestem inviabilidade de um bebê, ou de fazer um aborto que encerra um exercício de poder científico sobre o corpo dessas mulheres, uma instrumentalização técnica de sua relação com essas pessoas do sexo feminino; ou a ausência na forma de seu papel muito breve na fecundação, ou o poder de interdição ou liberação.

Ao particularizar a breve história da internação de Maria para fazer o procedimento no hospital, *O aborto dos outros* poderá universalizar o caso de meninas de 13 anos que são obrigadas a carregar filhos quando ainda são crianças. Ao preservar a identidade de Maria, intercala a voz *off* da adolescente, quase sempre falando de forma muito comedida, com a imagem e depoimento da mãe, que a acompanha. Realiza, a partir de uma restrição legal (já que Maria é menor de idade), seus procedimentos assertivos no sentido de conduzir o olhar do espectador para a humanidade ali exposta em sua maior vulnerabilidade. A infância mal acabada de Maria está aparente na mãe inconformada que a apoia, ciente de sua tragédia; no plano de detalhe que mostra a adolescente desenhando com lápis de cor uma árvore estilizada em um caderno pautado escolar; e, na saída do hospital, no corpo miúdo da menina de cabelo longo e solto sobre os ombros, e que veste um abrigo de malha que denuncia sua faixa etária. Nesta tomada, mostrando mãe e filha de costas, atravessando os corredores do hospital até chegarem na rua, vemos Maria andando em passos tímidos enquanto a mãe, despachada, segura as bolsas com os pertences e faz menção de proteger a filha de atravessar a rua.

O primeiro médico entrevistado neste filme é quem dá um veredito sobre o aborto que acaba de fazer como uma decisão ética e amparada juridicamente. Os discursos contrastam: a abordagem das mulheres se dá através do emocional, na busca por empatia por parte dos/as espectadores; enquanto ao abordar homens – neste caso, médicos, especialistas na área, detentores do saber científico e de poder hierárquico no hospital e mesmo na área, entre enfermeiras e psicólogas – o documentário busca um amparo que é da ordem dos valores institucionalizados (o saber científico, por exemplo) ou das instâncias reguladoras e normatizadoras (o poder judiciário). Na terceira vez em que vemos um médico na tela, ele está ouvindo os depoimentos de sua equipe multidisciplinar, a qual argumenta em favor de mulheres que chegaram ao hospital pleiteando um aborto e relatando violência sexual. Em planos descritivos alternados com planos médios das mulheres, o documentário constrói uma metáfora na qual essas defesas soam como em um tribunal, em que a menção a elas funciona como a menção a uma classe (as mulheres) e a equipe tem a função da defesa de uma causa, refletindo os dizeres que o documentário assume como seus através da forma como organiza esses discursos. No entanto, é mais uma vez um médico,

homem, o sujeito que ouve essas “defesas” e tem o poder de sancionar a interrupção da gestação das mulheres. Isso é algo que *O aborto dos outros* acaba repetindo outras vezes ou como forma de enfatizar a realidade segundo a qual os destinos e os direitos reprodutivos femininos estão nas mãos de estruturas masculinas; ou, ao fazê-lo, busca falar diretamente a esses homens, na forma de um *argumento de autoridade*, um razoamento sobre aquilo que seria emocional e subjetivo nas situações apresentadas (seja por elas próprias ou através das histórias relatadas pela equipe). Neste último sentido, deixa a impressão de reforçar a legitimidade das estruturas contra as quais também parece oferecer denúncia.

Na entrevista com a mulher cujo bebê é inviável, ainda no hospital, ela menciona que planejou a criança com o marido e que, após saber da inviabilidade do bebê, *optou-se* pela interrupção da gestação. O jeito tímido e consternado da mulher, sentada no leito hospitalar, com a bata do hospital, potencializa seu sofrimento escondido sob uma fala conformada e até alheia quando diz que mesmo assim queria deixar nascer (por questões religiosas, inclusive). O termo usado por ela – “optou-se” - torna a demonstrar seu assujeitamento. Ela se prepara para o trabalho expulsivo de um parto induzido após a injeção que cessa os batimentos cardíacos do bebê. O procedimento é parecido com o que acontecerá com Maria. Ambas entram em trabalho de parto, o que em si lhes traz sofrimento físico e emocional.

Quase ao final do documentário, que tem cerca de uma hora e meia, há uma entrevista com uma mulher, negra e pobre, que relata ter feito um aborto por não ter condições de criar mais uma criança – diz que passava fome, inclusive – e que foi denunciada e presa em decorrência disso. Sua fala diz sobre a falta de razoabilidade na criminalização dessas mulheres, pontuando a noção de que “muitas mulheres fazem”, de que mulheres fazem isso por desespero e por situação precária financeira, que mães também fazem abortos e que mesmo criminalizadas, fariam novamente se fosse necessário. As mulheres não são identificadas no documentário,<sup>14</sup> mesmo quando nas entrevistas vemos seu rosto. Não dar nome a essas mulheres se revela uma estratégia discursiva importante, já que os casos nele apresentados pretendem fazer uma asserção sobre todas as mulheres, sobre a condição feminina no Brasil, tratando cada circunstância específica com a potência de uma classe inteira. Aparece aqui a dimensão do título, que usa o afastamento cultural de uma prática como forma de produzir a tensão necessária ao mostrar os casos pontuais com rosto, voz, com mãos nervosas e corpos fragilizados, lágrimas que escorrem dos olhos de todas as mulheres mostradas. O sentido que toma esse título também diz respeito a

14. O documentário não informa se “Maria” é um nome fictício para a paciente de 13 anos.

forma com que o argumento do documentário presentifica o distanciamento entre a realidade de toda uma classe, sem poder para decidir sobre aquilo que lhe atinge diretamente, e aqueles para os quais se relega, atribui ou que simplesmente detém o poder de decidir, vetar, sancionar e gerar saber sobre essas realidades. Ainda que se possa tomar esses procedimentos dentro de um argumento de denúncia, é importante ressaltar que o documentário reforça, em muitos momentos, a fragilidade associada ao ser mulher. Não tanto como uma constatação de suas vulnerabilidades, embora pareça ser esta a intenção, mas como um dado sobre a subalternidade, visto que serão signos confrontados com percepções de uma sociedade patriarcal.

Os depoimentos que encerram o filme contrastam formal e discursivamente com aqueles dados pelas mulheres que abortaram. Enquanto estes são cercados de um barulho forte (que mistura os sons normais do hospital, como telefone tocando e conversas, ao barulho dos carros que passam na rua), os depoimentos “de especialistas” acontecem em cenários mais privativos, em geral de seus escritórios/consultórios, com paisagem sonora cuidadosamente equalizada para que seja um amparo suave e quase imperceptível para a voz desses. O contraste de espaço, que denota funções e papéis sociais, define os lugares das falas desses atores sociais e suas situações, servindo a um argumento realista, didático, investigativo e denunciatório que *O aborto dos outros* demonstra propor, mas há, ainda, que se problematizar as vozes em jogo no filme e o que esses procedimentos dizem quando as organizam. Esse borramento, que não parece ser proposital nem em *Clandestinas* nem em *O aborto dos outros*, nos leva a pensar sobre a voz enquanto uma autoridade, no sentido próprio da nebulosidade daquilo que esses filmes acabam por dar a ver.

A emergência de tantos documentários construídos em torno de seqüências de entrevistas me parece uma resposta estratégica ao reconhecimento de que nem os fatos falam por si mesmos, nem uma única voz pode falar com autoridade definitiva. As entrevistas tornam a autoridade difusa. Permanece um hiato entre a voz do ator social recrutado para o filme e a voz do filme. (Nichols, 2005b: 57)

O que é possível compreender, a partir da crítica feminista, é que ambas as vozes são atravessadas por uma que as tensiona, as submete, e que nos impede de esquecer que ao se falar de linguagem se está falando de poder também, como relembra Ribeiro (2017). Dentre as vozes postas em cena e vozes que operam o dispositivo do documentário se antevê a *tecnologia de gênero* que constrói essas imagens, esses corpos, a partir de exercícios inequívocos, embora talvez não propositais, de poder. O gênero, compreendido aqui como um *aparelho semiótico* (Lauretis, 1987), é “[...] produto de várias tecnologias sociais, como o cinema, assim como discursos institucionais, epistemologias, e

práticas críticas; por isto querendo dizer não apenas a crítica acadêmica, mas práticas sociais e culturais mais abrangentes”. (Lauretis, 1987: ix) Se a alteridade que emerge enquanto exercício dos olhares desse documentário pode ser um argumento que denuncia o papel reservado às mulheres enquanto corpos passivos perante a discussão sobre o aborto que as exclui enquanto sujeitos; é também nos indícios dessa alteridade que se pode perceber um sobreenquadramento da subalternidade, do qual nos lembra Kilomba a partir de Ribeiro (2017) ao falar de um *Outro do Outro*. Esse olhar que organiza o dispositivo documental de *O aborto dos outros*, principalmente, é um olhar de mulher, mas a voz que revela esse olhar não revela, também, a reprodução dos modelos patriarcais a medida em que esconde, num tipo de olhar acadêmico, um lugar de fala de privilégio?

Relegada ao espaço privado, doméstico, a mulher é vitimizada no espaço público (assim como também no privado) e/ou tem sua situação íntima (embora definidora de uma realidade coletiva, de classe) entregue ao escrutínio do público, pois é um juiz que lhe dá o direito ao aborto, ou uma equipe médica e seu sistema de saúde ali representado que aceitam seu depoimento como verdadeiro, por exemplo. A mulher que relata ter sido denunciada e presa, na parte final do filme, aparece sentada no centro de sua cozinha, inserida no tradicional espaço destinado a ela enquanto mulher e mãe. Os especialistas, quatro homens e uma mulher, falam do local que reafirma suas condições de saber e suas posições hierárquicas enquanto referentes do campo da ciência, do direito ou da prática docente, alguns dos quais juridicamente respaldados para avaliar os casos que lhes chegam amparados previamente pela lei (estupro e risco de vida para a mãe). Esse local também reforça o domínio masculino do espaço público, onde sua individualidade (o consultório/escritório) está confortavelmente estabelecida enquanto um poder sobre a esfera pública e igualmente confortavelmente transitável nessa esfera.

O contraste também é o da identificação, uma vez que são atores sociais mostrados como especialistas sobre uma área a partir de seus nomes e títulos. Há um reconhecimento imediato, subsidiado também pelo próprio imaginário nacional, da validade e, neste caso, de todos os índices relacionados à verdade, dos depoimentos destes: suas falas são sublinhadas por seus nomes e a insígnia a qual molda seus discursos. Falam, nesta sequência, um *doutor* ginecologista e obstetra, um *doutor* juiz titular de vara, um *doutor* médico especialista em saúde reprodutiva, uma *doutora* médica especialista em saúde da mulher e um professor *doutor* de obstetrícia de universidade brasileira renomada. É como se a autoridade que o documentário propõe não exercer aparecesse ali representada, marcadamente acadêmica. O peso sobre o termo “doutor/a” no ima-

ginário nacional remonta à época do Brasil colonial, do contraste social entre os filhos da elite que iam para Portugal (pois estes filhos da elite são nascidos brasileiros) para seus cursos superiores (para tornarem-se “doutores”) e os brasileiros comuns, de baixíssima ou nenhuma escolaridade. *Doutor/a*, no imaginário brasileiro, é uma credencial por definição, dando fé ao interlocutor que porta o título e a tudo aquilo que profere. A civilidade brasileira está construída sobre essas bases e o debate político ainda tem heranças de uma divisão intelectual de classes que permite aos que tem “douto conhecimento” a detenção de uma verdade inquestionável. Considerando-se, especificamente, a questão do aborto, a cultura patriarcal que rege os procedimentos relacionados às realidades reprodutivas está totalmente imbuída de uma realidade social construída pelas noções hierárquicas relacionadas ao sexo (homens) e status (titulação e classe econômica). Assim, o contraste em *O aborto dos outros* se dá entre uma verdade emocional e material, de mulheres estupradas, agredidas, enlutadas, sofrimento do qual elas falam; e uma verdade científica, jurídica, dos saberes credenciados, da qual em geral os homens são signatários/representantes. No subtexto, o documentário revela uma noção da realidade brasileira dentro da qual se compreende que o apelo das mulheres, ainda que por seus direitos humanos, só deverá receber qualquer atenção caso seja amparado em apoio fortemente elitizado e privilegiado. Ou busca amparo e legitimidade nesses douts conhecimentos masculinos, o que parece contraditório.

### **Morte e vida Severina**

Se a estratégia de resistência de *O aborto dos outros* e *Clandestinas* recupera a contação de histórias como uma prática política de construção do sujeito histórico mulher ao mesmo tempo em que esses documentários constroem uma subjetividade feminina, um olhar específico; *Uma história Severina*<sup>15</sup> (2005), de Débora Diniz e Eliane Brum, é outro filme brasileiro que reescreve na arte da contação de histórias da tradição nordestina esse sujeito de quem não se ouve falar senão através de um neutro, masculino, universalizante. E, neste caso, um neutro não-nordestino. Este documentário está centrado em uma mulher, Severina, trabalhadora rural do interior do Pernambuco, que está grávida de um feto anencéfalo. Mãe de um menino de quatro anos e casada, Severina pleiteia na justiça o direito de interromper uma gestação de uma criança inviável. A história dela é exemplar porque encontra-se num limbo da lei e ilustra a complexidade das compreensões acerca da moralidade ou até mesmo da legitimidade do ato do abortamento. A particularidade de seu caso é de tal forma

15. Disponível em: <https://youtu.be/65Ab38kWFhE>.

absurda que a estrutura do documentário busca na literatura de cordel não só a referência óbvia à localização de Severina, como a metáfora potente de um discurso que a torna exemplar e, ao mesmo tempo, o alegoriza. O cordel é uma tradição gráfica e literária do Nordeste brasileiro que, em *Uma história Severina*, une-se à tradição musical de modo que localize histórica e culturalmente o sofrimento desta mulher, assim como também esteticamente. Como interpretação popular que herda formas e estruturas da colonização portuguesa e das tradições visuais e orais medievais, o cordel fala da vida comum do povo do sertão nordestino através de um folclore rico em religiosidade, mitos e lendas. As histórias que os folhetos do cordel contam (que são cantadas também, em ritmo de trova) são épicas e exemplares, formas populares análogas aos mitos gregos, e esse dizer no documentário sobre Severina fala de uma trajetória mítica que se pretende argumentar enquanto ilustrativa de uma realidade comum – às mulheres, às sertanejas, às gestantes pobres do Nordeste, não raro analfabetas como esta mulher. O título do filme também evoca uma tradição estética que nos remete ao modernista poema de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida Severina*. Tanto o Severino do poema quanto a Severina do documentário são icônicos por serem um nome comum da região sertaneja brasileira. O que o poema escrito nos anos 50 vai sedimentar, ajudando-nos a entender algumas escolhas de *Uma história Severina*, é a relação muito forte entre a miséria geograficamente localizada desse povo e a maneira como se enxerga o Nordeste no resto do Brasil. O documentário usa a cultura do cordel, o nome da mulher, sua realidade indiscutível e o imaginário sobre esta região para que a particularidade dessa história não impeça que se veja Severina como a questão social da mulher pobre e analfabeta frente ao “Brasil dos bacharéis”, como diria Machado de Assis, que decidem seu destino e, sobretudo, julgam seu sofrimento um detalhe estatístico. Faz, assim, sua primeira asserção de uma alteridade – que transita entre a empatia e o enquadramento de uma realidade quase de fábula, sobre a qual a instância documental assume exercer essa alteridade marcada pelo óbvio distanciamento de realidades.

Nessa relação entre um Nordeste ora realista ora caricato, literário, e o (resto do) Brasil dos privilégios se dá a outra forma de argumentação da qual o dispositivo de *Uma história Severina* lança mão. Severina descobre, aos quatro meses de gestação do segundo filho, que seu bebê não é viável. É internada na capital, Recife, para, na manhã seguinte, ter interrompida sua gravidez, já que poucos meses antes esse tipo de procedimento havia sido permitido por decisão do Superior Tribunal Federal (STF). No dia seguinte, o médico que a atenderia desiste do procedimento pois lê no jornal que uma (outra) liminar do STF acabava de cassar a decisão. O documentário recorta a história de Severina

a partir dessa situação, quando passa a recorrer à justiça para que possa fazer o aborto. Sua história começa a ser contada com uma apresentação que também evoca o poema de Melo Neto<sup>16</sup>: “Sou Severina, filha de Dedé, filha de Maria, moro [...]”. A música tema acompanha desde a introdução dos personagens, e foi feita especificamente para a história que será contada.<sup>17</sup> O que se segue à apresentação da família de Severina e o título do documentário é uma sucessão de imagens em preto e branco de páginas de importantes jornais do país com manchetes que falam sobre a decisão, com validade nacional, e aquela que se refere à liminar que cassa a decisão. A música tema canta os sete meses de dor e sofrimento do casal, detalhe que o documentário explica em texto branco sobre fundo preto, sintetizando a coincidência entre as liminares e o caminho de Severina. A busca pelo direito a interromper sua gestação é contada em atos, sublinhando a tradição popular nordestina, uma metáfora deste documentário que reforça um padrão de olhar sobre o Nordeste como sobre uma encenação da vida, um teatro. Não é necessariamente com viés de superioridade que a cultura nordestina costuma ser vista através dessa tradição de fábula, mas essa relação no imaginário brasileiro tem seus efeitos redutores e desumanizadores. O subtítulo na tela, ladeado pela xilogravura, típica ilustração do cordel, pontua esse paralelo. O primeiro ato da trajetória de Severina chama-se “Os Ministros” e dá conta dos depoimentos dos ministros do STF em seções que discutiram o assunto (matéria da liminar e de sua cassação). A voz do ministro do Supremo Nelson Jobim anunciando a decisão surge, em *off*, sobre a tela com o nome do ato, que antecede em alguns segundos a imagem da discussão na plenária, que a câmera do documentário enquadra sobre o enquadramento da tela da TV que, também em preto e branco, transmite a seção pelo canal da TV Justiça.

Este ato é usado de forma que o argumento do documentário coloque em jogo as falas que se contradizem a partir de uma montagem que lembra o estilo eisensteiniano, segundo o qual a justaposição de dois signos ou discursos que se contradizem produz um discurso terceiro (Eisentein, 2002). O discurso terceiro aqui ressalta o distanciamento entre a realidade, próxima, mostrada em cores, captada diretamente pela câmera; e a judicialização de uma causa alienada daqueles aos quais interessa e sobre cujas vidas produz influência nefasta, sobreenquadrada a partir da moldura da TV, em preto e branco, com linguagem formal. Esse distanciamento é um dos principais argumentos do documentário, que também confronta os depoimentos orais dos ministros (e seu teor, seu

16. “O meu nome é Severino, como não tenho outro de pia. Como há muitos Severinos, que é santo de romaria, deram então de me chamar Severino de Maria; como há muitos Severinos com mães chamadas Maria, fiquei sendo o da Maria do finado Zacarias. [...]”

17. “As sementes da dor e sofrimento”, de Mocinha de Passira.



conteúdo) com os depoimentos de Severina e do marido Rosivaldo e os documentos médicos que o casal apresenta para quem os entrevista. Essa presença em ausência de quem documenta, de quem entrevista, aproxima quem produz o documentário da realidade documentada, o que é de suma importância para que se produza a empatia necessária para com a história de sofrimento de Severina. É aqui que, como os outros documentários aqui mencionados, transgredir algumas formas do documentário participativo enquanto adere a outras, estabelecendo um diálogo que marca a posição política de mulheres documentaristas – aquelas que usam o dispositivo do documental e produzem um discurso ora a partir de uma linguagem canonizada e, portanto, masculina, ora subvertendo (mais ou menos) essa linguagem.

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo.

[...]

Documentários participativos [...] envolvem a ética do encontro, um encontro entre alguém que controla uma câmera de filmar e alguém que não a controla. [...] Que laços unem cineasta e tema e que necessidades os separam? (Nichols, 2005a: 54-5).

Os laços que aproximam as documentaristas de Severina e de sua história são os laços de classe, mas suas realidades as separam em muitos sentidos também. Enquanto enquadram uma mulher, como elas, Débora e Eliane também estão, cabe ressaltar novamente, enquadrando “um *Outro*”, a quem pretendem ou propõem representar. Advogam em favor desta mulher que não detém sequer os meios mínimos de produção, ainda que essa produção pudesse ser apenas contar sua história com “a linguagem que importa” no país dos bacharéis. As cineastas formalizam, em linguagem que uma elite possa compreender, aquilo que também deixam a cargo da tradição oral, presente na canção de Mocinha e sua relação com uma cultura nordestina. A questão de Bill Nichols (2005a) ajuda-nos a definir em que espaço ético transitam os argumentos do documentário e a relação entre essas mulheres, privilegiadas – e deter o poder da câmera é seu privilégio maior – que tem o interesse complexo em denunciar a tragédia das severinas, das mulheres que sofrem as consequências de uma ordem que lhes tira a autonomia corporal mas também a possibilidade de ter voz, já que não dominam a linguagem desses homens. Como o diria esse autor, as cineastas aqui “unem forças” com aqueles que representam sua argumentação. E essa noção de Nichols (2005a) dá a ver que a própria modalidade participativa transgredir o imaginário a partir de onde perceberíamos essas cineastas como representando Severina (como advogadas de sua causa), e não, como Ni-

chols parece sugerir, como Severina representando para as cineastas a matéria da qual o documentário parte para tecer seus argumentos sobre o aborto.

A forma com que Débora e Eliane constroem sua asserção em *Uma história Severina* é a de um documentário cuja estrutura diz respeito a um tipo específico de enunciação, que tem relação com uma “política de identidade” (Nichols, 2005a), mas transita entre um falar de si e um falar de “um outro” com o qual se tem uma dívida. E o feminismo acadêmico, aqui representado por uma elite intelectual de que fazem parte as cineastas, deve advogar em favor das mulheres que estão distanciadas da academia, de modo que cumpra com uma responsabilidade de reduzir as desigualdades não apenas representadas pelo poder dominado pelos homens e o estatuto de objeto das mulheres, mas também pelo abismo que separa homens brancos de elite, doutores juízes, ministros de toga, detentores de poder sobre os corpos das mulheres; e severinas pobres, analfabetas, cujos corpos carregam materialmente o feto anencéfalo que é matéria abstrata da longa discussão transmitida pela TV Justiça. É a partir disso que faz sentido o que Jean-Louis Comolli (2008: 200-201, grifos no original) diz sobre o que o cinema documentário nos ensina:

Se é justamente a *relação documentária* que é filmada, os dois lados dessa relação não podem deixar de se marcar como elementos de escritura. O que se produz diante da câmera e de seu fato, mas também o que se passa atrás dela: o espectador é confrontado com a representação das duas faces da relação [...].

*Uma história Severina* monta, no documentário, um tribunal dividido entre as argumentações desses homens de toga e a defesa e provas apresentadas por este casal que não quer esperar por uma já conhecida morosidade da justiça, em especial quando se trata do tema do aborto. A espera de Severina demonstra claramente o abismo entre a abstração do debate dos ministros e a realidade material sobre os corpos femininos (e seu psicológico, sua estrutura emocional). Esse abismo é formalizado no documentário a partir da montagem que alterna a fala dos membros do STF (algumas das quais em favor da decisão de permitir o aborto em caso de feto anencéfalo) e a fala de Rosivaldo e Severina. Esse modo *participativo* ilustra a recusa “[...] a transformar os destituídos em vítimas à espera de caridade. As mulheres exigiram a atenção da câmera, em vez de subordinar suas vozes a um argumento ou perspectiva que pertencesse unicamente ao cineasta” (Nichols, 2005a: 194). Neste caso, as mulheres tomaram as câmeras e as colocaram a favor de mulheres para as quais a câmera nunca estará disponível. Se os documentários engajam-se no mundo através da representação, como diz ainda Nichols, a forma com que *Uma história Severina* o faz é representando o mundo como “[...] um advogado representa os interesses de um cliente [...]” (2005a: 30), dispondo

ao espectador um ponto de vista ou uma interpretação determinada de provas. “Nesse sentido, os documentários não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneiras que eles próprios não poderiam; os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões.” (Nichols, 2005a: 30).

O momento mais dramático desta montagem faz referência a um contexto no qual a criminalização do aborto é amparada por uma percepção moral dos fetos enquanto pessoas, comparando o aborto ao assassinato de uma pessoa já nascida, noção contrariada pela ciência e pelos argumentos éticos que clamam os direitos básicos e humanos das mulheres. Na alternância entre a fala dos ministros e de Severina e Rosivaldo, o documentário apresenta o tom teatral dado pelo então procurador-geral da República, Cláudio Fontelles, quando apela emocionalmente à formação do feto, mencionando o nariz, a boca, o sangue e o coração batendo. Em seguida, seu equivalente no espaço contíguo ao da câmera, o espaço do real, vemos o lugar histórico de Severina, cujo marido diz que se vê pelo ultrassom a ausência, no feto, da parte de cima da cabeça. Rosivaldo mostra o ultrassom para a câmera. A fala do marido traz a argumentação do procurador-geral para a realidade do feto no corpo de Severina. O trecho que se segue a este retorna à assembleia dos ministros, dando a palavra a Carlos Ayres Britto, que diz que “o que se tem no ventre materno é algo, mas algo que jamais será alguém”. Esta fala aproxima-se de Severina na medida em que percebemos o sotaque do ministro, nordestino, que de certa forma *representa uma representação*. Embora não seja uma mulher, sua origem está mais próxima de Severina e portanto, no contexto em que o documentário busca caracterizar a “severinidade” desse sofrimento – que é uma agudização da marginalização – por meio de uma construção ética da estética da expressão cultural e artística do sofrimento dos sertanejos, torna-o apto a dizer por ela. Porém, tanto essa circunstância quanto a da caracterização dessa “severinidade” dão a ver, no deslocamento que essas alteridades significam, uma falência da própria representação. Ora Severina é representada por um *homem de toga*, ora sua história (e “a história dos severinos”) é representada por mulheres brancas de classe média. Se essa relação envolve a ética do encontro, como o diria Nichols (2005a), é importante ressaltar que esse encontro também reproduz uma estética da alteridade que, especialmente no que tange o próprio constructo cultural brasileiro sobre os elementos aqui envolvidos, é uma estética que reforça essa alteridade, de certa forma. Roland Barthes dizia, em *Mitologias*, que o pequeno-burguês é incapaz de imaginar o *Outro*. “[...] O outro, seja qual for, é reduzido ao mesmo. [...] O outro é transformado em puro objeto, espetáculo, marionete [...]” (Barthes, 2001: 171-172) Se retomarmos

Djamila Ribeiro (2017), a respeito de lugar de fala, podemos considerar que *Uma história Severina* dá lugar para essa Severina específica contar de sua dor a partir de sua vivência, porém é visível que suas falas são arranjadas a partir de uma visão sobre a “severinidade” que dá a ver a própria distância entre Severina e as cineastas que conduzem esse relato. Assim, surge uma questão, adiada ao longo deste artigo, que é a questão sobre esse lugar. As cineastas estão mais próximas dos “homens brancos de classe média” ou dessas mulheres, especialmente de Severina e daquelas em *O aborto dos outros*?

A alternância da montagem entre Severina e os Ministros do STF também dá conta de uma defesa da separação entre justiça e Estado e religião, em um arranjo que abre espaço a uma argumentação sobre a laicidade esperada do STF mas, sobretudo, sobre os pesos que “as verdades” tem, nesses casos. A verdade legitimada da justiça dos homens de toga, sobre enquadrada a partir da tela do canal oficial de TV, e a verdade daqueles para quem a realidade e dignidade humanas se sobrepõe a qualquer moralidade religiosa. Um ministro defende a laicidade da casa, Rosivaldo diz que eles fariam o aborto ainda que o padre dissesse que é pecado. No “tribunal” metafórico no qual este documentário deposita sua argumentação, o que se está colocando em jogo tem muitas camadas, pois evoca 1) as próprias tradições militantes de um cinema que usa estratégias formais de convencimento (tais como essa alternância eisensteiniana); 2) as condições culturais e sociais dentro das quais o estatuto de “verdade”, mesmo relativo, do documental deve ser repensado, uma vez que os “tipos” de verdade tem poderes desproporcionalmente assimétricos nesse contexto; 3) o discurso feminista ou engajado na causa das mulheres que deve dar a ver uma realidade material e emocional que contrasta com a abstração da lei; e 4) a capacidade de formular um conhecimento que supere as assimetrias e seja compreendido pela espectralidade.

Para sustentar sua tonalidade central, que é demonstrar que a argumentação do STF contrária ao direito ao aborto em casos em que o feto é anencéfalo está equivocada porque não leva em consideração o sofrimento de pessoas que existem, que são os sujeitos desse direito humano básico à dignidade, *Uma história Severina* se vale de uma estratégia de contraste de realidades que tensiona a própria natureza desse contraste. A argumentação da lei não tem opinião contrária a de Severina ou do feminismo ou das mulheres pelo direito à escolha com relação ao aborto em si. O problema é que a lei, e seus signatários ou defensores, não *percebem* a realidade da mesma forma, e isso fica claro quando vemos que os ministros são todos homens e o teor de seus argumentos contra o direito ao aborto de anencéfalo está centrado em uma concepção que não considera *a verdade* das mulheres, mas uma abstração dessa verdade, subsidiada

por uma tradição de representação da experiência de ser mulher que é dada a partir de quem não o é. Esse abismo perceptivo é encenado neste documentário pelo abismo formal, especialmente quando coloca em cena, de forma artificial – através da montagem – uma fala apresentada como cruel diante de uma fala com forte apelo emocional. Esta confrontação estética e de linguagem é o que nos permite compreender que *Uma história Severina* opera em várias frentes argumentativas (por necessidade) e que uma delas é demonstrar a falta de fundamento na razão dos homens do STF. O que é dizer que este documentário oferece uma verdade que em si já tem peso (o sofrimento de Severina ao ter que levar a termo uma gestação para então parir um filho morto ou por morrer) e uma verdade que está sobre todos os casos específicos, que é a necessidade de se deslocar as percepções centradas no homem que costumam a cultura. Diz o ministro Cezar Peluso que não está certo sobre o fato de que o feto anencéfalo é “um condenado a morte”. “Todos o somos”, diz, com entonação que deriva de um conhecimento acadêmico da filosofia que ignora a especificidade em questão. Neste momento, as cineastas se distanciam desse “academicismo” ao usar esta fala na montagem de forma a denunciá-la. Com tom irônico, Peluso continua, dizendo que “o sofrimento em si não é alguma coisa que degrade a dignidade humana”, fazendo referência a um dos principais argumentos em favor do direito da mulher e negando sua validade. A imagem que se segue é a de Severina chorando, dizendo que perde o sono pensando (na perda indiscutível do filho que carrega).

É importante lembrar que os depoimentos dos ministros transmitidos pela TV Justiça se dão no mesmo tempo cronológico do início da peregrinação de Severina pelo direito ao aborto depois de o hospital lhe ter negado o procedimento, o que aproxima a verdade da história desta mulher de uma verdade que pode ser documentada – tanto pelas páginas de jornais, no início do filme, quanto pela transmissão ao vivo do debate no Supremo Tribunal.<sup>18</sup>

Os atos que se sucedem na peregrinação de Severina para conseguir o direito de interromper a gestação dizem respeito ao demonstrativo sobre a burocracia brasileira, que de certa forma está fortemente vinculada culturalmente à abstração e alienação da justiça, pois não leva em consideração que esta mulher, já no meio da gestação, não pode esperar por processos lentos. A câmera acompanha sua trajetória fazendo analogia entre sua busca por justiça e a peregrinação também tão tradicional na história dos retirantes nordestinos e de

18. A relativamente recente (2012) inclusão do aborto de feto anencéfalo entre as exceções da lei que criminaliza a interrupção voluntária da gravidez foi resultado de um processo de oito anos que também não contou com debate amplo. Desde 2004 o Supremo Tribunal Federal (STF) discutia sobre a questão, a partir da situação emblemática em que um dos ministros da casa concedeu uma liminar permitindo o direito à escolha da gestante neste caso e três meses depois a liminar foi cassada por outro membro do STF, como vemos no documentário.

suas alusões à via-crúcis cristã. Somente aos sete meses de gravidez Severina consegue a autorização do Fórum para o aborto que, em seu caso, será tão sofrido quanto o seria o nascimento a termo. No hospital, depois de esperar ainda mais por ser recebida no plantão médico por profissionais que alegam objeção de consciência, Severina tem seu parto induzido e sofre suas dores por mais de 30 horas, percurso que a câmera acompanha como nos documentários de observação. O faz de longe, com enquadramentos precários – e, por isso, remetendo à *obscenidade* daquele sofrimento que é, ao mesmo tempo, irrepresentável –, com *zoom* instável e que diz muito sobre a situação ética de quem a opera (Sobchack, 2005). Subverte, no entanto, o dispositivo observativo no sentido de que o faz quando o contexto pungente e a documentação já produziram para o/a espectador/a a história de Severina, *uma história Severina*. Essa opção retórica pode ser uma maneira de construção discursiva que se desloca da retórica masculina, como também vemos nos dois primeiros documentários mencionados. De qualquer forma, os efeitos que produz enquanto subverte a lógica do modo observativo são da ordem da representação da morte. Diferente de documentários de argumentação “pró-vida”, que recorrem à imagem-intensa (Ramos, 2005 e Sobchack, 2005) como forma de atribuir valor de crime capital ao aborto, objetificando fetos enquanto esperam empatia por suas vidas abreviadas; aqui o modo documental de observação é usado como figura de linguagem para, dentro do modo participativo, criar um terceiro signo, no qual possa construir a ideia de uma intensidade, de uma experiência estética limite na qual o foco está sobre o sofrimento da mãe, que vê seu filho morto, ainda na mesa de parto, depois de carregá-lo inviável por sete meses. Nesta sequência, forte demais para os mais sensíveis, vale o peso final de uma argumentação que vem sendo costurada desde o princípio, a partir da qual tivemos inúmeras chances de aderir à Severina, empaticamente, para então demonstrar, pelo testemunho da câmera, o auge de seu sofrimento de mãe. Só a vemos como mãe, inclusive, porque assim foi construída durante todo o documentário, no qual até diz textualmente da grande importância de um filho dada sua experiência de mãe de um menino de quatro anos. O modo de olhar sobre a sequência do trabalho de parto e parto de Severina se inscreve em um espaço ético que é, aqui, político também. A observação aqui tem relação com um *olhar impotente*, uma das formas de atividade visual que colocam em discussão a ética documental. Nessa “inscrição do espaço ético”, Vivian Sobchack (2005) está tratando da imagem da morte, e de várias formas podemos tratar aquele evento em *Uma história Severina* como morte. A morte do bebê, que era inviável fora do útero da mãe; a agonia da mãe que está parindo um natimorto; a morte enquanto sua analogia escatológica com o nascimento.

Porém, na subversão política desse discurso, o documentário pretende mostrar sua impotência e a impotência de Severina perante o destino que lhe agride no âmago da dignidade humana. “O ‘olhar impotente’ perante a morte é codificado em sinais de *distância* técnica e física do evento. [...] A distância e a impotência que ela confere são denotadas não apenas pelo plano geral, mas também pelo uso freqüente das lentes de *zoom*.” (Sobchack, 2005: 150, grifos no original) Assim, quando dá a ver a imagem do bebê morto enrolado em cobertas do hospital, o qual é mostrado para Severina brevemente, podemos sentir empatia pelo sofrimento desta mãe, e não primordial e unicamente pelo signo da morte que é a imobilidade e silêncio do bebê.

Ela não consegue tocar na criança, repetindo, enquanto chora, “meu filho, meu filho”. Após essa cena, onde vemos que a câmera busca evitar a intensidade do indiciamento da morte sobre o bebê, vemos Severina chorando muito e, enquanto fala ao telefone com o marido, repete: “ele tá morto, ele tá morto”. A partir daqui, a câmera parece voltar ao seu objetivo de evitar a morte visível pois o sofrimento que enquadra enquanto mostra a fala de Severina se sobrepõe à morte indicial. “O filme documentário [...] se caracteriza por uma excessiva evitação visual da morte, e, quando a morte é representada, a representação parece exigir uma justificação ética.” (Sobchack, 2005: 141) A presentificação da morte, inscrita no verbo da frase “ele tá morto”, enfatiza a circunstância violenta em que se encontra essa mulher, que sabe, um tanto abstratamente, que seu bebê não é viável. A coloca no mesmo tempo que a câmera e o espectador, que vivem esse *presente intenso* (Ramos, 2005) com ela e portanto sentem a impotência da morte tal qual essa mulher, apesar de todos sabermos do que estava por acontecer. A questão aqui está em como o documentário tensiona uma morte anunciada construindo-a como morte que irrompe o espaço visível do documental de maneira súbita de forma a retirar do corpo morto o peso de um sofrimento e atribuí-lo, por definição, a quem de direito (a mãe), segundo o que demonstra entender a montagem desse documentário. Sua maternidade enlutada é a potência audiovisual dessa transferência, que é enfatizada quando, depois de dizer ao marido que o bebê está morto, pergunta pelo filho: “cadê Valmir?”. Aqui parece se acomodar a justificativa ética da imagem da morte que a câmera não pode evitar.

Embora sem certidão de “nascimento”, o bebê é enterrado em um caixão branco, vestindo roupas de recém nascido brancas que Severina comprou antes de entrar no hospital. A foto tirada da criança no caixão desrealiza a pungência da morte, notificando-nos de um luto, e por ser um luto, enfatizando o quanto a morosidade da justiça brasileira permitiu que, em vez de um aborto, Severina sofresse um parto em toda sua dimensão de gravidade e expectativa. Assim,

obriga-nos a ver que o sofrimento imposto a ela foi o de uma violência inimaginável: obrigá-la a gestar uma criança virtualmente morta, parindo um filho com o qual nunca voltará para casa, sem condições de resolver um luto que precisa das práticas da cultura para ser resolvido. Enquanto familiares enterravam o caixão branco do bebê, Severina não estava presente. Diz que nem sabe onde está a cova do filho. Ao contrário do que diz o ministro do STF, a dignidade humana é ferida irrevogavelmente do início ao fim do processo, usando o útero de Severina para o cumprimento ritual de uma lei que tem sentido no abstrato poético dos homens de toga da assembleia, mas não é senão uma violência de Estado contra a mulher. Antes dos créditos finais, Severina diz que “[tudo o que aconteceu] é feito uma história”. Em sua tentativa de afastamento do sofrimento, fica alienada da violência a que foi submetida, tratando por “história” a ficção e a ficcionalização dos fatos. Ajuda a confrontar, assim, o argumento documental com a impessoalidade de uma ficção. Essa impessoalidade à qual é condenada por não ter agência para decidir evitar o próprio sofrimento terrível, o qual, por sua vez, também é visto como uma ficção, um argumento que abstrai a realidade ao criar uma encenação genérica sobre dados aos quais não se tem acesso emocional real. Mas não tem, esse documentário, também a forma de “uma história”? História aqui não no sentido da que Severina conta sobre ela mesma e seu sofrimento, mas de ficção, de fábula.

Depois dos créditos, vemos o casal assistindo ao documentário em primeira mão, pela TV. Reforça-se, assim, os múltiplos enquadramentos sobre essa “história”. Severina chora, enquanto Rosivaldo diz que se a pessoa que assistir aquilo for humana vai sentir alguma coisa. Faz, assim, uma remissão ao espectador, mas também a uma esperançosa hipótese que vive no núcleo de todo documentário, que é afetar as pessoas. Retomo, assim, Comolli (2008), quando este diz que o espectador é confrontado com os dois lados dessa relação documentária, sendo compelido a adquirir uma consciência de como seu próprio olhar funciona. Em uma última estratégia retórica, o filme busca explorar a própria importância da contação de história como veículo para o debate sobre a realidade e experiência das mulheres. Esta foi, afinal, a argumentação central aqui. A busca dos três documentários é a de construir uma mulher sujeito, humana, para que, assim como diz Rosivaldo, não haja quem não sinta sobre uma realidade de morte e vida no Brasil. Na reflexão sobre essas estratégias e procedimentos documentais, no entanto, surge a questão de como essa retórica constrói essas alteridades.



### Considerações finais

O percurso teórico-metodológico que colocou aqui em debate os discursos, estratégias e/ou procedimentos documentais no sentido de refletir sobre as relações entre a crítica feminista, um cinema feito por mulheres e a temática do aborto no Brasil iniciou-se a partir de circunstâncias políticas cruciais tanto para as mulheres quanto para o país na atual conjuntura política. A necessidade de discutir o papel do documentário a partir da crítica feminista, especialmente uma prática documentária de mulheres sobre mulheres, é de grande vulto. O que se compreende, dadas as reflexões aqui dispostas, é que apesar de representarem um deslocamento de olhares crucial em se tratando de documentários feitos por mulheres, os três filmes analisados dão a ver, também, uma voz que tenciona a representação ela mesma de mulheres que fazem/fizeram aborto por outras mulheres, documentaristas. Esse tencionamento se constrói a partir de indícios discursivos nos filmes que revelam mais do que a própria discussão sobre a alteridade na relação entre quem é representada (a mulher que faz/fez aborto), quem a representa (as documentaristas) e quem é espectador(a), mas a própria relação documental em si. A reflexão teórica e crítica sobre essa relação permitiu que se percebesse que há um jogo das vozes do documentário que ora tomam o lugar de *mulher*, um *Outro* também, que tem aí a legitimidade de um lugar de fala que também a aproxima do *Outro* que está sendo representado; ora deixam antever seu lugar como mulheres *sujeito*, que são privilegiadas com relação a essas que representam. Essas vozes são signo de um embate que é significativo no interior do feminismo, e da própria teoria crítica feminista, que dá a ver a questão do problema da representação construída sobre uma categoria universal de mulher – que reflete a própria universalização que critica no discurso dominante (jurídico e científico, por exemplo), centrado no homem como modelar.

Os três documentários, cada um a seu modo, transitam entre sua posição política empática para com as mulheres que fazem/fizeram abortos e a posição de seus privilégios, para os quais essas mulheres são *Outros*. Assim, colocam em cena, através dessas vozes muitas vezes conflitantes (outras vezes complementares), as distâncias entre os vários feminismos, que demandam importante discussão sobre que lugar ocupam na crítica feminista as vozes negras, das mulheres pobres, e qual o olhar do feminismo acadêmico sobre as questões centrais das lutas das mulheres, como o direito ao aborto. Ao transitarem por essas posições, esses filmes cumprem, ainda, com outro papel: problematizar a própria relação documentária, nos limites entre o *falar delas* e o *falar de si mesmas*. Na alternância entre esses lugares, os documentários aqui analisados evidenciam o próprio procedimento do feminismo acadêmico – no qual, cabe

reforçar, estou inserida e contra o qual ora me volto –, que acaba por legitimar vozes já legitimadas, como o faz em *O aborto dos outros*; ou por objetificar e espetacularizar sofrimentos como se fossem fábulas, como em *Uma história Severina*. A própria construção deste texto traz as marcas da nevrálgia que esses conflitos provocam na militância feminista, pois permitem que se note que a teoria crítica feminista demanda esforços que quase sempre resultam em muitas questões não respondidas. Ainda que representem importantes instrumentos no sentido de aproveitarem seus privilégios para dar voz a quem não a tem, denunciando a violência patriarcal, esses documentários permitem também que o feminismo acadêmico possa fazer uma importante reflexão sobre o papel ético da *representação*.

### Referências Bibliográficas

- Barthes, R. (1989). *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil.
- Beauvoir, S. de. (2009). *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Eisenstein, S. M. (2002). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Federici, S. (2017). *Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante.
- Flax, J. (1992). Pós-modernismo e relações de gênero. In H. B. de Hollanda (org.), *Pós-modernismo e política* (pp. 217-250). Rio de Janeiro: Rocco.
- Lauretis, T. de. (1987). *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington (IN): Indiana University Press.
- Lauzen, M. (2017) Women in Independent Film, 2016-17. *Center for the Study of Women in Television & Film*. Disponível em: [http://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/05/2016-17\\_Women\\_in\\_Independent\\_Film\\_Report.pdf](http://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/05/2016-17_Women_in_Independent_Film_Report.pdf)
- Lins, M. & Mesquita, C. (2008). *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Mulvey, L. (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society* (pp. 14-26). Londres: Palgrave Macmillan.
- Nichols, B. (2005a). *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus.
- Nichols, B. (2005b). A Voz do Documentário. In F. P. Ramos (org.), *Teoria Contemporânea do Cinema* (pp. 159-225). São Paulo: Senac, v II.

- Penafria, M. (2005) O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. *Estética e Tecnologia da Imagem, 1*, 185-195. UBI. Disponível em: [www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf).
- Perrot, M. (2017). *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto.
- Ramos, F. P. (2005). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In F. P. Ramos (org.), *Teoria Contemporânea do Cinema* (pp. 159-225). São Paulo: Senac, v II.
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento: Justificando.
- Saffioti, H. (2015). *Gênero patriarcado violência*. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo.
- Sobchack, V. (2005). Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In F. P. Ramos (org.), *Teoria Contemporânea do Cinema* (pp. 145-157). São Paulo: Senac, v II.

### **Filmografia**

- Abortion Stories Before Roe v. Wade* (2017), de The Scene.
- Clandestinas* (2014), de Fadhia Salomão.
- Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho.
- O aborto do outro* (2008), de Carla Gallo.
- Uma história Severina* (2005), de Débora Diniz e Eliane Brum.

## Imagens das classes média e alta na história do cinema documentário brasileiro

Thales Vilela Lelo\*

**Resumo:** Ao longo da história do cinema documentário no Brasil as classes média e alta da sociedade figuraram ou foram tema de filmes em circunstâncias bastante pontuais, tendo em conta a forte tendência da produção no país em centrar-se no “outro de classe”. O objetivo deste artigo é identificar as principais formas de inscrição dessas camadas sociais na cinematografia nacional no período de 1967 a 2012. Palavras-chave: história do cinema; documentário brasileiro; classes sociais; narrativas.

**Resumen:** A lo largo de la historia del cine documental en Brasil las clases media y alta de la sociedad han figurado o han sido tema de películas en circunstancias bastante puntuales, dada la fuerte tendencia de la producción del país a centrarse en el “otro de clase”. El objetivo de este artículo es identificar las principales formas de inscripción de esas clases sociales en la cinematografía nacional en el período de 1967 a 2012. Palabras clave: historia del cine; documental brasileño; clases sociales; narrativas.

**Abstract:** Throughout the history of Brazilian documentary cinema, the middle and upper classes of society have been either present or the subject of films in very specific circumstances, given the strong tendency of production in the country to focus on the “class of the other”. The aim of this article is to identify the main forms of inscription of these social classes in the national cinematography from 1967 to 2012. Keywords: cinema history; Brazilian documentary; social classes; narratives.

**Résumé :** Tout au long de l’histoire du cinéma documentaire au Brésil les classes moyennes et supérieures de la société ont été ou ont fait l’objet de films dans des circonstances très particulières, compte tenu de la forte tendance de la production à se concentrer sur « l’autre classe ». L’objectif de cet article est d’identifier les principales formes d’inscription de ces classes sociales dans la cinématographie nationale de 1967 à 2012.

Mots-clés : histoire du cinema ; documentaire bresilien ; classes sociales ; recits.

---

\* Universidade do Estado de Minas Gerais, Unidade Divinópolis, Cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda. 35501-170, Divinópolis-Minas Gerais, Brasil. E-mail: thales.lelo@gmail.com

Submissão do artigo: 30 de janeiro de 2018. Notificação de aceitação: 20 de julho de 2018.

## Introdução

Parto de uma constatação: na trajetória da produção em cinema documentário no Brasil há uma sensível sub-representação das classes média e alta. Em uma das principais obras dedicadas a averiguar as construções cinematográficas da alteridade no documentário nacional, Bernardet (2003) debruça-se em produções do início dos anos de 1960 até o princípio da década de 1980, delineando, na esteira, a inclinação desses filmes em retratar o “outro de classe”, seja ele migrante, operário, camponês, favelado, enfim, pertencente a um segmento populacional que não corresponde àquele da equipe de filmagem. A miséria e a injustiça as quais estas camadas sociais estavam submetidas ganharia visibilidade nas cenas e seria conseqüentemente denunciada na narrativa, buscando sensibilizar o espectador (potencialmente membro do mesmo segmento de classe do cineasta) às mazelas que infiltravam a idealizada imagem do Brasil “em desenvolvimento” construída pelos governantes da época.

Bernardet (2003) intitula essa tradição em cinema documentário (composta de filmes como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno ou *Maioria absoluta* (1964-1966), de Leon Hirzman) de “modelo sociológico”. Isto, pois, segundo o autor, nas obras afinadas a esse modelo, a voz em *off* do locutor (ou voz de *Deus*, segundo a terminologia de Nichols (1983)) era externa à experiência filmada e a configurava a partir de uma tese a ser defendida ao longo da narrativa. Os homens e as mulheres ordinários que compõem os planos desses documentários não vocalizam seus sofrimentos para além de suas próprias vivências. O *lócus* das inferências passíveis de generalização nas tramas é a própria locução em *off*, envolvida em verniz cientificista.

Das décadas de 1980 em diante, como já pontuaram Guimarães (2010) e Mesquita (2010) em outras oportunidades, promove-se um nítido deslocamento do modelo narrativo outrora hegemônico na produção brasileira, colocando em cheque a leitura sociológica dos problemas sociais e a representação generalizante do outro de classe (antes disposto como “objeto de estudo” nas obras). Uma postura ética reflexiva impõe uma particularização de enfoque em filmes do período (que têm como ilustração emblemática *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), de Eduardo Coutinho), impelindo a uma singularização da alteridade através do corpo-a-corpo do cineasta com o mundo filmado, seja através da observação atenta das vivências que compõem a experiência cotidiana das pessoas comuns, seja por meio do estabelecimento de interlocuções mais horizontais entre a equipe e os personagens das tramas. No entanto, persiste uma ênfase em filmar o “outro de classe” – ainda que sua visibilidade não esteja diretamente atrelada a uma denúncia das injustiças sociais (uma vez

que se questiona o “mandato popular” dos cineastas para falar “em nome” dos excluídos).

Ainda mais recentemente, sobretudo no contexto de emergência de uma nova classe média, originária do crescimento econômico e das políticas de redistribuição de renda empreendidas pelos governos Lula (2003-2010), despontam, timidamente, obras dedicadas a retratar o universo desse estrato da população, não sem problematizar eventuais tensões em jogo quando em contato com suas vivências. Concomitantemente, na perspectiva de Ramos (2014), inaugura-se um novo giro reflexivo na cinematografia documentária nacional, pavimentado pela paulatina desconstrução do lugar de enunciação conferido ao sujeito-da-câmera,<sup>1</sup> sujeito este que, sensível às demandas éticas do seu tempo, assume-se consciente dos entraves à representação do outro ao mesmo passo em que passa a habitar a escritura fílmica enquanto personagem das tramas.

A despeito de essa recente figuração das classes média e alta na produção brasileira em cinema documentário ter sido correspondida por ensaios acadêmicos debruçados em apreender os elementos-chave que compõem os eixos narrativo, ético e estilístico de filmes específicos, há uma pronunciada ausência de esforços mais transversais, capazes de deslindar, em viés genealógico, tendências de inscrição desses segmentos da sociedade na escritura fílmica. O presente trabalho procura, na medida do possível, compensar esse déficit, apresentando, em paralelo à averiguação de um conjunto de documentários produzidos no Brasil do período de 1967 a 2012 (e das entrevistas concedidas por seus realizadores à crítica especializada), quatro modos de figuração das camadas médias e altas da população, tomando por referência os meios adotados pelo sujeito-da-câmera para estabelecer relações com esse “outro da mesma classe”: a tipificação; a má consciência; o dispositivo; e o encontro.<sup>2</sup>

## 1. Retratos tipificados

Uma locução em *off*, ao estilo voz de Deus, pontua a narrativa de *A opinião pública* (1967), longa metragem dirigido por Arnaldo Jabor – possivelmente o primeiro documentário a se deter na classe média brasileira, no período imediatamente posterior ao início do regime civil militar no país (que perdurou

1. Para Fernão Ramos (2008), o sujeito-da-câmera não se constitui propriamente como um indivíduo físico, mas como um ser que surge transfigurado pela câmera que o abriga junto de si (incorporando a máquina que sustenta com o corpo, mas também a equipe que o faz existir como imagem cinematográfica), fundando a tomada ao transformar a ação dos sujeitos no mundo em encenação.

2. 14 obras em curta, média e longa metragem foram escolhidas para compor o *corpus* de análise do presente trabalho, levando em conta sua adequação ao horizonte de análise (a lista completa acompanha as referências bibliográficas do artigo).

de 1964 a 1985). Há uma inquietação que conduz a obra, como o seu diretor muito bem explicita: “Eu via que tinha acabado de acontecer um golpe militar em cima da classe média. Aquelas multidões de classe média (...) E a classe média, ninguém fala dela? Eu percebi que, no Brasil, a existência da classe média é essencial, é fundamental”.<sup>3</sup> Adiante, arremata: “Como é que aquelas pessoas individualizadas, formaram um conjunto, formaram multidões, que acabaram fazendo uma revolução contra eles mesmos? Toda a ingenuidade misturada com reacionarismo, com a falta de informação política da chamada classe média brasileira”<sup>4</sup>. Essas interrogações organizam uma tese mormente negativa sobre esse segmento da sociedade, retratado pelo documentário como uma massa alienada. Em determinado momento da trama, em meio às cenas em *close up* de membros das tais camadas médias da população brasileira, o locutor explicita o raciocínio que conduz a narrativa, já antecipado por seu diretor: “A classe média é uma classe perplexa. Não tem um sistema de valores criados por uma ação histórica dela mesma. São multidões de indivíduos solitários. Indivíduos iguais, que misteriosamente se julgam diferentes”.

A simpatia pelos explorados cede aqui lugar à rejeição de todo um estrato social, “o outro da mesma classe” o qual o sujeito-da-câmera procura se distanciar. As personagens selecionadas para compor a trama são fundamentalmente singularidades genéricas, extraídas de um dos principais redutos da classe média no Brasil: o bairro de Copacabana, localizado na cidade do Rio de Janeiro. Estudantes despreocupados com o futuro do país e imersos em um hedonismo frívolo, celebridades do *star system* midiático que absorvem os seus fãs para práticas consumistas, funcionários condescendentes com as jornadas que lhes são impostas, donas de casa cegas a quaisquer questões que extravasem o ambiente doméstico, turbas em êxtase em cerimônias religiosas e emitindo opiniões das mais absurdas quando indagadas sobre os “reais” problemas da nação... O retrato da classe média tecido em *A opinião pública* planifica eventuais contradições em benefício à tipificação do conjunto. O objetivo de Jabor era desvelar, por detrás da normalidade do cidadão pertencente a esse segmento da sociedade, um misto de exotismo e estranheza que tornaram essas pessoas facilmente manipuláveis na ocasião do golpe militar de 1964.

Na linha de Comolli (1995), seria possível alegar que a classe média tipificada de *A opinião pública* é um inimigo pioneiramente representado pelas lentes de Jabor. Espera-se que o espectador, também proveniente dessas clas-

3. Trecho de entrevista com Arnaldo Jabor, disponível em: [www.youtube.com/watch?v=VUAhXFVkc8A](http://www.youtube.com/watch?v=VUAhXFVkc8A)

4. Trecho de entrevista com Arnaldo Jabor, disponível em: [www.youtube.com/watch?v=VUAhXFVkc8A](http://www.youtube.com/watch?v=VUAhXFVkc8A)

ses, atormente-se pelo que vê e desperte sua consciência política, apartando-se da alienação que penetra tais camadas da sociedade. Segundo o diretor<sup>5</sup>, os espectadores veriam no filme um espelho partido de seu próprio comportamento. Mas tal recepção não é isenta de percalços, como sustenta Bernardet (2003) em sua análise do filme. Para o autor, se *A opinião pública* funciona em certa medida como um reflexo da experiência mundana do espectador, então não é só o rechaço o sentimento manifesto diante das imagens: as cenas também suscitam nossa identificação, pois compõem fragmentos de nosso cotidiano enquanto públicos de classe média. Na letra de Bernardet, “o cineasta exorciza a classe média e se fustiga por ser talvez um de seus membros” (2003: 68). Ademais, como Comolli (1995) elucida, para filmar o inimigo em um documentário é necessário entrar em relação com ele, gesto que pode minar a distância idealizada na narrativa: como não se comover diante da mãe solteira que, sozinha em seu apartamento, clama sem sucesso pela atenção da filha pequena? Mesmo que saibamos que essa mesma personagem era aquela que, no início do filme, compunha um trecho sobre a inércia da juventude (discursando fervorosamente em meio a um grupo de adolescentes acerca das diferenças entre amor e paixão), interrogamo-nos: o quão semelhante ela é aos nossos olhos, enquanto seus espectadores?

Dez anos mais tarde, um filão da produção documentária exibida no *Globo Repórter*, programa da Rede Globo diretamente influenciado pela linguagem televisiva e pelos procedimentos tecnológicos inovadores que adentraram nesse meio, também enfoca-se nos dilemas da classe média em algumas de suas produções, operando segundo o mesmo registro de tipificação desse segmento da população. Em *Patroa X Empregada* (1976), de Alberto Salvá, já no título promove-se um contraponto entre as donas de casa de uma emergente burguesia e suas empregadas domésticas. Conforme França *et al* (2011), as injustiças as quais estão submetidas estas são confrontadas com a futilidade daquelas: “Enquanto as domésticas aparecem lavando vasos sanitários, estendendo roupas no varal, penduradas nas janelas de enormes edifícios para lavar vidraças e descansando nas praças aos domingos, as patroas aparecem em salões de beleza, com rolinhos no cabelo, fazendo escova, falando o que pensam das empregadas” (França *et al*, 2011: 100-101). Nas entrevistas, a empatia do sujeito-da-câmera diante dos relatos das empregadas é criticamente espelhada pelo seu desprezo pelas “patroas” – que impunemente destilam preconceitos para a câmera de Salvá. Uma vez mais, o “outro da mesma classe” emerge

5. Trecho de entrevista com Arnaldo Jabor, disponível em: [www.youtube.com/watch?v=VUAhXFVkc8A](http://www.youtube.com/watch?v=VUAhXFVkc8A)



para o espectador como um inimigo em potencial, não obstante as ambivalências inerentes a essa forma de retratação da alteridade.

Já em *Retrato de classe* (1977), dirigido por Gregório Bacic, a classe média paulistana figura nas telas tomando por premissa a reunião de uma turma escolar, mais de 20 anos após a formatura (ocorrida em 1955). Uma fotografia amarelada dos estudantes é captada em primeiro plano percorrendo os rostos de cada uma das crianças, organizadas em torno da professora. No presente das filmagens, a docente, em narração em *off* subjetivada, tenta adivinhar os rumos que tomaram cada um de seus alunos. Vemos um a um encenar, em paralelo aos prognósticos da professora, suas vidas atuais, ao passo que seus típicos sonhos e anseios são revelados ao diretor por meio de entrevistas. Nessa miríade de rostos, chama atenção, como já bem assinalado por França *et al.* (2011), que a única aluna negra da turma (que se tornou empregada doméstica) tenha sido esquecida pela docente e parcialmente silenciada pela narrativa de Bacic: “ao contrário dos colegas, dela não se pergunta sobre os sonhos, as frustrações, os desejos, assim como não se solicita que encene o seu cotidiano para a câmera, como é feito com os outros personagens” (França *et al.*, 2011: 103).

A tipificação por meio do contraste de classes é recurso adotado também em um documentário produzido três décadas após *Retrato de Classe*. Em *Faixa de areia* (2007), realizado pelas diretoras Daniela Kalmann e Flávia Lins e Silva, o fio condutor é a problematização da suposta “democracia” das praias cariocas (em tese responsáveis por diluírem as barreiras que apartam os segmentos da sociedade na metrópole). O filme paulatinamente desconstrói esse argumento na mesma medida em que cruza de uma praia a outra coletando depoimentos de públicos das mais variadas camadas sociais. Mais ou menos na metade do longa, salta aos olhos as declarações de alguns dos entrevistados provenientes das elites que, em um misto de preconceito e alienação (reverberando o espírito de *A opinião pública*) escancaram sua repulsa à partilha do espaço urbano ou ainda naturalizam sem qualquer má consciência as segregações sociais, instigando o desconforto do espectador. Os jovens de Ipanema, “mauricinhos” e “patricinhas” nas palavras de um dos interlocutores das diretoras, são retratados como os garotos do filme de Jabor que diziam amar os domingos de sol e mar, alheios a qualquer preocupação crítica. Já no aterro do Flamengo, quando indagada sobre a presença de moradores de periferia na orla, uma banhista que nem mesmo é identificada nos créditos revela que julga desagradável ter de partilhar o espaço com eles, uma vez que, em suas palavras, tais pessoas seriam desprovidas de educação e valores morais.

Todavia, desde o lançamento de *A opinião pública*, a caracterização de uma camada da sociedade como antagonista só reincide com o mesmo teor

crítico em *Um lugar ao sol* (2009), dirigido pelo cineasta Gabriel Mascaro. O filme começa com um *close up* de um catálogo com diversos nomes em letras garrafais. Na sequência, os créditos explicam do que se trata a enigmática lista e o dispositivo condutor do documentário: “Os personagens desse filme são moradores de valorizadas coberturas. O contato só foi possível a partir de um curioso livro que cataloga a elite e pessoas influentes no Brasil. Na lista, foram identificadas 125 coberturas. Apenas nove concordaram em ceder entrevista”. Para o diretor, como exposto em entrevista concedida ao portal Esquerda Diário (2014), tratava-se inicialmente de explorar o imaginário das classes abastadas, escassamente abordadas pelo cinema brasileiro. Na mesma conversa, Mascaro também salienta que procurava não conferir um olhar sociológico para seus interlocutores, evitando uma figuração classista da elite ou sua caracterização como um “bloco de cimento homogêneo”. Da mesma forma, também não se propunha a construir uma narrativa que operasse contra o que era dito pelos personagens.

A despeito das pronunciadas preocupações de Mascaro, o que transparece nas imagens é a mais cristalina tipificação dos moradores de coberturas. As conversas do diretor de *Um lugar ao sol* tomam como premissa a verticalização das cidades brasileiras e o *status* concedido aos residentes destes espaços, mas não avançam para um real encontro com as pessoas do outro lado da câmera porque há uma tese de fundo que sustenta o argumento do filme: morar no andar superior de prédios é, principalmente, uma questão de poder simbólico. Por essa razão, os temas debatidos permanecem no raio de alcance dessa tese (que é por vezes enunciada através das interrogações que o diretor dirige aos entrevistados), oferecendo uma caricatura ridícula e repulsiva das elites. Em meio às defesas fervorosas da meritocracia, preocupações absolutamente mesquinhas e racionalizações da desigualdade social, salpicam depoimentos como o de uma proprietária que celebra o fato de sua cobertura ter uma área de serviço apartada dos demais cômodos, garantindo assim maior “privacidade”; ou ainda um casal do Rio de Janeiro que discorre sobre a suposta falta de civilidade dos marginalizados; ou mesmo um empresário que defende, em tom jocoso, os privilégios concedidos aos mais ricos: “Eu vim ao mundo pelas coisas boas da vida, pelos prazeres bons da vida. Eu me sinto muito mal quando vejo um pobre que não tem *Jaguar* e que não tem *Mercedes*, desculpe a minha ironia”. À vista disso, não surpreende que Mascaro tenha confessado (na entrevista concedida para o portal Esquerda Diário (2014)), que não teria conseguido acessar o grupo social que pretendia. O enfoque nas distâncias que o separam dos habitantes das coberturas lhe permite encará-los como caricaturas das assimetrias de classe enraizadas na sociedade brasileira.

## 2. Narrativas da má-consciência

Conforme mencionado na introdução, a produção em cinema documental no Brasil vivenciou nas últimas décadas um giro em sua postura ética diante dos sujeitos filmados, influenciada sobremaneira pelas reflexões do pós-estruturalismo (Ramos, 2008). O sujeito-da-câmera passa a adotar uma atitude reflexiva, assumindo deliberadamente seu lugar de enunciador em corpo-a-corpo com o mundo captado pela câmera. A explicitação da dimensão discursiva ocupa o espaço antes preenchido pelas representações totalizantes que embasavam argumentos sociológicos ilustrados pelas imagens de homens e mulheres ordinários. Em síntese: o documentário adere a um dispositivo discursivo que se fundamenta na confissão, via narrativa, de suas próprias condições de enunciação. Por este esteio, as figurações generalizantes da alteridade são acidamente criticadas pelo espírito ético em vigor. Uma “má consciência” aflora entre muitos diretores que decidem revelar, em suas tramas, o universo de valores encoberto que permeava seu acesso ao mundo social. Um traço formal deste processo, evidenciado por Brasil (2013), é a exposição do antecampo na escritura fílmica, dispondo a equipe de produção na cena. Segundo o autor, a representação clássica (de objetivação do olhar pela câmera) é cindida em consequência, promovendo uma relação de “mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradiagético) e mundo fílmico (diegético)” (Brasil, 2013: 579).

Exaustivamente analisado pela literatura acadêmica em anos subsequentes ao seu lançamento (Mesquita, 2010; Ramos, 2014; Feldman, 2014), *Santiago* (2007), dirigido por João Moreira Salles, afina-se a este “espírito do tempo”: na obra, o diretor recupera um projeto inconcluso, interrompido em 1992, de documentar as memórias de Santiago, mordomo da família Salles por 30 anos. Na retomada, ocorrida mais de 10 anos após o encerramento dessas filmagens iniciais (e embalada pelo fato do personagem ter falecido em 1994), Salles tem como fio condutor uma autocrítica à sua má consciência enquanto cineasta no período em que dirigiu o primeiro *Santiago*: “Dirigi alguém na tentativa de fazer com que essa pessoa ficasse mais parecida com o personagem que eu julgava ser o verdadeiro Santiago. Olha só a quantidade de enganos, a começar pela ilusão de que existe a pessoa verdadeira, inequívoca” (Salles *apud* Oricchio, 2009). O segundo *Santiago* é, sobretudo, uma reflexão sobre o material bruto, revelando como, nas filmagens de 1992, a figuração de Santiago estava limitada tanto pelo engessamento dos papéis de cineasta e personagem construído para a narrativa (o “verdadeiro” Santiago que deveria se materializar no filme) quanto pela relação hierárquica que Salles possuía com seu interlocutor. Em certo ponto da trama, em locução em *off*, o diretor mesmo confessa:

“Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo”.

Por meio de uma “estética do fracasso”, na oportuna conceituação de Feldman (2014), *Santiago* é um documentário pontuado pelas bordas do material de 1992, que, segundo Salles (em entrevista ao *Estadão* (2009)), expõe a exata relação do cineasta com o personagem. O autoritarismo das primeiras gravações é sobreposto à problematização ética da encenação clássica no documentário e das assimetrias de classe no Brasil, naturalizadas no projeto inicial. Em uma espécie de “alter-biografia” (Mesquita, 2010), Salles comenta, no presente, o seu lugar no primeiro *Santiago* (enquanto membro de uma família abastada, enquanto antigo patrão do personagem, enquanto diretor insensível à presença do outro). Distintamente das obras elencadas na seção anterior, que se distanciam da alteridade (no caso, as classes média e alta) ao se colocarem diante dela (devido a um conjunto de premissas engessadas sobre esses segmentos da população que impregnam a narrativa fílmica), em *Santiago* a aproximação (como relação possível) se dá pela distância temporal e pelo reconhecimento dos entraves que cercearam um genuíno diálogo.

*Babás* (2010), curta-metragem realizado por Consuelo Lins, caminha em curso análogo. A diretora discorre sobre as relações entre patrões e empregadas domésticas pelo filtro de sua própria experiência como alguém que pertence a um estrato privilegiado da sociedade que goza da possibilidade de contratar babás para auxiliar na criação dos filhos. Lins é mobilizada não só pelo interesse em retratar as opressivas relações de classe que configuram o trabalho doméstico no país (remontando à época da escravidão), mas também por certo desejo de “elaboração de uma dívida, de reparo de um dano” (Mesquita e Souto, 2015: 46), que obscureceu o protagonismo dessas mulheres em sua vida. Dotado de pronunciada carga subjetiva (tal qual *Santiago*), *Babás* constrói uma interlocução possível a partir da distância de classe estabelecida entre a cineasta e suas personagens, imprimindo nas imagens notável ambivalência: ao mesmo tempo em que cria um sensível espaço de escuta para suas interlocutoras, a cineasta coreografa-as em algumas cenas de maneira quase ficcional, ordenando-as em posturas e enquadramentos rígidos que transparecem afastamentos que extravasam as boas intenções manifestas na narrativa.

### 3. Dispositivos de conexão

Outra forma de figuração das classes média e alta no cinema documentário brasileiro – também sintonizada à estilística moderna e às inclinações éticas contemporâneas – é por meio da instauração de dispositivos que presidem o contato como o mundo social e a própria captação de imagens, muitas vezes

obtidas sem a presença direta da equipe de filmagem e moduladas na montagem, pelos cineastas. Tais filmes vêm sendo apreendidos como “etnografias discretas” (Feldman, 2012), por criarem estratégias de partilha por meio do recolhimento da enunciação fílmica, valendo-se de gravações obtidas do interior de relações pré-existentes aos interesses do documentário, e inserindo o diretor, no processo, como mediador de uma distância estabelecida entre ele e seus interlocutores.

*Rua de mão dupla* (2004), realizado por Cao Guimarães (e concebido inicialmente como videoinstalação), é organizado pelas filmagens de seis moradores solitários pertencentes às classes médias da cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais. Por solicitação do diretor, os participantes do projeto se dividiram em três duplas e trocaram de residência por 24 horas. Na casa de outrem, poderiam gravar o que lhes aprouvesse, buscando identificar, nos objetos e móveis da habitação alheia, traços da personalidade de seu proprietário. Ao final do dia, concederiam à câmera um depoimento sobre suas vivências no espaço e sobre a “imagem mental” que construíram de seu colega desconhecido. Guimarães posteriormente editou o material bruto coletado e o dividiu em três blocos (um para cada dupla), dispostos no filme em trechos de 25 minutos em média. Como apontam Lins e Mesquita (2008), o objetivo do dispositivo criado é suscitar que os personagens discorram sobre si mesmos a partir do olhar que tecem sobre o outro, expondo o universo de valores que norteia sua inserção na residência alheia. O isolamento de cidadãos de grandes centros urbanos emerge nos depoimentos dos envolvidos no “jogo” mesclado a visível dificuldade de se acomodarem no espaço alheio.

*Pacific* (2009) e *Câmara escura* (2012) de Marcelo Pedroso, também constroem dispositivos para obtenção de imagens de sujeitos oriundos das camadas médias e altas da população sem que tenham que participar diretamente do processo, restringindo a direção ao papel da montagem. *Pacific* é composto pela montagem de imagens amadoras captadas por turistas que fizeram uma viagem no cruzeiro Pacific (que parte do porto de Recife rumo ao arquipélago de Fernando de Noronha) e posteriormente cederam suas gravações pessoais para a equipe do diretor (que nunca esteve pessoalmente no navio). Uma vez que os pedidos eram feitos quando as imagens já haviam sido captadas, havia um interesse, da parte de Pedroso, de obter gravações que inicialmente não estavam direcionadas à composição de um filme (distintamente de *Rua de mão dupla*). O diretor propunha construir seu olhar sobre o cruzeiro a partir dos gestos fabulatórios espontâneos dos turistas. Ecoa aqui uma discussão de Comolli (2008) sobre a crescente preocupação com a imagem na contemporaneidade, posto que há uma profusão de câmeras portáteis e dispositivos de

visualização que obrigam os sujeitos a produzirem ininterruptamente *mise-en-scènes* de si mesmos como forma de regular a composição de sua imagem para eventuais públicos. Em entrevista ao portal *Cinética*, Pedroso comenta essa premissa de sustentação de *Pacific*: “A apropriação que os personagens têm da linguagem cinematográfica, jornalística ou documental nos permite criar essas pontes. Não são imagens puras e brutas que correspondam a um estado virgem de um olhar, mas imagens que já vêm contaminadas por esses princípios” (Pedroso *apud* Guimarães, 2013).

Mas em *Pacific* também há um projeto crítico, como confessa Pedroso em uma troca de mensagens com Jean-Claude Bernardet transcorrida em 2010 (e posteriormente publicada no blog do crítico).<sup>6</sup> O cineasta procurava problematizar a colonização das reservas de imaginação pelo capitalismo contemporâneo (que investe na “gestão da vida” e dos ideais de felicidade, como argumenta Brasil (2010), bem como a hiperatividade que consome o suposto tempo de descanso dos turistas na embarcação por meio de uma sucessão de ações lúdicas (jantares, aulas de ginástica, festas ao ar livre devidamente coreografadas) e a inclinação dos viajantes em validar suas experiências através de seu registro em imagens (como a exemplo das pessoas que, logo no início do filme, ao captarem com as câmeras os golfinhos cruzando o navio, atestam: “Agora valeu!”, e ainda, em tom jocoso, “já ia pedir meu dinheiro de volta!”). Todavia, distintamente do que ocorrera nas obras que figuravam a classe média de um prisma generalizante, não há na montagem aqui um esforço em trabalhar contra seus personagens, sintetizando-os em um argumento cáustico que poderia, a título de ilustração, classificar a viagem em cruzeiro como um espetáculo alienante de uma classe inerte. Pedroso desenvolve um olhar compreensivo para essa alteridade no gesto de se reconhecer nela, como confia a Bernardet: “as imagens me enterneceram e eu passei a reconhecer ali, naquele imaginário extasiado, elementos que dizem respeito à nossa própria constituição enquanto pessoas, a aspectos os mais frágeis de nossa formação”<sup>7</sup>. Há uma “distância justa” esculpida na montagem (Brasil, 2010; Feldman, 2012), que não adere acriticamente ao mundo filmado ao mesmo passo em que evita depreciar a excepcionalidade das férias que desfrutaram os passageiros do *Pacific*. Conforme nos interroga Pedroso, “Isso é um momento de exceção na vida deles [os turistas]. Não seria presunçoso julgá-los? E o quanto de nós mesmo há ali dentro?” (2010).

A preocupação com a imagem é também alicerce de composição do curta-metragem *Câmara escura*, mas em sentido inverso ao explorado em *Pacific*:

6. Disponível em: [http://jcberndet.blog.uol.com.br/arch2011-01-09\\_2011-01-15.html](http://jcberndet.blog.uol.com.br/arch2011-01-09_2011-01-15.html)

7. Disponível em: [http://jcberndet.blog.uol.com.br/arch2011-01-09\\_2011-01-15.html](http://jcberndet.blog.uol.com.br/arch2011-01-09_2011-01-15.html)

na obra, o cineasta propõe um dispositivo capaz de instigar a paranoia de moradores de classes altas de terem imagens do seu espaço domiciliar obtidas à revelia de sua autorização prévia. Instalando na porta de residências de alto padrão uma caixa com uma câmera ligada, Pedroso assiste os residentes levarem o aparelho para dentro de suas casas enquanto fabulam as razões para o experimento: seria uma estratégia de ladrões ansiosos por coletarem imagens do interior dos imóveis? O diretor retorna às residências posteriormente e recolhe o objeto, montando sua obra articulando sentimentos que permeiam a experiência mundana em grandes centros urbanos, a exemplo da excessiva desconfiança diante do desconhecido.

Uma última obra alinhada a esse modo de retratação das camadas médias e altas da população brasileira por meio da construção de dispositivos também se infiltra, mormente, no espaço doméstico de famílias de significativo poder aquisitivo, muito embora, nesse caso, haja anuência prévia dos envolvidos. *Doméstica* (2012), realizado por Gabriel Mascaro, tematiza, assim como *Santiago e Babás*, as dimensões de classe impressas nas relações entre patrões e empregadas domésticas. A diferença, nesse caso, é que o filme de Mascaro não se baseia nas inflexões subjetivas do diretor, mas em um mecanismo similar ao empregado por Cao Guimarães em *Rua de mão dupla*: o cineasta entrega a set jovens câmeras portáteis para que possam gravar os afazeres cotidianos de suas funcionárias em seus lares. O longa é composto de trechos dessas filmagens posteriormente editadas por Mascaro.

A decisão de atribuir a câmera para os adolescentes não é casual, entretanto. Segundo o cineasta, em entrevista para o portal *Esquerda diário*, o objetivo com o dispositivo era suscitar uma inversão do olhar desses jovens, que deveriam “por uma semana observar a pessoa que, em muitos casos, os observou pela vida inteira. E nesta semana de redescoberta do olhar, proporcionar uma renegociação de papéis” (Mascaro *apud* Diário, 2014). Mascaro afina sua mirada adentrando em um universo íntimo de relações que preexistia ao momento das gravações, mas que adquire novas nuances com a presença da câmera. Como alerta o diretor, há um misto de afeto e autoridade na maior parcela dos blocos que compõem a obra, uma vez que muitos dos adolescentes foram criados desde pequenos por aquelas mulheres (e homens, já que há um empregado entre os personagens), mas também estão se afirmando como patrões – além de deterem a câmera, que lhes outorga um poder adicional de selecionarem quais imagens captar. A despeito de o documentário construir uma visão crítica sobre muitas das relações filmadas (percebe-se nitidamente a opressão e a condição de precariedade a qual muitas das trabalhadoras estão submetidas, ainda que os patrões aleguem que elas são “parte da família”),

não generaliza as situações apresentadas segundo um modelo sociológico das desigualdades. Há uma ambivalência que permeia a obra e não nos permite, enquanto espectadores, concluir se o dispositivo tão somente prolongou as relações de subordinação pré-existentes ou “se as empregadas usaram este artifício audiovisual na relação para se autoficcionalizar” (Mascaro *apud* Diário, 2014), elemento que complexifica a narrativa em detrimento da confirmação de hipóteses extra fílmicas (como ocorrera em *Um lugar ao sol*, do mesmo diretor).

#### 4. Figuras do encontro

Uma última forma de figuração das classes média e alta no cinema documentário brasileiro ancora-se no engajamento do cineasta pela ocasião de sua interação com os sujeitos que compõem as narrativas. Assim como nas obras elencadas nas duas últimas seções, há uma forte sintonia com a orientação ética que vigora contemporaneamente, de cunho participativo-reflexivo, mas aqui ela não é acionada para proporcionar o recuo do enunciador ou sua total impregnação na escritura fílmica (dotando toda obra de tonalidades autobiográficas). Aposta-se na capacidade do cinema de edificar situações de diálogo singulares, que não se reduzem a uma aceitação resignada do mundo ou à sua completa negação em benefício a uma tese que precede à circunstância da tomada.

Exemplo significativo dessa tendência é o filme *Pro dia nascer feliz* (2006), com direção de João Jardim. O documentário é construído a partir de depoimentos de estudantes e professores provenientes de instituições de ensino de diferentes Estados brasileiros (de rede pública e privada), instituições estas habitadas por pessoas oriundas de classes sociais díspares. Embora os relatos gravitem em torno dos mesmos eixos temáticos (vivência e sofrimento no ambiente escolar, projetos de vida e inquietações a respeito do mundo social), há um nítido contraste de classes destacado pela obra, sobretudo quando dispõe em sequência histórias de jovens alocados em instituições sem quaisquer condições de infraestrutura, enquanto outros são retratados circulando por corredores e salas de arquitetura moderna, com aulas dos mais variados temas (preparadas especialmente para a realização dos processos seletivos para admissão em universidades). Inclusive há um trecho em *Pro dia nascer feliz* em que um conjunto de estudantes do colégio particular conversa com o diretor sobre o fato de se manterem apartados do convívio com os segmentos da população mais carentes, vivendo em uma espécie de “bolha social” (a qual muitos revelam completo desinteresse em romper). Mas antes que possamos nutrir antipatia por esses adolescentes ou mesmo cimentá-los em uma totali-



dade genérica (“o jovem de classe média”, como enunciava o locutor em *off* de *A opinião pública*), somos em seguida apresentados aos seus dramas particulares, como a pressão incessante que sofrem para obterem resultados exemplares, atendendo as expectativas daqueles à sua volta. Os personagens antes enquadrados como um grupo são então singularizados na narrativa, adensando o quadro delineado pelo diretor.

Mas no que tange à elaboração de uma poética do encontro como método de filmagem, o diretor Eduardo Coutinho é expoente central por desenvolver uma estilística totalmente afinada às demandas por reflexividade que impregnaram a discussão ética contemporaneamente. Em dois filmes de sua extensa filmografia, *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978) (exibido como reportagem especial para o *Globo Repórter* no mesmo período histórico em que foram produzidos *Patroa X Empregada* e *Retrato de classe*) e *Edifício Master* (2002), o cineasta teve como interlocutores privilegiados sujeitos pertencentes à elite rural e à classe média baixa, respectivamente. Mas o recorte por segmento social nesse caso opera exclusivamente para restringir o universo fílmico, uma vez que o diretor não procura oferecer uma síntese das visões de mundo de seus personagens: “eu tento desconsiderar o problema da classe ou da categoria à qual a pessoa pertence e fazer filmes que não sejam estereótipos” (Coutinho *apud* Frochtengarten, 2009: 134). Isto, pois, novamente segundo Coutinho, “quando você reduz uma pessoa ao ‘típico’, quando você objetiva uma pessoa, coloca intencionalidade na abordagem, você mata toda possibilidade de ter um personagem rico, surpreendente” (Coutinho *apud* Figuerôa *et al*, 2003: 227).

O que interessa ao diretor, como já pontuado por Xavier (2004) e Lins (2004), é a singularidade das vivências do outro, e não sua inscrição típica em um segmento dado por meio das opiniões que emite sobre assuntos gerais (a exemplo das entrevistas que compõe o bloco final de *A opinião pública*, em que a locução em *off* interroga transeuntes acerca de suas visões de mundo enquanto membros da classe média). Em *Edifício Master*, a circunscrição espacial é um edifício localizado no bairro de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, composto de 276 apartamentos distribuídos em 12 andares. Interrogado em uma entrevista sobre o enquadramento temático do projeto, Coutinho é enfático: “O filme é sobre pessoas singulares que moram num prédio, e que eventualmente são da classe média. Ao classificar as pessoas, você começa a objetivar o outro, tomá-lo como emblema de alguma coisa. Aí é sociologia, é a morte desse tipo de cinema. Equivale a um assassinato simbólico da pessoa” (Coutinho *apud* Mattos, 2003: 103). A narrativa é composta de 37 conversas entre o cineasta e seus interlocutores, nas quais há uma inclinação metódica para o presente das filmagens enquanto catalisador de acontecimentos relevan-

tes, como o caso da professora de inglês que confessa sua fobia social para a câmera ou ainda a garota de programa que afirma que só será feliz quando morrer (apesar de amar a vida) e mesmo um senhor aposentado que entoa, emocionado, a letra de *My Way*. Sem que haja qual orientação explícita de Coutinho, alguns temas são recorrentes em *Edifício Master*, como a solidão que experimentam moradores de grandes conjuntos habitacionais, uma ânsia em serem ouvidos (possivelmente no ímpeto de saírem do isolamento que os cerca), o medo de muitos de exporem a própria imagem e a pouca riqueza vocabular presente nas conversas, que no mais das vezes não ultrapassam seis minutos de duração no longa. Em alguns casos o diretor confronta os personagens, suscitando questões que acionam um relato vívido, sem, todavia, resvalar em um absoluto distanciamento crítico. Conforme Xavier, *Edifício Master* “se faz para evidenciar que as pessoas são mais do que aparentam, e não menos, e podem atrair um interesse insuspeitado pelo que dizem e fazem, e não apenas pelo que representam ou ilustram na escala social e no contexto da cultura” (Xavier, 2004:186).

Já em *Theodorico, o Imperador do Sertão*, somos apresentados ao Major Theodorico Bezerra, integrante da elite rural brasileira, fazendeiro e político desde os anos de 1940, e em 1978 eleito deputado estadual pelo Rio Grande do Norte. O personagem formou currais eleitores na região em que exercera influência, fundou municípios, represou verbas públicas em benefício às suas terras e controlou as vidas daqueles que residiram em seus domínios. De saída, uma questão formulada na análise de *Um lugar ao sol* reincide aqui: como filmar o inimigo? Em entrevista a Carlos Mattos (2003), Coutinho lembra que, quando fora convidado para o projeto, recebeu a orientação de emular um sotaque nordestino para se aproximar do coronel, algo que prontamente recusou, já que em sua metodologia de trabalho resguardar as distâncias entre ele e seu interlocutor era fundamental. Logo no início das filmagens, o cineasta percebe o constrangimento que o coronel exercia sobre os camponeses que residiam na região, uma vez que acompanhava pessoalmente as filmagens e em pouco tempo passou a também formular questões interpelativas para os moradores, assumindo a função de entrevistador. Ao invés de interromper as gravações, Coutinho divide cordialmente a cena com Theodorico, registrando a intimidação gerada por sua excessiva presença no filme. Na montagem, não transparece cumplicidade com o coronel (que pensava que o documentário tratava-se de uma propaganda de sua trajetória política) e muito menos uma inscrição de sua *mise-en-scène* como maquiavélica ou caricata. O cineasta permite que o coronel protagonize a obra como deseja, expressando suas razões e sua visão de mundo, muito embora nos gestos e feições apáticas dos seus funcio-

nários fique patente o poder opressivo exercido por ele sobre aquelas pessoas. Theodorico compõe, em sua própria *mise-en-scène*, uma singular figuração do coronelismo brasileiro, um “inimigo” que inspira nossa consciência crítica ao mesmo passo que se avizinha de nós em sua cômica artificialidade diante da câmera.

### Considerações finais

No percurso estabelecido ao longo deste texto, privilegiou-se a apresentação de um contingente significativo de obras no intuito de evidenciar as formas de inscrição das classes média e alta adotadas pelo cinema documentário brasileiro ao longo da história. Embora não explicitado até aqui, é importante afirmar que as categorias formuladas não expressam um sentido de “evolução” histórica dos modos de representação desses segmentos da população na cinematografia nacional. Tratam-se, antes de tudo, de operadores analíticos acionados para escrutinar elementos de composição da linguagem e estilística que diferenciam as obras em seus modos de tematização de tais grupos sociais.

A classificação empregada também não deve ser lida em sentido hierárquico, como se as formas de figuração da alteridade afinadas a certo “modelo sociológico” estejam em nocivo descompasso com aquelas que explicitam suas instâncias de enunciação por meio de uma “má consciência” ou de um dispositivo participativo-reflexivo. Uma leitura que operasse por esse viés correria o risco, como já diagnosticado por Ramos (2008), de exigir dos filmes uma integral sintonia com o “espírito ético” do presente, descontextualizando suas intenções quando produzidos e as demandas de ordem estética e política que atendiam.

Olhar para as imagens das classes médias e alta no cinema documentário realizado no Brasil é perceber, sobretudo, os esforços dos diretores de se colocarem diante de um “outro da mesma classe”, uma alteridade próxima de suas experiências mundanas e de seu universo de valores (uma vez que uma parcela substancial desses cineastas é proveniente dessas mesmas camadas sociais), e que por essa mesma razão sensibiliza uma postura ambivalente: seriam esses outros nosso reflexo ou um signo daquilo que tanto procuramos nos distanciar?

### Referências bibliográficas

Bernadet, J-C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Brasil, A. (2010). Pacific: o navio, a dobra do filme. *Devires*, 7(2), 56-69.

- Brasil, A. (2013). Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Famecos*, 20(3), 578-602.
- Comolli, J-L. (1995). ¿Mi enemigo preferido?. *Cuadernos de cine documental*, 2, 44-51.
- Comolli, J-L. (2008). *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora Ufmg.
- Diário, E. (2014). Gabriel Mascaro fala sobre seus filmes. Disponível em: [www.esquerdadiario.com.br/spip.php?page=gacetillaarticulo&id\\_article=89](http://www.esquerdadiario.com.br/spip.php?page=gacetillaarticulo&id_article=89)
- França, A.; Habert, A. & Pereira, M. (2011). Dispor e recompor: o documentário sob o gesto da montagem. *Devires*, 8(2), 94-109.
- Feldman, I. (2012). “Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. *Devires*, 9(1), 50-65.
- Feldman, I. (2014). O fracasso como produção: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. In C. Duncker & A. Rodrigues (orgs.), *Cinema e psicanálise* (pp.145-164). São Paulo: nVersos.
- Figuerôa, A.; Bezerra, C. & Fachine, Y. (2003). O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. *Galáxia*, 6, 213-229.
- Frochtengarten, F. (2009). A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP*, 20(1), 125-138.
- Guimarães, C. (2010). Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In C. Migliorin (org.), *Ensaio no real* (pp.181-197). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Guimarães, V. (2013). Conversa com Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/conversacomgabriel-mascaroemarcelopedroso/>
- Lins, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lins, C. & Mesquita, C. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Mattos, C. (2003). *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real*. Portugal: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira.
- Mesquita, C. (2010). Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. *Novos Estudos CEBRAP*, 86, 104-119.
- Mesquita, C. & Souto, M. (2009) Doméstica: retrato, ponto de vista e posições de classe no cinema documental. In R. Veiga, C. Guimarães & C. Maia

- (orgs.), *Limiar e partilha: uma experiência com filmes brasileiros* (pp.38-71). Belo Horizonte: PPGCOM Ufmg.
- Nichols, B. (1983). The voice of documentary. *Film Quarterly*, 36(3), 17-30.
- Oricchio, L. (2009). Santiago: uma entrevista com João Moreira Salles. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/title-519/>
- Ramos, F. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac.
- Ramos, F. (2014). La mise-en-scène del documental: performance y procedimientos de actuación. *Toma Uno*, 3, 29-48.
- Xavier, I. (2004). Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Comunicação e Informação*, 7(2), 180-187.

### **Filmografia**

- A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor.
- Patroa X Empregada* (1976), de Alberto Salvá.
- Retrato de Classe* (1977), de Gregório Bacic.
- Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), de Eduardo Coutinho.
- Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho.
- Rua de mão dupla* (2004), de Cao Guimarães.
- Pro dia nascer feliz* (2006), de João Jardim.
- Santiago* (2007), de João Moreira Salles.
- Faixa de Areia* (2007), de Daniela Kallman e Flávia Lins e Silva.
- Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro.
- Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso.
- Babás* (2010), de Consuelo Lins.
- Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro.
- Câmara Escura* (2012), de Marcelo Pedroso.

## A exibição fílmica do virtuosismo instrumental no documentário musical *Nelson Freire*

Ludmila Moreira Macedo de Carvalho\*

**Resumo:** O artigo promove uma análise do documentário *Nelson Freire* (2003), procurando demonstrar as estratégias estilísticas utilizadas pelo filme para representar em sons e imagens o virtuosismo do pianista Nelson Freire. Com isso, pretende-se contribuir para uma discussão acerca das múltiplas relações entre música e cinema no documentário musical, um campo do cinema documental em crescimento no Brasil e no mundo.

Palavras-chave: cinema documentário; documentário musical; documentário brasileiro; virtuosismo; performance musical.

**Resumen:** Este artículo realiza un análisis del documental *Nelson Freire* (2003), buscando demostrar las estrategias estilísticas utilizadas por la película para representar en sonidos e imágenes el virtuosismo del pianista Nelson Freire. Con ello, se pretende contribuir a una discusión acerca de las múltiples relaciones entre música y cine en el documental musical, un campo del cine documental en crecimiento en Brasil y en el mundo.

Palabras clave: cine documental; documental musical; documental brasileño; virtuosismo; actuación musical.

**Abstract:** This paper presents an analysis of the documentary *Nelson Freire* (2003), focusing on the stylistic strategies employed by the film to visually represent the virtuosic performance of the Brazilian pianist Nelson Freire. By doing so, we intend to contribute to the general discussion about the multiple relations between music and cinema in the music documentary, a growing field of the documentary cinema in Brazil and abroad.

Keywords: documentary; music documentary; brazilian documentary; virtuosic performance; musical performance.

**Résumé :** L'article propose une analyse du documentaire *Nelson Freire* (2003), en essayant de mettre en évidence les stratégies stylistiques utilisées par le film pour représenter dans les sons et les images la virtuosité du pianiste Nelson Freire. Nous avons également l'intention de contribuer à une discussion sur les multiples relations entre la musique et le cinéma dans le documentaire musical, un domaine du cinéma documentaire croissant au Brésil et dans le monde.

Mots-clés : documentaire de cinéma ; documentaire musical ; documentaire brésilien ; virtuosité ; performance musicale.

---

\* Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB, Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas – CECULT / Universidade Federal da Bahia – UFBA, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas – Poscom. 40 170-115, Bahia, Brasil. E-mail: ludmila@ufrb.edu.br

Submissão do artigo: 22 de fevereiro de 2018. Notificação de aceitação: 17 de julho de 2018.

## 1. Mapeando o documentário musical no cinema brasileiro contemporâneo

Considerado um dos subgêneros mais populares do cinema documental contemporâneo, o chamado “documentário musical” tem tido um rápido e constante crescimento no Brasil nos últimos anos. Segundo dados da Agência Nacional de Cinema (Ancine),<sup>1</sup> de 2000 a 2014, estrearam nos cinemas brasileiros 77 documentários musicais, contra apenas 18 títulos lançados entre as décadas de 1970 e 1990. Apenas no ano de 2013, foram lançados dez novos filmes, muitos dos quais estão entre os mais vistos pelo público nos cinemas (a exemplo de *A luz do Tom*, documentário de Nelson Pereira dos Santos sobre Tom Jobim, e *A batalha do passinho*, registro de Emílio Domingos sobre o fenômeno da dança do passinho nos bailes funk cariocas).

Esse tipo de filme encontrou no país terreno fértil para se desenvolver, não apenas pela inegável qualidade e variedade de músicos, compositores e bandas a serem retratados, mas também, entre outras razões, pela própria ascensão do documentário em suas múltiplas possibilidades no cenário do cinema brasileiro contemporâneo. Fatores que contribuem para esse crescimento vão desde o desenvolvimento de tecnologias mais acessíveis para a produção e distribuição de filmes, até a emergência de festivais especializados<sup>2</sup> e outras plataformas de exibição que têm contribuído para a formação de uma audiência cada vez maior e mais diversa.

Certamente, tamanho interesse na representação do fenômeno musical – em todos os seus aspectos – também não passou despercebido pelo campo teórico. Nos últimos anos, temos visto o aparecimento de diversos estudos realizados por pesquisadores brasileiros (Lapera, 2009; Carvalho, 2012; Lima, 2015) sobre o documentário musical, apontando o gênero como “o lado mais bem-sucedido do gênero documentário que, nos últimos anos, e de maneira sem precedentes, tem demonstrado crescimento notável no país”. (Ramos, 2012).

Um dos maiores debates acerca dos documentários musicais parte da própria definição do termo: o que constitui, afinal, um documentário musical? Trata-se de um documentário que utilize a música de maneira proeminente em seu argumento, ou qualquer filme documental que tenha como tema músicos, grupos, movimentos e manifestações musicais? Com efeito, a segunda definição parece prevalecer sobre a primeira quando se analisa o *corpus* de

1. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Listagem de filmes Brasileiros lançados de 1995 a 2014. Disponível em: [http://oca.ancine.gov.br/filmes\\_bilheterias.htm](http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm)

2. A exemplo do In-Edit ([www.in-edit-brasil.com](http://www.in-edit-brasil.com)), festival específico de documentários musicais que acontece anualmente nas cidades de São Paulo e Salvador.

documentários que se autodefinem como musicais lançados nos últimos anos no Brasil. No entanto, torna-se importante salientar que mesmo tal definição se aplica, na prática, a um grupo estilisticamente bastante heterogêneo de filmes, o que revela a um só tempo um material rico para análise e de difícil categorização.

A partir de uma breve cartografia dos títulos lançados no mercado cinematográfico nacional nos últimos dez anos,<sup>3</sup> foi possível identificar ao menos três grupos principais de documentários musicais, baseados principalmente na temática e no foco dado aos objetos musicais retratados. O primeiro e maior grupo possui uma tendência marcadamente biográfica, ou seja, ocupa-se em criar um retrato da vida e obra de um(a) determinado(a) artista, seja cantor(a), compositor(a), instrumentista, maestro(ina), vivo(a) ou morto(a), geralmente bastante admirado(a) pelo público ou reconhecido(a) pela crítica especializada, salvo raras exceções. Esse tipo de documentário normalmente faz uso de material de arquivo ou de gravações de *shows*, entrevistas e ensaios para recriar historicamente a trajetória profissional e pessoal do(a) retratado(a), focando, em muitos casos, inclusive nos momentos mais íntimos, fora dos palcos.<sup>4</sup>

Há também aqueles filmes que procuram recuperar historicamente movimentos ou fenômenos musicais importantes (como o crescimento do *rock* em Brasília a partir da década de 1980, a guitarra baiana nos carnavais de Salvador, as cantoras da época de ouro do rádio ou a Tropicália). Esses filmes geralmente oferecem uma perspectiva mais ampla do que os documentários biográficos, muitas vezes aplicando recursos como o acesso a arquivos históricos, entrevistas com especialistas e encenações para contextualizar as condições sociais, culturais, políticas e históricas que envolvem o aparecimento de determinados fenômenos musicais.<sup>5</sup>

3. Esse exercício de cartografia, assim como a análise que aqui se apresenta, faz parte do projeto de pesquisa "Cinema Musical na América Latina: Ficção e Documentários" desenvolvido pelo núcleo de análise fílmica do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da UFBA com apoio da FAPESB e do CNPq. <http://lafposcom.com.br/cinema-musical-na-america-latina/>.

4. É o caso de filmes como *Paulinho da Viola – Meu tempo é hoje* (Izabel Jaguaribe, 2003), *Maria Bethânia, música é perfume* (Georges Gachot, 2005), *Vinicius de Moraes* (Miguel Faria Jr., 2005), *Fabricando Tom Zé* (Décio Matos Jr., 2006), *Cartola: música para os olhos* (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007), *Jards Macalé – Um morcego na porta principal* (Marco Abujamra, 2007), *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 2008), *Elza* (Izabel Jaguaribe e Ernesto Baldan, 2010), *Loki – Arnaldo Baptista* (Paulo Henrique Fontenelle, 2008), *Waldick, sempre no meu coração* (Patrícia Pillar, 2008), *Herbert de perto* (Roberto Berliner e Pedro Bronz, 2009), *Um homem de moral* (Ricardo Dias, 2009), *A música audaz de Toninho Horta* (Fernando Libânio, 2011), *Jards* (Erick Rocha, 2012), *Raul Seixas – o início, o fim e o meio* (Walter Carvalho, 2012), *Cauby – Começaria tudo outra vez* (Nelson Hoineff, 2013), *Dominguinhos* (Mariana Aydar, 2014), entre muitos outros.

5. Como exemplos, podemos citar filmes como *Ritmo alucinante – A explosão do rock no Brasil* (Marcelo Pietsch França, 1976), *Bahia de Todos os Sambat* (Leon Hirszman, Paulo César Sarraceni, 1996), *Viva São João* (Andrucha Waddington, 2002), *Brasileirinho – Grandes encontros do choro* (Mika Kaurismaki, 2005), *Cantoras do rádio* (Gil Baroni, Marcos Avellar,



Num terceiro grupo, encontramos filmes que, em geral, partem da caracterização de um cenário ou gênero musical – como o *rap* e o *funk* nas favelas cariocas, ou a cena LGBT nos clubes e boates *underground* – para investigar as relações sociais, ideológicas, políticas e culturais entre a música e as pessoas que a produzem e/ou consomem.<sup>6</sup> Nesse tipo de filme, pode-se argumentar que a música (ou o músico) em si não é o tema do documentário, mas um elemento comum que atravessa as vidas dos agentes sociais reais ali retratados, estes sim os verdadeiros sujeitos do documentário. Nesse sentido, o documentário musical deixa de ser uma plataforma para a representação da música e de seus produtores para se tornar uma via de acesso à investigação de questões que se relacionam às diversas realidades de pessoas comuns. Justamente por isso, muitos desses filmes focam não apenas em músicos profissionais, mas também amadores, e não apenas nos produtores de música como também nos seus consumidores.

Neste artigo, estamos interessados em investigar algo que perpassa os três tipos de documentários musicais: a relação entre o suporte cinematográfico e a performance musical do artista retratado no filme. Seja num retrato biográfico ou no registro de algum fenômeno ou gênero musical, todos os filmes dessa natureza possuem – em maior ou menor medida – cenas de apresentações artísticas, sejam elas gravadas especificamente para o filme ou recuperadas de arquivos históricos. Diferentemente da chamada “música de filme” –, que, mesmo quando é considerada intradieética, ou seja, quando sua fonte emissora é visível em cena, possui funções dramáticas programadas e inseridas ali por uma instância narrativa maior (Gorbman, 1987) –, as imagens de apresentações e *shows* nos documentários musicais estão diretamente ligadas ao corpo do artista que produz a música, ou seja, à sua presença física no momento em que é produzida. Qual o papel do cinema nesta relação entre performance musical e imagem? O que significa documentar em imagens uma performance artística que, em sua própria natureza, evoca um ato único, irrepetível temporal e espacialmente? O que se perde e o que se ganha na passagem de uma linguagem para outra?

---

2008), *Filhos de João, admirável mundo novo baiano* (Henrique Dantas, 2009), *Uma noite em 67* (Renato Terra, Ricardo Calil, 2010), *Rock Brasília, Era de ouro* (Vladimir Carvalho, 2011), *Tropicália* (Marcelo Machado, 2012), *Damas do samba* (Susanna Lira, 2013), *Geração Baré-Cola – Usuários de Rock* (Patrick Grosner, 2014) e *Guitarra baiana – A voz do carnaval* (Daniel Talento, 2014).

6. Exemplos incluem os filmes *Aqui favela, o rap representa* (Júnia Torres, Rodrigo Siqueira, 2003), *Sou feia mas tô na moda* (Denise Garcia, 2005), *L.A.P.A.* (Emílio Domingos e Cavi Borges, 2008), *Favela on blast* (Leandro HBL e Wesley Pentz, 2008), *Dzi Croquettes* (Tatiana Issa, Raphael Alvarez, 2009), *A batalha do passinho – O filme* (Emílio Domingues, 2012) e *São Paulo em hi-fi* (Lufe Steffen, 2013).

## 2. Documentário e performance musical

O autor Thomas F. Cohen, em seu livro *Playing to the camera* (2012), aponta que os documentários musicais estiveram historicamente sempre à margem do cinema, apesar de terem sido bastante populares, desde a criação do rockumentary nos anos 1960 e os registros da ascensão de inúmeros ídolos do *pop* e do *rock* até os dias de hoje. Na maioria das vezes, costumam ser considerados como um mero veículo de promoção de um artista ou banda sem maiores virtudes cinematográficas, sobretudo por não querer convencer ou educar o espectador a respeito de um tema relevante socialmente. “O documentário musical tende a operar de acordo com uma lei tácita segundo a qual o realizador olha para o músico com os olhos de um fã, o que resulta num filme visto como essencialmente promocional e indigno de atenção séria”.<sup>7</sup> (Chanan, 2013: 337, tradução nossa).

Mesmo no campo musical, tais filmes costumam sofrer preconceito: os filmes dedicados exclusivamente à performance, como os registros de concertos, de *shows* e de festivais musicais, por exemplo, são taxados de entediantes e pouco criativos, material produzido ou encomendado pelas gravadoras e destinado apenas aos fãs mais ardorosos dos artistas em questão. Além disso,

Uma razão importante pela qual os filmes de shows entediam muitos críticos é porque eles não apresentam uma narrativa na qual as mudanças de situações podem ser traçadas às motivações dos personagens; além disso, as pessoas retratadas nestes filmes não demonstram um grau de complexidade psicológica ou emocional suficiente, ao menos não enquanto estão tocando no palco.<sup>8</sup> (Cohen, 2012: 10, tradução nossa).

Em outras palavras, os documentários musicais, sobretudo aqueles que privilegiam os momentos de performance musical, não se comportam nem como filmes narrativos clássicos, com personagens psicologicamente bem delineados e papéis narrativos claramente definidos, nem como documentários clássicos, apresentando argumentações convincentes acerca de temas ou questões socialmente relevantes. Por conta disso, tendem a ser ignorados tanto pelos estudos de cinema quanto pelos estudos de música.

Jean-Louis Comolli, no ensaio “Algumas pistas paradoxais para passar entre música e cinema” (2004), aponta que muitos filmes dessa natureza se limitam a “filmar músicos tocando” e que isso não bastaria para tornar a música

7. “Music documentary tend to operate according to an unwritten law in which the filmmaker looks at the musician with the eyes of the fan, which results in the film being seen as essentially promotional material and therefore unworthy of serious attention”.

8. “One important reason that the concert film bores many critics and filmgoers is because it does not present a narrative in which changing situations can be traced to characters’ motives; moreover, people in these films do not evince a sufficient degree of psychological complexity or emotional depth, at least not while performing on stage”.

visível. Segundo o autor, o registro da produção musical “como um mero trabalho do corpo”, o mero registro do artista enquanto toca, reduz o cinema a uma espécie de grau zero de arquivo ontológico da performance daquele músico específico que pouco acrescentaria às possibilidades fílmicas (ou musicais, por outro lado).

Raciocínio semelhante poderia ser aplicado aos registros documentais de outras artes do corpo, como a dança, o teatro e a performance. Pensando no campo específico das artes performáticas, o autor Philip Auslander (2006) aponta que existe de fato um caráter ontológico na base da documentação visual, seja ela fotográfica ou cinematográfica, de performances artísticas. O registro em imagens de um acontecimento único, produzido para a fruição de uma audiência *in loco*, teria, antes de mais nada, esse caráter suplementar de evidência de que o ato de fato ocorreu. “A ideia do documentário como meio de acessar a realidade da performance deriva da ideologia geral da fotografia”<sup>9</sup> (Auslander, 2006: 1, tradução nossa), ou seja, da ideia de que há uma correspondência indexical entre a imagem capturada e o evento ocorrido originalmente.

Auslander aponta, entretanto, que o registro fotográfico ou imagético de uma performance não se limita à simples documentação de um acontecimento original que teria ocorrido de qualquer maneira. Há uma relação de mútua suplementação, na medida em que a performance precisa do registro para comprovar sua existência tanto quanto o documentário precisa da performance como material original, âncora de sua indexicalidade. Nesse sentido, “a performance é sempre em algum nível material cru para a documentação, produto final através do qual ela [a performance] será circulada e com o qual inevitavelmente será identificada”.<sup>10</sup> (Auslander, 2006: 3, tradução nossa).

Voltando a falar do registro de performances musicais, Cohen afirma que mesmo o mais banal documentário de um *show* seria capaz de oferecer, entre outras coisas, uma rica interação entre as artes do cinema e da música. Ao colocar imagens de músicos reais em cena, o documentário musical automaticamente cria uma relação entre o som e o corpo que o produz naquele momento da captação da imagem. Segundo o autor, essa relação direta com a fonte produtora (uma pessoa de carne e osso, com todas as suas características ali exibidas) pode nos dar uma perspectiva valiosa sobre a própria dinâmica física da performance musical, muitas vezes mudando a percepção que o espectador tem daquela música ou artista. (Cohen, 2012: 11).

9. “The idea of the documentary as a means of accessing the reality of the performance derives from the general ideology of photography”.

10. “The performance is always at one level raw material for documentation, the final product through which it will be circulated and with which it will inevitably become identified”.

Tendo isso em vista, apresentamos uma análise de *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles, documentário sobre a vida e a obra do célebre pianista brasileiro Nelson Freire. Ao escolher um documentário sobre um instrumentista reconhecidamente virtuoso em sua técnica, procuramos justamente verificar como as habilidades artísticas e expressivas do músico em questão são representadas cinematograficamente.

### 3. Representando o virtuosismo em *Nelson Freire* (2003)

Embora não tenha uma narrativa cronologicamente linear nem procure utilizar os recursos mais tradicionais das biografias – como narração em *off*, depoimentos de amigos, familiares ou especialistas –, pode-se caracterizar *Nelson Freire* como um documentário musical de cunho biográfico, uma vez que seu foco está tanto na obra quanto na personalidade do pianista Nelson Freire fora dos palcos. Dos 94 minutos de filme, 46 são dedicados à performance (seja em ensaios ou *shows*), ou seja, um pouco menos que a metade do filme. O restante é preenchido com cenas do músico em momentos de bastidores, seja antes dos concertos, praticando seus rituais de concentração, seja depois, recebendo os aplausos e agradecimentos da plateia, ou em casa.

Segundo Thomas Cohen, documentários musicais de cunho biográfico têm sido populares desde a década de 1960, com o lançamento de filmes que registraram a ascensão de astros do *rock* como Bob Dylan, os Rolling Stones e os Beatles. Filmes como *Don't look back* (Don Pennebaker, 1967), e *Gimme shelter* (David e Albert Maysles, 1970), rodados por cineastas reconhecidos do cinema direto americano, forneciam um olhar não só sobre os artistas no palco, mas sobretudo fora deles, com inúmeras cenas de entrevistas, momentos nos bastidores, ensaios, viagens e preciosos momentos de ócio. Esta tentativa observacional de privilegiar momentos autênticos, muitas vezes não roteirizados e não ensaiados, relaciona-se à tentativa, reconhecidamente ingênua, de revelar a pessoa “real” por trás da persona pública do músico. “Paradoxalmente”, diz Cohen (2012: 54, tradução nossa), “o cinema direto representa pessoas que tornaram-se famosas pelos seus talentos performáticos como mais interessantes quando estão fazendo outra coisa além da performance”.<sup>11</sup>

Em *Nelson Freire*, há um claro privilégio de momentos aparentemente banais e também intimistas da vida do artista, que é mostrado em sua casa ouvindo música, assistindo a filmes e comentando sobre eles; procurando uma partitura perdida, limpando calmamente as teclas do piano, fazendo carinho na cadela de estimação etc. As informações a respeito de sua vida, bem como os

11. “Paradoxically, direct cinema represents people whose performing talent accounts for their celebrity as most interesting when doing something other than performing in public”.

traços de sua personalidade, são absorvidas através desses pequenos fragmentos dispersos ao longo dos 32 blocos de filme, separados por intertítulos.

Um desses traços de personalidade, e que depois será corroborado nas sequências de performance, é justamente a introspecção e a solidão de Freire: além da companhia da cadela de estimação e também da sua amiga de longa data e pianista Martha Argerich, não se vê o músico com família ou amigos. Ao contrário, ele está sempre falando de ausências – a saudade da primeira professora de piano, a distância entre ele e os irmãos – ou então participando de encontros superficiais com jornalistas ou fãs, que, passados os primeiros momentos de euforia após um concerto, por exemplo, não têm muito o que dizer. Essa sensação de isolamento espelha-se na profissão do pianista e, em diversos momentos, é corroborada nas sequências de performance: ele mesmo explica que trata-se de uma profissão solitária, na qual, mesmo nos momentos em que divide o palco com outro pianista ou com uma orquestra, ele está sempre isolado ao piano.

O que dizer, então, dos demais 46 minutos de filme dedicados à performance? Quais são as estratégias estilísticas utilizadas para render visível a maestria do pianista ao seu instrumento? Diferentemente de filmes sobre músicos já falecidos, por exemplo, em que o diretor possui apenas material de arquivo e precisa trabalhar essencialmente com a edição das imagens,<sup>12</sup> em *Nelson Freire*, João Moreira Salles teve a oportunidade de gravar pessoalmente as apresentações musicais do pianista. O realizador acompanhou Freire em concertos em diversos palcos do mundo durante um período de dois anos, o que lhe rendeu, além de um vasto material de trabalho, uma certa liberdade para controlar a movimentação e o posicionamento das câmeras.

Isso se vê principalmente nas cenas de ensaios. Como o palco não precisa ser preservado para uma performance pública, nas cenas de ensaios, a câmera na mão do realizador literalmente invade o palco, segue o pianista mais de perto, acompanha sua movimentação até o piano, passando por outros músicos da orquestra e oferecendo um ponto de vista privilegiado ao espectador.

Já nas cenas de ensaios e apresentações públicas, o diretor está um pouco mais restrito aos próprios limites espaciais do palco. Nesses casos, ele recorre a uma pequena variação de planos gerais, médios e primeiros planos feitos a partir do ponto de vista da plateia: há, quase sempre, a apresentação de um

---

12. Um exemplo interessante disso é o filme *Paulo Moura – Alma brasileira* (2013), de Eduardo Scorel. Quando estava pronto para filmar o documentário, o cineasta ficou sabendo da internação e subsequente morte do músico multi-instrumentista. O filme que havia sido planejado com a presença do músico não podia mais ser feito. “Restava desistir do projeto, ou então procurar uma alternativa entre os vestígios”, relata o cineasta no próprio filme, que terminou tornando-se uma recuperação de centenas de horas de gravações de performances do músico.

plano geral bastante aberto, no qual é possível localizar o pianista no palco, seja ele centralizado em relação ao ângulo de visão da plateia ou em *plongée*, ou seja, de um ponto de vista superior ao palco (figura 1). Além de contextualizar a ação espacialmente, como é normalmente a função dos planos gerais de estabelecimento, essas imagens mais abertas conseguem enfatizar, ao mesmo tempo, o isolamento de Freire no centro do palco com seu instrumento, iluminado pela luz dramática do espetáculo, e a grandeza e imponência dos palcos em que toca. No entanto, a esta distância, não é possível ver nenhum detalhe da expressão do artista.

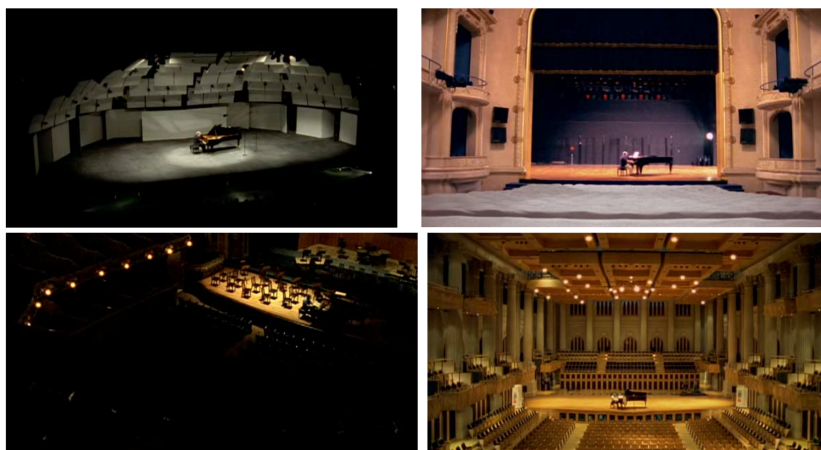


Figura 1. Planos gerais do palco

Esses planos gerais podem ou não deixar ver a presença da plateia, mas há alguns poucos contraplanos que são feitos do ponto de vista do palco em direção à plateia – estes também representam um ponto de vista privilegiado, pois tornam possível ao espectador acompanhar, ao mesmo tempo, a performance do pianista e a reação da plateia (figura 2).



Figura 2. *Ponto de vista do palco*

Há também a utilização recorrente de um plano médio, que enquadra a totalidade do piano no centro da imagem, e alguns planos americanos que enquadram o pianista da cintura para cima. Nesses casos, já não é possível ver o palco (e em alguns casos nem mesmo o piano) em sua totalidade, mas torna-se possível acompanhar a expressão do pianista com maior facilidade. Os planos médios e planos americanos, normalmente utilizados no cinema de ficção em situações de diálogo, neste caso permitem ter uma visão suficientemente aproximada do pianista em sua performance, mas ainda suficientemente distante para que se tenha uma contextualização espacial do artista no palco.

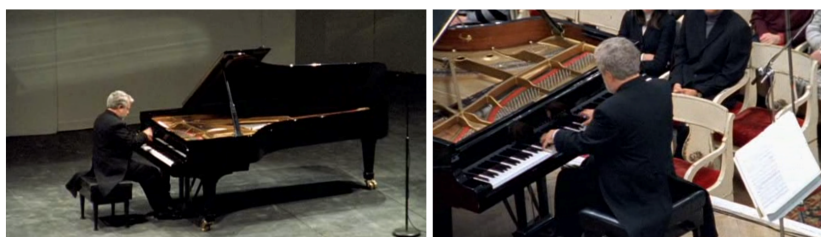


Figura 3. *Plano médio e plano americano do pianista*

São, no entanto, os primeiros planos que se destacam, seja do rosto de Nelson Freire tocando ou de suas mãos. Os primeiros planos do rosto quase sempre enquadram o músico de perfil (um ou outro são feitos de frente) e revelam um semblante praticamente impenetrável, introspectivo, olhando sempre para o piano, extremamente concentrado no seu fazer artístico (figura 4).



Figura 4. *Primeiros planos do rosto*

Cohen (2012: 10) afirma que os músicos normalmente não transmitem um grau suficiente de complexidade psicológica ou densidade emocional enquanto estão tocando. Isto porque o corpo que produz música está ali independentemente dos objetivos do cineasta; seus gestos e movimentos corporais não obedecem ao desejo do realizador na verdade são alheios a ele e são compreensíveis em toda sua dimensão apenas para os conhecedores de música.

Nas sequências de concertos públicos, é interessante notar que a câmera percebe um sujeito que já estaria se apresentando independentemente dela, portanto, um sujeito que já se encontra performando para um público. Isso não significa dizer que o músico ignora a presença da câmera (assim como ele não ignora a presença do público), mas que seus movimentos e ações independem dela, não são feitos para ela. A câmera porta-se, dessa maneira, como um observador.

Se há uma audiência para a qual a performance é dirigida, ou se a câmera faz parte de um encontro privado onde pessoas tocam umas para as outras, alguém fazendo música já é alguém performando um papel o qual a câmera, em circunstâncias favoráveis, pode observar sem afetar, porque fazer música é uma forma de comportamento que por si só já envolve uma pessoa inteira num ato de comunicação expressiva.<sup>13</sup> (Chanan, 2013: 341, tradução nossa).

Se, no entanto, os primeiros planos do rosto do músico revelam pouca expressão além da ideia de concentração, os primeiros planos das mãos do pianista, também quase sempre enquadradas lateralmente ou diagonalmente, cumprem a função de revelar toda a destreza, a habilidade manual de Nelson Freire ao piano (figura 5). A velocidade com que os dedos do pianista se movem sobre as teclas do piano é difícil de ser acompanhada pelos olhos

13. "Whether there's an audience to whom the performance is directed, or the camera is part of a private gathering where people are playing for each other, someone making music is already performing a role which the camera, in favourable circumstances, can observe without affecting, because making music is a form of behaviour that already involves the whole person in an act of expressive communication".



do observador (as tentativas de congelar a imagem para obter esses frames quase sempre resultaram em imagens borradas, tamanha é a movimentação das mãos). Tais planos revelam toda a dimensão da visão privilegiada da câmera da cinema, uma vez que tal aproximação jamais seria possível ao espectador comum presente aos concertos.



Figura 5. Planos-detalle das mãos

Um outro recurso expressivo utilizado nesse filme são os primeiros planos do rosto, não do músico tocando, mas da plateia ouvindo-o tocar. João Moreira Salles utiliza esse recurso com admirável parcimônia, num único espetáculo em que, depois de passar pelos planos usuais de apresentação do pianista, a câmera “passeia” pelos rostos de membros da plateia enquanto admiram, com expressões faciais que variam da placidez ao deslumbramento (há um senhor, inclusive, de olhos fechados, em pura expressão de êxtase), a música de Freire (figura 6). É evidente que tal recurso, diferentemente dos demais, não possui a função de representar ao espectador a performance do músico, mas sim o efeito dessa performance na audiência, o que é também uma parte importante do documentário musical. Se a expressão facial e corporal do pianista revela poucas emoções, uma vez que ele está concentrado no seu fazer artístico, uma das maneiras de representar a emoção provocada por este fazer está em recorrer a imagens da audiência.



Figura 6. *Reações da plateia*

Por fim, outra característica importante de se perceber a respeito das sequências de performance está no seu encadeamento: ao invés de seguir uma montagem que privilegie a continuidade temporal, o filme frequentemente agrupa diversos fragmentos imagéticos unidos pela continuidade musical. Por exemplo, há diversas sequências que revelam o pianista tocando a mesma obra, porém em lugares diferentes; ou então momentos em que o mesmo trecho de uma obra é repetido num ensaio e depois na sua apresentação ao público. Esse tipo de montagem privilegia a continuidade da música, tornando possível fruir uma peça em sua integridade (em muitos documentários musicais, isso não ocorre, visto que as músicas são frequentemente interrompidas pela montagem).

Além disso, pode-se dizer que o agrupamento “temático” das sequências, ao invés de temporal, revela a clara intenção de enfatizar o caráter repetitivo do labor artístico do pianista (em lugares diferentes, mas sempre repetindo os mesmos gestos, os mesmos movimentos), bem como o caráter ritualístico de sua vida (desde o ritual que envolve a afinação do piano, a interação com a orquestra, os agradecimentos do público, a lida com a imprensa etc.).

### **Considerações finais**

Como vimos anteriormente, há uma variedade enorme de estilos, temas e abordagens possíveis dentro do que chamamos de documentário musical, que pode ir dos filmes mais promocionais e biográficos aos mais históricos e sociais. O que nenhum desses filmes pode prescindir, entretanto, é de momentos de performance musical, ou seja, de cenas que mostram os músicos efetivamente tocando, seja através de acesso a material de arquivo ou de cenas filmadas especificamente para o documentário em questão. De maneira geral, podemos dizer que quanto maior o foco na música, mais momentos de performance em detrimento de cenas de bastidores e momentos biográficos, por exemplo.

O problema é que, frequentemente, são justamente esses momentos de performance, que “simplesmente filmam o músico tocando”, que fazem com que o documentário musical, especialmente o mais focado na música, seja taxado de entediante, pouco inventivo ou alienante para grande parte do público. De fato, para aqueles que não são admiradores do músico em questão ou que não entendem tecnicamente de música – especialmente no caso de música instrumental, em que não há recurso à expressividade mais universal da voz ou das palavras de uma canção –, a experiência de assistir a um documentário musical pode tornar-se seletiva. “Alguns espectadores apreciam o filme a despeito da performance musical ao invés de por causa dela”.<sup>14</sup> (Cohen, 2012: 18, tradução nossa).

Cohen (2012: 18, tradução nossa) afirma também que “parece que o valor de um músico como sujeito do documentário depende se ele é mostrado mais tocando ou mais falando”.<sup>15</sup> Essa proporção relaciona-se diretamente à capacidade de identificação do espectador com o sujeito em questão. No segundo caso, há maior possibilidade de investimento emocional e narrativo por parte do espectador – ou seja, há a possibilidade de transformar aquele músico particular em protagonista de uma história, o que naturalmente atrai um público maior e mais variado. As pessoas são atraídas pelos aspectos universais da biografia de uma pessoa – especialmente se sua história reflete uma trajetória de sucesso em frente a obstáculos –, independentemente de conhecerem ou admirarem sua música.

Através da análise de *Nelson Freire*, percebeu-se uma tentativa de equilíbrio entre os momentos biográficos e os musicais, inclusive na quantidade de tempo dedicado aos dois, mas sobretudo na maneira de representá-los. Ao não seguir uma cronologia linear ou extremamente didática, o filme não se apresenta como uma biografia clássica, nem tampouco coloca-se como veículo de louvação das qualidades humanas do músico. Ao final do filme, temos a impressão de saber um pouco mais sobre a personalidade fechada e tímida de Nelson Freire, mas não tudo. João Moreira Salles utiliza alguns recursos fílmicos, como a escala de planos fechados e a repetitividade enfatizada pela montagem, para retratar algumas características biográficas universais associadas ao pianista, como a concentração, a solidão, a dedicação intensa ao trabalho e, sobretudo, a habilidade que fez dele um dos principais pianistas do país. É importante notar que o realizador recorre a imagens que vão além

14. “Some spectators enjoy the film in spite of rather than because of the musical performances”.

15. “It might appear that a musician’s value as subject of documentary depends on whether she is shown primarily playing or talking”.

da performance para transmitir uma gama mais variada de emoções e, assim, tentar diminuir o distanciamento entre músico e audiência.

Sobre as sequências de performance propriamente ditas, verificamos que a grande dificuldade do realizador esteve justamente em revelar as habilidades virtuosísticas do músico de uma maneira que não se tornasse alienante ou entediante para o público não especializado em piano ou música erudita. No caso de *Nelson Freire*, pode-se dizer que o instrumento que ele toca por si só já dificulta na representação da expressividade corporal: diferentemente de outros instrumentos mais leves e que possibilitam ou mesmo incentivam a movimentação corporal, como a guitarra ou o violino, o piano é volumoso e limita os movimentos do instrumentista, que é obrigado a ficar sentado e olhando para baixo, sem fazer muito contato visual com a plateia.

Para solucionar esse problema, o realizador optou pela repetição quase padronizada de uma escala de planos, indo do mais geral, que localiza o espectador no ambiente do teatro onde se dá a performance, até o plano mais fechado do rosto ou das mãos do pianista. Há uma espécie de alternância entre os planos fechados das mãos, que revelam mais de sua técnica, e do rosto, que revelam um pouco mais sobre suas emoções – embora estas tenham permanecido, de certa forma, impenetráveis ao longo do filme. Isso se relaciona, como vimos, ao fato do próprio Nelson Freire ser um pianista extremamente contido, cuja expressividade parece ser sempre mais interna do que externa.<sup>16</sup> Portanto, mais do que tentar ultrapassá-la, quebrar essa impenetrabilidade, o objetivo do documentário foi o de retratá-la, torná-la visível.

### Referências bibliográficas

- Auslander, P. (2006). The performativity of performance documentation. *Journal of Performance and Art*, 28(03), 1-10.
- Carvalho, M. (2012). O rock desligado de Lóki. *DOC Online*, (12), 75-99.
- Chanan, M. (2013). Music, documentary, music documentary. In B. Winston (ed), *The documentary film book*. NY: Palgrave.
- Cohen, T.F. (2012). *Playing to the camera: musicians and musical performance in documentary cinema*. NY: Wallflower Press.
- Comolli, J-L (2004). Algumas pistas paradoxais para passar entre música e cinema. *Ver e Poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG.

16. Há, no filme, uma sequência em que o pianista estuda, um tanto invejoso, o vídeo de uma performance de Errol Garner, este sim um músico bastante expressivo ao tocar o piano – ele olha para cima, sorri, mexe a cabeça, os olhos, a boca –, provocando um contraste revelador com a figura do próprio Nelson.

- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: narrative film music*. London: BFI.
- Lapera, P. V. A. (2009). Funk e rap no documentário brasileiro contemporâneo. *Cambiassu*, 5(01), 226-246.
- Lima, C. (2015). *Música em cena: à escuta do documentário brasileiro*. Minas Gerais: Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Ramos, L. (2012). Como explicar o ímpeto do documentário musical brasileiro?. *DOC Online*, (12), 127-150.

## O processo de construção e consolidação de Brasília e Ceilândia: um projeto de modernidade

Josuel Stenio da Paixão Ribeiro & José Douglas dos Santos Silva\*

**Resumo:** Esse trabalho tem como enfoque o patrimônio arquitetônico e urbanístico de Brasília/Brasil, não no processo em si de patrimonialização, do reconhecimento do valor da arquitetura e urbanismo da cidade planejada, cidade moderna, mas sim, na perspectiva da cidade sob a lente de moradores da Ceilândia e de seu entorno, em duas obras cinematográficas específicas, *A cidade é uma só?* e *Branco sai, preto fica*.  
Palavras-chave: Brasília; Ceilândia; urbanidade e arquitetura moderna; segregação.

**Resumen:** Este trabajo se relaciona con el patrimonio arquitectónico y urbanístico de Brasilia/Brasil, no en lo que respecta al proceso en sí de patrimonialización, reconocimiento del valor de la arquitectura y urbanismo de la ciudad planificada, ciudad moderna, sino en la perspectiva de la ciudad bajo la lente de los habitantes de Ceilândia y alrededores en dos obras cinematográficas específicas: *A cidade é uma só?* y *Branco sai, preto fica*.  
Palabras clave: Brasilia; Ceilândia; urbanismo y arquitectura moderna; segregación.

**Abstract:** This work deals with the architectural and urban patrimony of Brasília / Brazil, not in the process of patrimony itself, the recognition of the value of architecture and urbanism of the planned city, a modern city, but rather, from the perspective of the city under the lens of the inhabitants of Ceilândia and its surroundings, in two specific films *A cidade é uma só?* and *Branco sai, preto fica*.  
Keywords: Brasilia; Ceilândia; urbanity and modern architecture; segregation.

**Résumé :** Ce travail porte sur le patrimoine architectural et urbain de Brasília / Brésil, non dans le processus de patrimonisation lui-même, la reconnaissance de la valeur de l'architecture et de l'urbanisme de la ville planifiée, mais plutôt du point de vue de la ville de Ceilândia et ses environs, dans deux œuvres cinématographiques spécifiques, *A cidade é uma só?* et *Branco sai, preto fica*.  
Mots-clés : Brasilia ; Ceilândia ; urbanité et architecture moderne ; ségrégation.

---

\* Josuel Stenio da Paixão Ribeiro: Doutorando. Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, área de Trabalho, Política e Sociedade. 13083-896, Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: josuel\_paixao@yahoo.com.br  
José Douglas dos Santos Silva: Doutorando. Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, área de Estudos sobre Cidades. 13083-896, Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: douglascaos@yahoo.com.br

Submissão do artigo: 23 de dezembro de 2017. Notificação de aceitação: 17 de julho de 2018.



Imagem 1. Capa do DVD



Imagem 2. Capa do DVD

*A cidade é uma só?* e *Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós (Brasil, 2011 e 2015)

**Breves considerações da arquitetura e urbanismo moderno brasileiro.**Imagem 3. *A cidade é uma só?*Imagem 4. *Branco sai, preto fica*

Uma das referências da arquitetura e urbanidade moderna e, sobretudo para arquitetura brasileira é o trabalho do franco-suíço Le Corbusier arquiteto e pintor de uma vasta atividade acadêmica ao longo do século XX e que propôs um novo arranjo urbano para as necessidades da vida moderna.

Cabe destacar que desse cenário arquitetônico e urbanístico, Le Corbusier soube fazer do concreto armado o momento de rompimento com as limitações até então existentes e estabelecer avanços arquitetônicos para novas formas, trazendo plasticidade elaborando uma verdadeira poesia em concreto:

As técnicas ampliaram o campo da poesia. Elas não estreitaram os horizontes, não mataram os espaços e trancafiaram os poetas na Bastilha. Ao contrário,



abriram, fantasticamente, com a precisão dos instrumentos de medida, os espaços diante de nós e, por seguinte o sonho. (Le Corbusier, 2000: 21).

O franco-suíço foi fortemente influenciado pelo surgimento da escola Alemã de Bauhauss em 1919, um espaço de designer, artes plásticas e arquitetura que entendia que o surgimento de uma nova sociedade, exigia um novo estilo arquitetônico. Dentro desse cenário, a Bauhauss pregava a funcionalidade de baixo custo e a produção em massa, com o uso de tecnologia, sem deixar de lado a importância da arte na construção. Foram movimentos levados a sério por diversos arquitetos e urbanistas modernos que elaboravam trabalhos funcionalistas.

A respeito do trabalho de Le Corbusier, Ginzburg (2000) identificou a existência de uma inspiração não somente artística, mas também social e política. Portanto, Le Corbusier entendia que era necessário uma “arte nova”, adaptada à sociedade industrial, um “ritmo novo, destruidor de hábitos seculares e criador de novas atitudes”, novos saberes e estratégias do que cunhou de “nova sociedade da máquina” (Le Corbusier, 2000: 26).

Dessa configuração social, política do início do século e da obra de Le Corbusier, a arquitetura brasileira se sentiu influenciada e exerceu destaque no mundo da arquitetura e urbanismo mundial. A cidade como máquina de morar, atenta ao controle de luz e ventilação, com regras matemáticas, capaz de mudar pessoas no seu convívio cotidiano.

Observa-se que no Brasil, na República Nova, existia um debate político e cultural sobre a busca de uma cultura própria, com o retorno à origem, de construção de uma tradição. Exigia-se uma retomada, organização e sistematização de nossa cultura para construção de uma modernidade brasileira em que se destacam personagens como Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade e o urbanista e arquiteto Lúcio Costa, todos estes empenhados em construir um “modernismo genuíno brasileiro” (Costa, 2009: 60).

Sabe-se que as teorias de Le Corbusier tiveram forte impacto entre diversos intelectuais nacionais, e, sobretudo no trabalho de Lúcio Costa, mesmo que somente a partir do ano de 1933 (Costa, 2009: 81), quando houve uma guinada para uma arquitetura racionalizada, em paralelo à dimensão industrial em pleno vapor naquele período e seguramente ancorada na construção de uma “utopia social”. Essa admiração pelo arquiteto franco-suíço chega ao ponto de Lúcio Costa convencer pessoalmente Getúlio Vargas para trazer Le Corbusier para o Brasil em 1936 (Wisnik, 2001: 7).

Nesse movimento de busca de uma arquitetura genuinamente brasileira, constrói-se o mito, Aleijadinho e Niemeyer, tradição e modernidade, velho e novo, em processos que equacionam a importância de realizações históricas do

tradicional e dimensionam a relevância de Niemeyer como um grande artista modernista. Desse processo, a própria revista do SPHAN de 1937, escrita por Lúcio Costa lança bases fundamentais para o que se cunhou como arquitetura moderna brasileira e sua tradição. (Costa, 2009: 88)

É desse cenário social ao longo dos anos que existia o desejo de construção de Brasília sobre novas formas de projetar e conceber a arquitetura, de dimensionar o espaço, nova maneira de viver as cidades e de coexistência de sua população. O presidente Juscelino Kubitschek (1956 - 1961) decidiu construir a nova sede no centro do país e *a priori* chamou Oscar Niemeyer para desenvolver tanto os prédios como o projeto urbanístico da nova capital do país, mas Niemeyer sugeriu abertura de um concurso da qual participaram vinte e seis projetos. Lúcio Costa venceu o concurso, mesmo depois de Le Corbusier saber da construção de Brasília e escrever ao presidente oferecendo seus serviços (Cavalcanti, 2001: 420-421).

Lúcio Costa trouxe para esse projeto toda a sua bagagem intelectual com preocupações para enquadrar definitivamente o país em um cenário moderno. Desenvolveu um projeto onde a cidade devia ser vista do alto, com pretensões de solucionar-se problemas como falta de moradias, a distribuição de riqueza, zoneamento comercial, residencial, um desenvolvimento arquitetônico e urbanístico para equacionar a distribuição populacional na capital do país.

### **Brasília, Ceilândia: projetos, reverberações, populações e seus olhares**

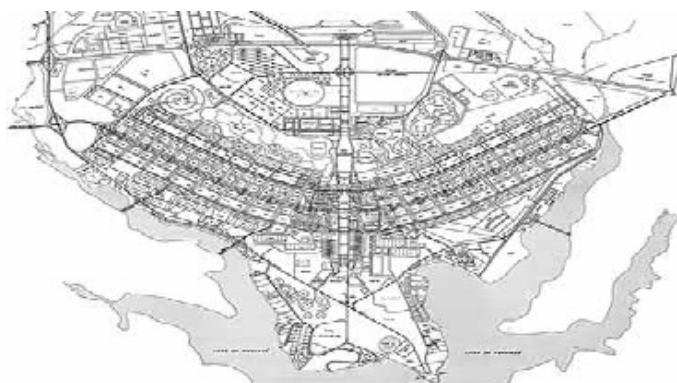


Imagem 5. Plano Piloto



Imagem 6. Branco sai, preto fica

Portanto, desde 1891, a primeira Constituição da República definia a mudança da capital para o interior do país, mas essa determinação esperaria mais de meio século para se concretizar. A cidade de Brasília começou a ser construída em novembro de 1957, sob a orientação de um plano urbanístico de Lúcio Costa e arquitetura de Oscar Niemeyer, após o presidente Juscelino Kubitschek sancionar a lei nº 2.874 que a estabelecia como nova capital do País, sendo inaugurada quase quatro anos depois, em 21 de abril de 1960, com algumas obras inacabadas.

O plano piloto de Lúcio Costa assemelha-se a um enorme avião com cada perímetro planejado. No eixo principal, localizam-se prédios públicos. Asa sul e Asa norte, abrigam o setor residencial. Na intersecção de ambos, o centro da cidade, destinado à estação e os setores de diversão e comércio. O automóvel visto como eixo central desse novo espaço urbano, em um período de forte investimento no setor automobilístico e objeto de reflexões presentes desde os trabalhos de Le Corbusier e toda a gama de urbanistas modernos. Lúcio Costa apostava numa configuração urbanística capaz de produzir um convívio de superação das diferenças culturais e sociais. Brasília como uma fusão de experiências do urbanista, como ele próprio argumenta em “ingredientes da concepção urbanística de Brasília”:

1º Conquanto criação original, nativa, brasileira, Brasília – com seus eixos, suas perspectivas, sua *ordonnance* – é de filiação intelectual francesa. Inconsciente embora, a lembrança amorosa de Paris esteve sempre presente.

2º Os imensos gramados ingleses, os *lawn*s da minha meninice – é daí que os verdes de Brasília provêm.

3º A pureza da distante Diamantina dos anos vinte marcou-me para sempre.

4º O fato de ter tomado conhecimento das fabulosas fotografias da China de começo de século – terraplenos, arrimos, pavilhões com desenhos de implantações – contidas em dois volumes de um alemão cujo nome esqueci.

5º A circunstância de ter sido convidado a participar, com minhas filhas, dos festejos comemorativos da Parson School of Design de Nova York e de poder então percorrer de Greyhound as auto-estradas e os belos viadutos padrão de travessia nos arredores da cidade.

6º Estar desarmado de preconceitos e tabus urbanísticos e imbuído da dignidade implícita do programa: inventar a capital definitiva do país. (Costa, 1995: 282).

Contudo, para realizar o sonho moderno, de vias, ponte e prédios cabem o trabalho arcaico e precarizado, em condições desumanas, assim o sonho urbanístico e arquitetônico se consolidou em uma sociedade desigual, racializada e violenta. A própria criação de Brasília explicitou um paradoxo, ao sustentar-se em parâmetros arquitetônicos e urbanísticos modernos, em contexto de trabalho insalubre, degradante e violento, como alertou um trabalhador do período de construção:

Brasília apesar de toda aquela conversa de bondade, mas existia o lado negro, o lado da escravatura. Então éramos os peões de Brasília, eram quase como escravos.

Fala de um trabalhador da construção de Brasília, (In) *Conterraneos Velhos de Guerra* (1991).

Conforme diversos registros orais do período, sobretudo, narrativas dos candangos<sup>1</sup>, existiam inúmeras situações degradantes para dar conta do prazo de entrega da capital do Brasil. Das diversas denúncias, destaca-se o canteiro de obra de responsabilidade da construtora Pacheco Fernandes que detinha cerca de 1.300 funcionários em condições subumanas, sujeitados a jornadas de trabalho de quase 24 horas, mínimo de folga, alimentação insalubre e violência dos seguranças da empresa. Esse cenário culminou no Carnaval de 1959 um “quebra-quebra” generalizado e conseqüentemente a violência policial com diversas mortes, mas nunca comprovada oficialmente. Desse período o próprio Lúcio Costa apresentava estranhamento e certo desprezo com a narrativa e seus narradores:

Lúcio Costa: Chacina, isso eu nunca ouvi. Ah, isso são coisas bastante limitadas e que crescem através do disse me disse. Aqueles que colaboraram com Brasília, eles têm muito essa tendência de romancear.

E quando se insistiu nesse tema Lúcio Costa esbraveja e responde: Motoristas de praça, todos mentirosos! Inventam. Todos os candangos chegaram lá muito depois. De modo que é uma gente que não merece confiança nenhuma!  
*Conterrâneos Velhos de Guerra* (1991)

1. Uma definição comum para os trabalhadores e trabalhadoras que construíram Brasília.

A própria construção de Brasília, o plano modernista brasileiro por excelência, se estabeleceu à custa de uma massa de trabalhadoras e trabalhadores em condições retrógradas e menos de uma década depois da fundação, em 1969, já havia quase oitenta mil pessoas em habitações “ilegais” próximas ao centro da capital. Ainda no mesmo ano, a capital promoveu um seminário para discutir os problemas sociais vivenciados. Os pontos centrais dos debates ocorriam em torno da questão da expansão de “áreas irregulares” e sem infraestrutura. Os problemas decorrentes dessas “invasões” “sensibilizaram” o governador em exercício da época, Hélio Prates da Silveira, que passou a missão de “erradicar” as favelas para a Secretaria de Serviços Sociais que criou um grupo de trabalho: “Comissão de Erradicação de Favelas”.

Entre os anos de 1969 e 1971, a primeira dama Vera de Almeida Silveira dirigiu a Campanha de Erradicação das Invasões (CEI). Até essa data, a campanha havia demarcado 17.619 lotes, em uma área de 20 quilômetros quadrados, contrastando de modo significativo com a área de sua ampliação, área que se concretizou ao longo dos anos, dez vezes maior, 231,96 quilômetros quadrados, pelo Decreto 2 842, de 10 de agosto de 1988. Portanto, a construção e a consolidação de Brasília contrastaram, complementaram, reverberaram com a criação de Ceilândia e seu entorno, e para Lúcio Costa foi uma atitude estatal assertiva, mesmo compreendendo como “não civilizada”:

As cidades satélites eram para vir depois de Brasília ter chegado a um limite de população de 700 mil habitantes, digamos e que aí surgiria a cidades satélites devidamente planejadas. Mas ocorreu o inverso, Brasília ainda estava vazia como um arquipélago urbano, com coisas muito isoladas, construídas, é a Novacap se viu diante daquela situação, de passada aquela primeira fase, de ter que localizar aquele pessoal, os operários que não estavam querendo voltar para o país deles, depois de ter passado aquele trabalho intensivo. E então a Novacap resolveu criar núcleos na periferia de Brasília para transferir essas populações que desejavam permanecer. Uma solução não civilizada, digamos de processo europeu de fazer as coisas ou americano, mas uma solução improvisada pelas circunstâncias que deu certo. Lúcio Costa (in): Lúcio Costa – a visão do futuro (1992)

Entretanto, para uma possível compreensão da segregação, clivagem social e racismo na cidade considerada patrimônio mundial da humanidade, é necessário agregar outros “olhares”. Olhares de moradores do entorno de Brasília, especificamente de Ceilândia, que escancaram certo estranhamento com os projetos arquitetônicos e urbanísticos, bem como repúdio às formas de violência em suas múltiplas expressões.

*A cidade é uma só?* (2011) de Adirley Queirós, expõe não a cidade cimentada de Brasília e toda sua plasticidade arquitetônica, mas propõe um olhar para as ruas de terra e suas moradias de autoconstrução popular. Um dos eixos

centrais é a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), culminando na remoção de barracos e acampamentos presentes na cidade de Brasília, em 1971, que seria a alternativa para retirar os moradores que viviam em situações irregulares em Brasília. Contudo, depois de (re)alocados em regiões distantes da capital, esses continuaram a viver em loteamentos permanentemente provisórios e em condições precárias e, a respeito de sua indignação com Distrito Federal, o diretor de *A cidade é uma só?* expõe sua perspectiva e dimensão da cidade:

Ganhei um edital destinado a filmes para homenagear a capital federal. Só que o meu filme tem uma única imagem de Brasília. Fiz um filme sobre Brasília de costas, uma cidade que nunca existiu para quem nasceu na periferia. (Queiroz, Entrevistadora: Karla Monteiro, 2014)

Portanto, um filme que provoca desde o início, aponta imagens vastas de terras e personagens que se adaptam as demandas e exigências de sobreviver em uma cidade que os excluem, em contraste, com o otimismo explícito no áudio de Oscar Niemeyer: “Aí está Brasília, tantos anos passados... A cidade que JK construiu com tanto entusiasmo. Uma cidade que vive como uma grande metrópole”.

A opção do longa-metragem em apresentar outras narrativas, expõe Nancy que provocativamente canta: “Eu tinha plano de morar no Plano, de estudar no Plano. Era meu plano trabalhar no Plano. (...) vê que ledão engano (...) Passados os anos, tantas lutas, tantos planos, jogaram meus planos na periferia”. Um pequeno canto que escancara um modo de ser na cidade, de agir do Estado que não aglutina a diversidade cultural, racial e social.

Desta forma, o filme *A cidade é uma só?* (2011) levanta a questão sobre o processo permanente de exclusão territorial, social e racial vivenciado por uma parcela significativa dos habitantes do Distrito Federal. Há uma contradição latente que se configura entre uma Brasília, que simboliza um país moderno de arquitetura e modelo de vida planejada, e uma Brasília que exclui, segrega e relega de modo incisivo a população pobre e indesejada para suas periferias. Assim, se configurou a nova capital, que “mesmo antes de sua inauguração em 1960, teve a sua população mais carente removida para áreas distantes a 30 km do núcleo originalmente projetado por Lúcio Costa, o Plano Piloto” (Saboia; Sandoval, 2002: 01).

Um fator capturado no trabalho de Adirley Queirós é que Brasília foi pensada como símbolo de uma construção coletiva em que pessoas de diversas partes e culturas, conseqüentemente com suas múltiplas identidades estariam a contribuir para a realização do projeto. Entretanto, essa massa de trabalhadores não estava nos planos para serem os habitantes da bacia do lago Paranoá que

dá frescor e vida a região árida do Plano Piloto. Ao fazer uma (re)leitura de seus filmes e, por consequência, da criação e relação entre Ceilândia e Brasília, Adirley Queirós revela que há um “abismo” interposto entre as duas localidades, mesmo elas sendo interdependentes.

Meus pais foram expulsos da cidade de Brasília, sou da primeira geração pós-aborto territorial. Moro em CEILÂNDIA, periferia de Brasília, há mais de 30 anos. Eu me tornei cineasta e grande parte do meu trabalho está relacionada a este tema. Tudo aquilo que sou, que penso, tudo aquilo que minha geração é, como ela age, é fruto desta contradição de ser e não ser de Brasília. É fruto do acúmulo da experiência de 50 anos desta cidade-capital Brasília. Essa experiência nos faz refletir sobre a cidade. Ao contrário do tom afirmativo do *jingle* oficial que embalava a criação de Ceilândia (*A cidade é uma só!*), inevitavelmente temos que respirar, dar um passo atrás e nos questionar: a cidade é uma só? (Queirós, Entrevistador: Josafá Marcelino Veloso, 2014: 115).

*A cidade é uma só?* (2011) na mensagem comemorativa da época do 12º aniversário de Brasília, em que o governo do distrito federal diz “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”, ironicamente contrasta com a cena seguinte em Dildu indo de carona com seu cunhado para Brasília dos dias atuais e despretensiosa sua fala surge como um complemento e indagação à cena anterior: “Sera? Ou então quebra pra acolá. Tem estrada por ali”. Essas duas cenas quando vistas de formas homogêneas permitem questionar se Brasília é realmente uma síntese da nacionalidade e se de fato é receptiva ou impõe outros destinos aos mais pobres, como o diálogo demonstra:

Zé Antônio: Sinto em informar, mas a gente tá perdido.

Dildu: Mas será possível mesmo?

Zé Antônio: Rapaz, o cara tinha síndrome de tatu. Cavou um monte de buraco aqui.

Dildu: Ele deve ter feito uma casa em riba de um pau e ficou lá.

Zé Antônio: Tá cheio de tesourinha aqui. Ave Maria.

Dildu: Mas não da pra torar pra ali não?

Zé Antônio: Se eu achar uma alma viva aqui á gente pergunta.

Dildu: Vamos deixar o carro numa beira e escalar esse barranco. Parece que não sai. Não é possível gente. Arre égua! Que desgraça que nos faz!

Zé Antônio: Lê a placa pra mim Dildu. Porra, estamos perdidos!

Dildu: A saída era 215, agora e 400, 216. O que é isso?

Trecho de *A cidade é uma só?* (2011).

Nancy é outra prova viva de segregação estatal presente no filme de Adirley, narra que a justificativa dada aos moradores das favelas para removê-los é que, com os novos locais, os moradores teriam melhores condições de vida com infraestrutura semelhante à do Plano Piloto, e que seriam legalizados. Contudo, no decorrer do filme, ela revela que sua percepção hoje do que moti-

vou a retirada de sua família e das demais do centro da capital, teria sido “achar um lugar pra jogar aquele monte de pobre, tirar a coisa feia que era próxima de Brasília e trazer pra um lugar mais distante possível” até porque nada do que fora prometido foi cumprido “porque era muito mato, muita terra, poeira e ‘infra’ nenhuma”. Assim esses remanejamentos serviriam para livrar a paisagem das favelas que ficavam nas rotas de voos nacionais, internacionais e nas rotas de autoridades que não “poderiam” conviver com uma paisagem desorganizada e com o povo pobre, a cidade moderna apresentava sua face perversa e excludente.

Nancy, em *A cidade é uma só?* (2011), na busca por encontrar os registros da “campanha de erradicação” chega a um acervo com inúmeras fotos e recortes de jornais, e um desses jornais dizia “Ceilândia está quase completa”. Por ser um jornal de 1º de abril de 1971, logo lembrado como o jornal do dia da mentira, como é lembrada folcloricamente a data 1º de abril. Uma crítica justificada pelo fato do projeto de criação de Ceilândia ter demorado pouco mais de um ano e de seus moradores terem sido transferidos para lá, há menos de um mês da data da publicação do jornal.

Embora a campanha de erradicação referente à propaganda tenha sido “um sucesso” por ter promovido uma relativa aceitação dos moradores das “invasões”, não resistentes à transferência forçada, podemos considerar que mesmo esse processo foi de uma violência impactante. De uma hora para outra, sem nenhum aviso prévio, os barracos começaram a serem demarcados com um (X) na porta, o que levou os moradores a pressuporem (acertadamente) que quem tivesse o (X) seria removido para a nova cidade ou deveria buscar outra localidade para fixar moradia.

A “personagem” Nancy, rememorando a vivência de ter sido removida da casa onde morava, alude a um dos emblemas dessa violência: o “x” marcado nos barracos que deveriam ser desocupados durante a Campanha de Erradicação de Invasões. Dildu, em sua atuação como candidato a deputado, adota na atualidade o mesmo “x” à guisa de marca distintiva de sua campanha, defendendo literalmente a ressignificação do símbolo: intervenção estética que, ao “reformatar” certo modo de ver (e de fazer ver), faz com que os sujeitos possam experimentar ficções existenciais mais conformes a seus desejos latentes. (Junqueira da Silva, 2015: 83).

Ao representar o candidato dessas minorias, Dildu, em uma de suas falas, reclama por moradia popular no setor noroeste: “‘nós também queremos morar em Brasília’ e escolhe o X como símbolo para estampar sua campanha eleitoral, como representação da escolha do voto, mas também para narrar um marco simbólico exposto como uma cicatriz aberta” (Saboia; Sandoval, 2002: 09). Dildu que na vida real é faxineiro, no filme divide a tarefa de faxineiro com



a de candidato pelo fictício “Partido da Correria Nacional” expõe de forma didática a cidade segregada, por meio do seu plano de campanha:

Ensino público para passar em concursos, o fim da hereditariedade para servidor do Estado, cinema de R\$ 1,00, comida mais barata, obrigar os hospitais a receberem o pessoal da periferia sem precisarem de apresentação de foto e endereço, moradia popular no setor Noroeste em Brasília, unificar os preços das passagens do DF e seu entorno, indenização para os moradores das antigas favelas de Brasília e jornadas de trabalho de 30 horas semanais porque está na hora dos trabalhadores. Chega de senzala, vamos viver um pouco.

*A cidade é uma só?* (2011)

O cinema-verdade de Adirley Queiróz expõe na fala dos personagens a cisão da cidade, o estranhamento dos moradores periféricos com a arquitetura, é a compreensão da segregação sistemática e cotidiana. Uma síntese desse processo é no momento em que Dildu, em campanha, argumenta a respeito de como visualiza a cidade de Brasília:

Dildu: Se construiu uma cidade, só que quem ajudou a construir... porque Brasília sem nós é um fantasma. Você só vê aquele cimento. Os caras que faz aquilo, brinca de cimento. Os caras faz um cimento assim, tipo flutuando. Só que a cidade para se a gente não estiver lá, mas a gente não tem valor.

*A cidade é uma só?* (2011)

O contraste entre os dois ambientes, a estrutura urbana da cidade projetada por Lúcio Costa e as formas arquitetônicas de Niemeyer, principalmente criadas a partir da paisagem natural e espaços abertos, sugere que as suas edificações necessitam de modo intrínseco de uma população que ela não admite. O próprio diretor, Ardilely Queirós, vivência esses contrastes:

Brasília especificamente nasceu de uma proposta urbana e arquitetônica moderna. Um projeto carregado com símbolos de progresso em sua arquitetura e que sustenta o discurso de um novo momento político e econômico. Um projeto que pretendia pensar um novo Brasil, um novo modelo de convivência com a cidade. “Cidadãos iguais” para uma capital promissora. Todavia, esse modelo ordenado e hermético logo cai por terra. Afinal, onde vai morar a massa de operários que trabalha na construção civil e os migrantes que não param de chegar? Esses habitantes indesejáveis pelas autoridades logo são taxados de invasores, termo pejorativo que, aqui, foi assimilado em substituição ao igualmente pejorativo “favelado”. Desta forma, graças à ideologia de sua gênese e motivada pela vontade das autoridades, a nova Capital Federal sustenta a representação desse modelo asséptico de urbanização e afasta para bem longe de seus limites os “invasores”. Brasília começa sua história tornando invisíveis aqueles que a construíram. (Queirós, Entrevistador: Josafá Marcelino Veloso, 2014: 121).

Já em *Branco sai, preto fica* (2015), um misto de documentário e ficção científica, as tensões sociais, raciais e de segregação ganham contornos ainda mais contundentes. O diretor aborda a história de jovens vitimados por violên-

cia policial, o filme acontece a partir do modelo de abordagem que ocorriam nos bailes de Ceilândia onde os brancos podiam deixar o ambiente enquanto os negros ficavam e eram tratados com brutalidade. O filme já parte de uma crítica ao mito da democracia racial propagado em nossa sociedade, e em parte compartilhada pelo próprio construtor da cidade, conforme se observa em entrevista de Lúcio Costa: “O Brasil é um país precursor, eu acho que vai ser, por várias razões: pelo fato de ter raças diferentes, três raças convivendo. Eu acho isso tão importante!” (Lúcio Costa (in) Documentário: Lúcio Costa: a visão do futuro, 1992).

O filme também aponta uma arquitetura de “improvisado”, casas e sobrados notoriamente construídos aos poucos, inacabados e sem planejamento, estabelecendo mais uma vez, como em *A cidade é uma só?* (2011), uma crítica ao descaso urbanístico e segregacionista, no caso de *Branco sai, preto fica* (2015) a construção da crítica se consolida a partir de personagens amputadas e aleijadas, pela atuação da polícia nas repressões aos bailes e suas vivências com a cidade. O combate e extinção do “Baile Black” é uma forma de pensar não apenas a amputação dos personagens vitimados pela polícia que os atingiram nessas ações, mas também de pensar a amputação simbólica, a amputação de território, amputação física e cultural vivenciada pelos moradores de Ceilândia desde sua formação.

Dessa amputação territorial, a personagem Marquim, a partir de sua residência, uma espécie de laboratório que o faz reviver o passado e dialogar com o futuro, por meio de fotos, músicas, ou falas vai ambientando o telespectador no baile *Black* conhecido como Quarentão localizado em Ceilândia dos anos 80 e narra como se estivesse lá (revivendo o momento), no caso, uma intervenção policial que com intuito de parar o baile, policiais agem com truculência e violência, sendo uma das falas que retratam o preconceito de gênero, classe e raça:

Bora, bora, bora! Puta prum lado, viado pro outro! Bora, porra. Anda, porra. Tá surdo, negão? Encosta ali. Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro. Branco sai e preto fica, porra.  
*Branco sai, preto fica* (2015)

A própria trama descrita na ficção científica propõe uma crítica ao modelo de cidade, de gestão estatal para populações periféricas. A personagem Dimas Cravalanças que vem do ano de 2073, volta no tempo para colher provas dos crimes do Estado brasileiro contra as populações periféricas, negras. Um modo utópico se pensou em uma analogia de reparo social e histórico para as populações periféricas e negras, semelhante aos julgamentos que reconheceram o holocausto sofrido pelos judeus e impuseram algumas formas de reparação. O

filme demarca a cidade como a consolidação de um espaço racializado e violento, produzido pelo próprio Estado brasileiro, como bem delimita em um diálogo o “agente terceirizado do Estado brasileiro”:

Missão encontrar Sartana. Você precisa encontrá-lo para a gente mover uma ação contra o Estado. Por crimes cometidos contra a população negra e marginalizada. Produza prova Cravalaças!  
*Branco sai, preto fica* (2015)

Para Queirós, sua obra expõe que no futuro essas tensões raciais, sociais e urbanísticas se alargam, pois Brasília é uma área controlada e restrita, para adentrá-la somente com “passaporte”. Um dos personagens aparece dirigindo sentido capital e uma voz no rádio alerta:

Se você está ouvindo essa faixa é porque está sob a área de controle da cidade de Brasília, por gentileza tenha em mãos o passaporte de acesso, uma autoridade da polícia do bem-estar social irá abordá-lo no próximo guichê, caso não possua o passaporte evite constrangimento e retorne ao seu núcleo habitacional.  
*Branco sai, preto fica* (2015)

Por fim, o filme de Queirós propõe a partir da personagem Marquim, a criação de uma espécie de bomba cultural, uma “bomba de som” (uma *mixtape* de vários gêneros musicais) da cultura musical negra e nordestina que iria ser deflagrada no congresso nacional (símbolo do Estado opressor) inundando o centro e o futuro com a cultura musical e modo de vida periférico. Essa é mais uma metáfora presente na trama, pois Brasília não pode ser mexida, não pode ser modificada em sua estrutura arquitetônica, enquanto que as cidades satélites foram e ainda são construídas aleatoriamente. A ideia de explodir aquela que é intocável e protegida pelo Estado e preservar aquela que tem sua infraestrutura esquecida e, por vezes, sofre pelas ações do próprio Estado, representa uma espécie de grito dos excluídos.

Assim, a ficção científica parece esfarelar o sonho de progresso de uma cidade idealizada, integrada, onde todas as raças vivem harmoniosamente, com o momento enlouquecido de Cravalaças que gesticula e esbraveja:

Toma aí paga pau do progresso. Toma aí 225 prestações. Toma aí ferro retorcido do caralho. Ai não vai vim, aí não, vai ficar aí no futuro. Ninguém tem a moral de cair dentro do bagulho. Racista que não vai mudar nunca, vai ficar desse jeito. Toma Europa do inferno. Toma todo mundo. Pá, pá, pá.  
*Branco sai, preto fica* (2015)

Portanto, são marcas polissêmicas abordadas nesse sucinto texto, a partir de falas que alertam para a permanência de uma cidade paradoxal, reconhecivelmente como patrimônio mundial da humanidade, concretude de um projeto

arquitetônico e urbanístico arrojado, mas que sofre e exerce segregação, produz racialização para parcela significativa da população.

### **Considerações finais**

Este artigo buscou demonstrar a necessidade em observar a construção e formação da cidade de Brasília não apenas sob a perspectiva arquitetônica e urbanística enquanto processo de patrimonialização, mas também as implicações decorrentes das relações sociais e da desigualdade socioeconômica existente entre a população que habita o plano piloto e aqueles que foram relegados a periferia.

Compreendemos que a cúpula que planejou a arquitetura e modelo urbano da capital brasileira em nenhum momento se preocupou com o destino daqueles que foram os trabalhadores que deram vida ao projeto, não proporcionaram nenhum suporte de estadia e menos ainda de permanência a estes trabalhadores advindos de todas as partes do Brasil, pior, uma vez concluídas as obras da cidade as autoridades governamentais buscaram erradicar essa população mais empobrecida da capital.

*A cidade é uma só?* e *Branco sai, preto fica* são filmes documentários que denunciam essa segregação existente na cidade de Brasília, local onde o planejamento urbanístico e arquitetônico é a marca do plano piloto que contrasta com a construção desordenada, a falta de estrutura e descaso do poder público com a condição de vida dos moradores da periferia, como se essa população mais carente fosse indesejada até mesmo nas cidades satélites de Brasília. Contudo, os trabalhadores que mantêm a capital funcionando habitam as regiões pobres da periferia e são em maioria descendentes dos migrantes que construíram essa região em meados do século passado.

### **Referências bibliográficas**

- Cavalcanti, L. (2001). *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano.
- Comolli, J.-L. (2008). Aqueles que (se) perdem. In J.-L. Comolli, *et al*, *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (pp. 269-282). Belo Horizonte: UFMG.
- Costa, E. A. (2009). *“Brazil Builds” e a construção de um moderno, na arquitetura Brasileira*. Dissertação de mestrado, IFCH – UNICAMP.
- Costa, L. (1995). *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das artes.

- Ginzburg, C. (2002). *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- Le corbusier (2007). *A viagem do Oriente*. São Paulo: Editora Cosac Naify.
- Le corbusier (2000). *Planejamento urbano*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Queiróz, A. (2014, dezembro 31). Ex-jogador de futebol, Adirley Queirós virou diretor de cinema premiado. *Folha de São Paulo*. Entrevista concedida a Karla Monteiro.
- Queiróz, A. (2014). Gambiarra entrevista Adirley Queirós. *Gambiarra: Niterói*, n. 6, agosto: 113-124. Entrevista concedida a Josafá Marcelino Veloso.
- Saboia, L. & Sandoval, L. (2012). “A cidade é uma só?”, luta por reconhecimento na relação centro-periferia em Brasília. *III Seminário Internacional Urbicentros*, Salvador da Bahia, 22 a 24 de outubro.
- Silva, J. M. (2015). A cidade é uma só?: autoficcionalização, interrogação do arquivo e sentido de dissenso. *Intexto*, maio/ago, (33): 76-89. Porto Alegre, UFRGS.
- Wisnik, G. (org.). (2003). *O risco: Lucio Costa e a utopia moderna*. Depoimento do filme de Geraldo Motta Filho. Rio de Janeiro.

### **Filmografia**

- Conterrâneos velhos de guerra* (1986), de Vladimir Carvalho.
- Lúcio Costa – a visão do futuro* (1992), de Alexandre Hanzmann.
- A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós.
- Branco sai, preto fica* (2015), de Adirley Queirós.

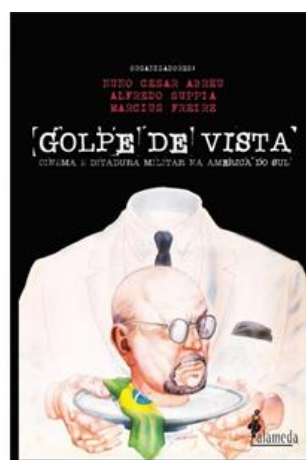
# LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

## Matizes da resistência: o cinema e as ditaduras da América do Sul

Fernando Seliprandy\*

Abreu, Nuno Cesar; Suppia, Alfredo & Freire, Marcius (org.) (2018). *Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul*. São Paulo: Alameda. ISBN: 9788579394546.



Os estudos dedicados aos cruzamentos entre audiovisual e ditaduras têm hoje uma pujança inequívoca. O livro *Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul*, organizado por Nuno Cesar Abreu (*in memoriam*), Alfredo Suppia e Marcius Freire, é uma amostra patente disso. O quadro se amplia quando se pensa que, somente em 2018, surgem no Brasil outras duas coletâneas com temática análoga, frutos dos trabalhos de distintos núcleos de pesquisadores (Dellamore *et al.*, 2018; Morettin; Napolitano, 2018). Em um contexto de acirrada disputa pelas versões do passado recente da região, a vivacidade das indagações sobre o período ditatorial pela ótica do cinema é muito mais do que uma conquista acadêmica a ser celebrada por quem se dedica ao assunto. Há aí também a resposta a um imperativo social urgente.

---

\* Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social. 05508-000, São Paulo, Brasil. E-mail: seliprandy@hotmail.com

Essa urgência está escancarada já desde as primeiras linhas de *Golpe de vista*. O texto de apresentação finca os pés do livro na atual conjuntura sul-americana de estremecimento dos alicerces democráticos, repetidamente golpeados no Brasil particularmente desde 2016. Ora, quando tantos querem não só reescrever, mas reviver um regime de exceção, posicionar-se é um dever que os organizadores assumem sem tergiversações. Em tempos de descarados negacionismos, o rigor acadêmico coloca-se a serviço da defesa vigorosa da democracia. Como objeto de estudo, o cinema termina sendo também um espaço de resistência.

De fato, o tópico da resistência ao arbítrio é um eixo que atravessa os vinte capítulos da coletânea, divididos em duas partes: “Dossiê I – arquivos abertos”, em que a escala de análise dos textos é mais ampla, percorrendo temáticas estruturantes desse campo de estudos (a crítica na imprensa; os circuitos alternativos de exibição; o cinema militante; o cinema de exílio; os manifestos dos cineastas; o papel das cinematecas; a produção alinhada aos regimes; a censura e seus impactos nas formas expressivas e nas circulações culturais; os atores sociais retirados da invisibilidade); e “Dossiê II – recortes”, que traz análises fílmicas verticalizadas, mergulhos minuciosos na matéria audiovisual em busca de significados latentes, em um *corpus* que vai desde títulos realizados no calor dos eventos até outros mais recentes, nos quais é a elaboração retrospectiva da memória o que está em jogo. Vale mencionar que o livro traz textos em espanhol e português, favorecendo uma vocação transnacional sul-americana anunciada já desde o subtítulo.

Se a “resistência” é um eixo entre as análises, não se trata de um eixo monolítico. Muito pelo contrário. O capítulo de Margarida Maria Adamatti sobre os textos da imprensa alternativa (*Opinião, Movimento e Crítica*) acerca dos contatos dos cinemanovistas com o regime brasileiro mostra muito bem que esse terreno histórico é muito mais movediço do que supõe a dicotomia estanca entre cooptação e resistência. Prestando atenção às nuances dos gêneros jornalísticos, a autora identifica os estratagemas de cineastas e críticos para se equilibrarem nas entrelinhas e nos interditos que marcam entrevistas, artigos informativos e colunas de opinião. Emerge da análise um gradiente de resistências negociadas, um quadro ambíguo no qual o ato de se expressar pelo cinema dependia de um Estado que ao mesmo tempo fomentava e reprimia, financiava e censurava.

Passando para a esfera da exibição, o capítulo de Cecilia Lacruz se dedica a um caso específico uruguaio que, pelo próprio fato de ser funestamente circunscrito, ilumina facetas inusitadas das circulações culturais: as sessões organizadas pelos presos políticos na penitenciária de Libertad durante a ditadura.



O levantamento da programação dessas sessões feito por Lacruz mostra uma presença substantiva dos chamados “filmes de arte”, revelando a possibilidade de formação de uma cultura cinematográfica naquele contexto carcerário. Tais circulações revestiam-se ali de um sentido de resistência, a resistência possível contra o rigor do confinamento e a anulação da individualidade dos detentos: o contato com experimentos estéticos que oxigenavam aquela atmosfera enclausurada; a experiência do cinema vivida coletivamente. É claro que neste caso também não se abandona o terreno das ambiguidades. Afinal, aos olhos dos carcereiros do regime, essa atividade cultural também não deixava de ser uma válvula de escape para eventuais rebeliões.

Mariano Mestman, em seu capítulo, dá sequência ao debate sobre os circuitos alternativos de exibição, agora com foco nas táticas do cinema militante levadas adiante pelo grupo Cine Liberación, da Argentina. O autor promove um instigante cotejamento entre, de um lado, os manifestos públicos do movimento e, de outro, uma documentação interna, com registros detalhados das experiências de difusão clandestina de *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino, pela Argentina. A conclusão é que a prática das exibições promovidas pelas unidades móveis de Cine Liberación não só nutre a gênese e o desdobramento das formulações conceituais do grupo sobre o “filme-ato”, como também as ultrapassa com suas vicissitudes. Os rastros iluminam o programa e vice-versa. Fica claro aí o valor do trabalho paciente com os arquivos, da atenção aos testemunhos involuntários que dão a ver como o dia a dia militante forja e extrapola uma agenda declarada.

O texto de Javier Campo resgata um *corpus* fílmico nem sempre levado em conta nessa área de estudos: os documentários realizados por exilados argentinos fora do país entre 1976 e 1984. Analisando essa produção, o autor descreve uma inflexão formal e temática que acompanha os novos ares estéticos e as revisões políticas realizadas pelos exilados nos anos de desterro: a passagem, enfim, de um cinema documental de linguagem mais assertiva, calcado em imagens de arquivo, para outro de formas abertas, tendo no centro a palavra testemunhal; um paulatino abandono da retórica belicista revolucionária em nome da denúncia das violações perpetradas pelo regime. No fundo, é a própria ideia de resistência que passava por uma transformação crucial na distância do exílio, deixando para trás a utopia massacrada e extraíndo do próprio massacre a força para a luta por direitos humanos e pela democracia. Eis aí mais uma faceta da capacidade de adaptação no terreno da resistência.

A abordagem das formulações programáticas na órbita dos cinemas novos latino-americanos tem sequência no capítulo de autoria de Ignacio Del Valle Dávila. Neste caso, o autor agrega ao debate sobre o grupo Cine Li-

beración um cotejamento com as proposições de Glauber Rocha, enfatizando a metamorfose das ideias em uma espiral de fluxos e maturações. Del Valle Dávila realiza uma espécie de filologia dos textos dos manifestos de ambas as correntes, mostrando que, se, por um lado, os ares comuns da liberação nacional podiam levar a proposições antagônicas (a politização da “política dos autores” e a reivindicação da plena autonomia estético-ideológica por parte de Glauber; a realização coletiva e clandestina a serviço de uma agenda militante professada por Cine Liberación); por outro, as revisões e reformulações dos manifestos aparavam arestas e abriam margem para a superação de diferenças programáticas em nome de uma “frente” cinematográfica terceiro-mundista. É pela leitura cuidadosa que se descortina uma trama maleável de ressignificações, contrastes e distensões, revelando que nem só de sectarismos se fez o debate da esquerda radical nos anos 1960 e 1970.

Fabián Núñez desloca o olhar para outro ator fundamental naquele contexto: as cinematecas latino-americanas. O pesquisador mantém no horizonte, porém, o viés complexo de interpretação da resistência, que nas cinematecas assumia modalidades variadas concernentes a seu papel institucional: difusão, produção, formação, salvaguarda, articulação internacional, publicações. Núñez discute os caminhos pelos quais, na América Latina, o entusiasmo cinéfilo se misturava com a militância extracineamatográfica, transformando as cinematecas em verdadeiros polos de resistência cultural. E dá a ver um circuito pleno de tensões, que inclui divergências e rivalidades entre cinematecas acerca da tática mais efetiva de atuação; subterfúgios e negociações com os regimes para sobreviver ao estrangulamento repressivo. No limite, segundo o autor, em um continente historicamente relapso com seu patrimônio cinematográfico, já a própria tarefa de preservar filmes pode ser lida como um ato subversivo.

Mas nem só de resistência se fez essa história. O capítulo de Luiz Dufuur sobre o cinema alinhado ao regime uruguaio joga luz sobre o outro espectro dos anos autoritários: aquele que oscila entre responsabilidades, colaboracionismos, cumplicidades, acomodações e omissões. Dufuur analisa casos em que, de acordo com sua análise, os filmes são usados como vetores ideológicos da ditadura, moldando o passado da nação uruguaia em função do presente ditatorial. Aqui o que está em jogo não são as transferências culturais operantes no tabuleiro de ressignificações, mas os vínculos entre as narrativas fílmicas e a cultura autoritária promovida pelo regime. O texto leva a pensar nesse reverso da resistência, igualmente matizado por uma paleta de zonas cinzentas.

Na sequência, o capítulo de Mariana Villaça coloca o leitor diante da contraface do cinema uruguaio naquele contexto. A autora descreve um fértil

campo cinematográfico em Montevideu às vésperas do golpe, embora já estivesse em curso um recrudescimento das medidas restritivas por parte das autoridades. Mostras, festivais, cineclubes, cinematecas, periódicos alternativos, tudo isso compunha um circuito cultural de esquerda que difundia filmes de combate, abertamente revolucionários, alimentando uma efervescência cinéfila atrelada à crescente radicalização política. O golpe de 1973, conforme Villaça, asfixiou essa atmosfera, fazendo proliferar as produções oficiais de propaganda do regime. Aos cinéfilos de esquerda sobraram espaços restritos para uma resistência cultural possível, cifrada, no bojo da qual mesmo o “cinema de autor” (outrora taxado de burguês) passava a cumprir a função de brecha contestatória.

O Peru ou, mais especificamente, o cinema andino entra no mapa com o capítulo de Carlos Reyna. Por meio de uma lei de fomento ao cinema, o regime nacionalista de esquerda instaurado em 1968 naquele país buscava criar as condições para a formação de uma indústria cinematográfica local. A análise de Reyna capta as contradições desse projeto, plasmadas em filmes que, se, por um lado, alçavam o camponês andino a um papel protagonista, rompendo com o centralismo limenho que dominou a história do cinema peruano até o início dos anos 1960; por outro, justamente ao valorizar o camponês, essas representações, fortemente mediadas pela cultura letrada, colocavam em segundo plano a identidade indígena em nome de uma assimilação à comunidade nacional. A questão, segundo o autor, era ainda mais complexa por se tratar de um contexto em que as estruturas de posse da terra eram alteradas por uma reforma agrária promovida pelas autoridades.

Os capítulos sumarizados até este ponto são aqueles que integram a primeira parte do livro, composta por análises que oferecem uma perspectiva mais panorâmica das relações entre cinema e ditaduras. Mas esses textos, é preciso ressaltar, possuem uma coerência entre si que ultrapassa a questão da escala de análise. De fato, essa leitura em conjunto revela uma rede de vasos comunicantes metodológicos entre as reflexões de cada autor, notadamente: a) o esmiuçar do gradiente das formas de resistência contra as ditaduras, rompendo com uma visão monolítica da luta opositora e superando a dicotomia simplista entre resistência *versus* cooptação; b) a pesquisa com fontes primárias extrafílmicas, iluminando novas facetas das imagens por meio de indagações minuciosas da documentação, sem se contentar com a aplicação redutora de conceitos-coringas para resolver as análises fílmicas; c) o mapeamento das circulações e transferências culturais, lembrando que todo circuito tem suas tensões, que os fluxos são feitos de ricos intercâmbios, mas também esbarram em complicadas arestas.

Os textos incluídos na segunda parte do livro não abandonam essas linhas metodológicas gerais. O que difere na sequência da coletânea é a inclinação aos recortes mais circunscritos em cada capítulo: o exame de obras de um realizador específico; o cotejamento entre alguns títulos a partir de uma problemática comum; a reflexão guiada por um único filme. Muitas das temáticas abordadas pelos autores da primeira parte continuarão no horizonte das indagações, com destaque, mais uma vez, para a questão da resistência. Mas agora o olhar microscópico possibilita uma passagem do comentário à análise fílmica densa, uma atenção mais detida às imagens, uma decupagem da matéria audiovisual empreendida com mais vagar.

De saída, Marcius Freire se debruça sobre os dois curtas-metragens dedicados ao Brasil da série de contrainformação *On vous parle de...*, realizada por Chris Marker junto ao coletivo Société pour le lancement des œuvres nouvelles (SLON). Trata-se de *On vous parle du Brésil: tortures* (1969) e *On vous parle du Brésil: Carlos Marighella* (1970). No primeiro, Freire identifica a potência desencadeada pelo enquadramento em grande plano das fisionomias das testemunhas (presos políticos brasileiros libertados em troca do embaixador estadunidense Charles Elbrick), colocando o espectador face a face com a dor do torturado que denuncia os abusos sofridos no calor dos eventos. No segundo curta, a análise destaca o aspecto de colagem assumido pelo filme, criando sentidos a partir da superposição de materiais audiovisuais heterogêneos. Eis aí uma amostra da obra de um ensaísta engajado, alguém que assume abertamente um compromisso com as causas de seu tempo sem abrir mão de revolucionar a própria linguagem cinematográfica.

Francisco Elinaldo Teixeira propõe um rico diálogo entre *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Julio Bressane, e *A idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha. O autor descreve, no primeiro caso, uma “energia contracultural” devastadora que serve de motor à alegoria do jugo ditatorial. No segundo, uma aposta no “poder espiritual multirreligioso” como força pós-revolucionária eivada de ambiguidades em seu flerte com o militarismo. É pela laboriosa análise fílmica que se descortinam essas facetas menos óbvias do político no cinema.

O capítulo de Caroline Gomes Leme examina três produções recentes a partir da questão do entrelaçamento de temporalidades: *Corpo* (2008), de Rubens Rewald e Rossana Foglia; *Hoje* (2011), de Tata Amaral; e *A memória que me contam* (2012), de Lucia Murat. A análise de Leme decifra os signos precisos por meio dos quais esses filmes mantêm em aberto o passado no presente, recusando-se a encapsular o período autoritário em narrativas encerradas em um tempo distante. Segundo a autora, os fantasmas, os legados, os entulhos e as convivências daqueles anos ganham uma atualidade desconcertante nessas

obras, despertando os contemporâneos de seu contentamento com a “normalidade” democrática.

José Inacio de Melo e Souza se concentra em *Fome de amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos. O capítulo resgata o filme do desinteresse por parte do campo de estudos, contrapondo-se à ideia de que seria um mero “desvio” na carreira de Nelson. A leitura proposta por Souza insere essa obra no debate de seu tempo, ao lado de outros títulos que também buscaram equacionar a condição política brasileira após o golpe de 1964. De fato, a análise fílmica densa empreendida pelo autor escava o teor político conferido pelo cineasta a uma trama que, na origem, era banalmente folhetinesca. Nesse sentido, destaca-se a tematização do foquismo então em voga, cuja crise já se anunciava com a morte de Che Guevara.

O recorte de Carolina Amaral de Aguiar é o cinema realizado em solidariedade ao Chile após o golpe de 1973 no âmbito latino-americano. A autora descreve um rico circuito transnacional no qual o olhar “de fora” para a brutal derrubada da Unidade Popular (UP) variava conforme a conjuntura política do país desde onde se filmava. Em produções de Cuba e Nicarágua, a recém-derrotada via pacífica chilena ao socialismo era objeto de solidariedade, mas também não deixava de ser alvo de um balanço crítico que acusava suas insuficiências à luz da via armada guevarista, que ganhava novo alento com a vitória sandinista em 1979. Nos casos de México e Venezuela, a questão dizia respeito à postura diplomática assumida por seus respectivos governos, seja na forma da acolhida dos exilados, propiciando-lhes condições de produção fílmica, seja pela abertura de espaço para encontros de cineastas latino-americanos. Surge daí um quadro no qual a solidariedade internacional ao Chile ganha distintos prismas, incluindo a revisão dos “erros” das esquerdas transandinas.

Reinaldo Cardenuto propõe uma análise em torno da polissemia do “despencar” no filme *A queda* (1976), de Ruy Guerra e Nelson Xavier. A queda literal do personagem operário é lida como metáfora de uma mudança de patamar do papel do povo na história: não mais o agente heroico de uma revolução inexorável, mas o portador de sintomas das perversidades da opressão, derivando entre a luta e a reprodução da violência. Desmoronada a teleologia totalizante da revolução, restam os focos de resistência repletos de incoerências. De acordo com Cardenuto, a forma fílmica imperfeita, descontrolada, é o meio de expressão desse universo decaído, acompanhando na decomposição estética a queda dos personagens e o desabamento dos projetos utópicos.

Maria Leandra Bizello analisa *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant, identificando, também nesse caso, os entrelaçamentos entre presente e passado. Na leitura proposta por Bizello, o complicador nesse filme são as encru-

zilhadas que se formam nessa sobreposição de temporalidades: entre trauma individual e memória coletiva, entre justicamento político e vingança pessoal.

O texto de Marina Soler Jorge conduz as reflexões para o terreno da série televisiva, fenômeno que ganha novo fôlego nos dias atuais. Com foco em *Magnífica 70* (2015), criada por Cláudio Torres, Soler Jorge desvenda os modos pelos quais a série retrata o sistema de produção precário da Boca do Lixo sem abrir mão dos padrões de “qualidade” da ficção serial contemporânea. Conforme a autora, segue-se aí certa tendência de revalorização da cultura dita *trash*, conferindo-lhe estatuto de arte legítima. Além disso, se outros capítulos da coletânea se dedicam a resgatar o teor político de filmes de verniz folhetinesco, agora a análise vai no sentido contrário, identificando os artifícios pelos quais a trama de *Magnífica 70* opera um esvaziamento da dimensão política que marcava as relações entre a produção da Boca do Lixo e a censura.

A ficção científica também comparece entre as análises, no capítulo assinado por Alfredo Suppia e Roberto de Souza Causo. Os autores traçam uma cartografia dos nexos entre ficção científica e política no cinema brasileiro, em filmes que oscilam entre o drama sério e a paródia, percorrendo um arco temporal que vai desde o pré-golpe de 1964 até o recente *Branco sai, preto fica* (2015), de Adirley Queirós. Dos prenúncios às permanências autoritárias, as análises vão esquadrinhando as críticas à modernização coagida embutidas nos ícones da ultramodernidade mobilizados em um contexto subdesenvolvido e repressivo.

Priscyla Bettim dedica-se à obra de Andrea Tonacci, recuperando os sentidos contestatórios da violência gratuita, do *nonsense* e do escracho visíveis em *Olho por olho* (1966), *Blá blá blá* (1968) e *Bang bang* (1971), todos de Tonacci. Na sequência, Bettim compartilha com o leitor uma rica entrevista com o realizador, desdobrando as questões abordadas em sua análise.

O último capítulo da coletânea, de Denise Tavares, dá visibilidade à filmografia de países nem sempre lembrados quando o tema são as interfaces entre cinema e ditaduras: Equador e Paraguai. Do primeiro, Tavares analisa *Con mi corazón en Yambo* (2011), de Fernanda Restrepo; do segundo, *Cuchillo de palo* (2010), de Renate Costa. Ambos fazem parte de uma das tendências cinematográficas atuais mais salientes na revisão do passado recente no continente: os documentários realizados por uma nova geração de familiares de vítimas da violência de Estado, marcados pelas vicissitudes da busca subjetiva. A análise de Tavares desvenda as persistências subterrâneas que afloram dessas memórias familiares, rastreando nos laços afetivos as violências ainda entranhadas no tecido social. Com isso, o capítulo fecha o ciclo da pauta da “resistência” que atravessa o livro, retomando em tom menor a reivindicação anunciada já

desde o texto de apresentação da coletânea: rever o período autoritário à luz de um presente de fragilidade democrática.

No conjunto, *Golpe de vista* oferece ao leitor uma amostragem expressiva dos trabalhos sobre cinema e ditaduras realizados atualmente na região, com textos de pesquisadores que têm se destacado nesse campo de estudos. Só isso já faria dele uma obra incontornável para quem se dedica ao tema. Entretanto, suas ressonâncias ultrapassam o microcosmo acadêmico. Elas transbordam na crítica urgente de um presente no qual os legados autoritários ganham vigor inédito. Essa crítica não tem a forma do libelo, mas da investigação paciente que, por um lado, serve de antídoto contra os negacionismos que tentam minar a memória das esquerdas, virando do avesso o significado dos atos de resistência para legitimar a brutalidade estatal; por outro, essa indagação supera a idealização (celebrativa e, como fica cada vez mais claro hoje, equivocada) que superdimensiona uma resistência em bloco da sociedade contra os impulsos autoritários. Com um olhar atento, os textos reunidos em *Golpe de vista* mantêm a resistência na ordem do dia, revolvendo um terreno movediço de possibilidades e contradições que foi e que ainda precisa ser percorrido.

### Referências bibliográficas

- Dellamore, C.; Amato, G. & Batista, N. (org.) (2018). *A ditadura na tela: o cinema documentário e as memórias do regime militar brasileiro*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
- Morettin, E. & Napolitano, M. (org.) (2018). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios.

## Cosmopolíticas e cosmopoéticas do contato

Marcelo R. S. Ribeiro\*



Alvarenga, Clarisse (2017). *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)*. Salvador: EDUFBA. ISBN: 9788523215934.

Pensar a relação entre culturas – em sua multiplicidade de modalidades: o contato, o encontro, o choque, a diferença, o convívio etc. – é uma das tarefas fundamentais das ciências humanas e sociais. Para responder ao desafio dessa tarefa, que será sempre política, é preciso articular uma compreensão histórica de cada contexto de relação, que identifique atores envolvidos, datando as etapas e as fases das relações que estabelecem entre si e contextualizando os processos que se desdobram, de modo variável, em meio a essas relações. Ao mesmo tempo, qualquer relação entre culturas não pode se tornar compreensível sem o reconhecimento do que se poderia denominar sua experiência, ou dimensão experiencial, que deve ser interrogada naquilo que ela tem de irredutível a fixações de identidade cultural, a marcações de cronologia histórica e a delimitações de contextos. É preciso suplementar a compreensão histórica dos processos de relação entre culturas, em geral, com uma interrogação antropológica e cosmológica da constelação de sentidos que toda relação mobiliza

---

\* Universidade Federal da Bahia – UFBA, Faculdade de Comunicação, Departamento de Comunicação. 40170-115, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: marcelorsr@ufba.br



e desloca – e talvez seja preciso dizer, inicialmente sem maiores explicações, de modo talvez impertinente em relação ao livro que (re)leio ao escrever estas linhas: uma interrogação *cosmopolítica* e *cosmopoética* do contato e das derivas de sentidos que sua experiência inaugura, a cada vez em que é realizada e sempre que venha a ser retomada, na memória e na imaginação.

Quando Clarisse Alvarenga se dedica a pensar a *cena do contato* que se estabelece entre cineastas brancos e alteridade indígena, especificamente em filmes que abordam situações de primeiro contato, sua perspectiva articula uma compreensão histórica e antropológica da relação intercultural que, em contextos e de modos diferentes, atualiza a experiência do contato, cuja genealogia remonta ao encontro e ao choque inaugurais do colonialismo moderno. Se “tanto colonizadores quanto indígenas produzem narrativas sobre o contato que passou a vinculá-los uns aos outros” (p. 17), Clarisse apresenta, desde o início, como um de seus pressupostos, uma compreensão aberta dessa produtividade: “o contato é elaborado e reelaborado sistematicamente, ao longo dos tempos e dos espaços” (p. 17). Pode-se dizer, a partir de seus argumentos, que a atualização sistemática do primeiro contato constitui um processo performativo, que produz e modifica, a cada vez, o que Clarisse denomina os “sentidos do contato” (pp. 23-30), isto é, tanto as construções de significação quanto as formas e transformações da experiência sensível que o circundam e o atravessam. Com a apresentação, junto ao texto, de inúmeras imagens em preto e branco (às quais faltam, contudo, informações sobre as imagens originais, particularmente se são em preto e branco ou coloridas), a edição do livro permite entrever a complexidade de qualquer tentativa de compreender os sentidos do contato que o cinema registra e reconstrói, por meio da reprodução de quadros e capturas de tela de algumas das obras comentadas e analisadas.

Se o estudo do que Clarisse denomina *filmes de contato* depende de uma compreensão histórica do que está em jogo em cada uma das obras abordadas, sua análise de *Os últimos isolados* (Adrian Cowell, 1967-1999), *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009) e *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-) busca pensar a relação entre culturas como experiência aberta à ressignificação e à reconstrução sensível. Em termos metodológicos, a compreensão histórica do contato, em cada obra, implica a contextualização de cada caso e sua reconstituição no tempo distendido do processo histórico, enquanto a interrogação do contato como experiência aberta permite reconhecer a densidade singular de cada situação de contato e explorar relações entre contextos muito diferentes entre si, com base no reconhecimento do pertencimento das três obras a uma mesma condição de engajamento “num desafio em comum: filmar – ao longo de um extenso período – situações de primeiro contato com índios isolados” (p. 18).

A essa dupla articulação teórico-metodológica corresponde a consideração articulada, nas análises dos filmes, de “duas instâncias relativas à temporalidade” (p. 19): a compreensão histórica do contato conduz aos *movimentos extensos* que as próprias obras reconstituem e que as condicionam de modos distintos; já a experiência aberta do contato emerge sob a forma de *momentos intensos* que as obras assimilam, que as transformam por dentro.

Para compreender os momentos intensos da cena do contato, em sua relação com os movimentos extensos da história, Clarisse recorre, no primeiro capítulo do livro, intitulado “Filmar o contato”, a um diálogo com algumas tentativas antropológicas de compreender narrativas indígenas sobre o tema e o modo como figuram o contato, recorrentemente, por meio do recurso “a qualidades da experiência sensível” (p. 30). Ao mesmo tempo, a autora considera “várias definições que as sociedades ameríndias têm de imagem” (p. 70), buscando reconhecer a agência indígena nas imagens e nos filmes de contato, mesmo diante da situação de “desconhecimento por parte do sujeito filmado em relação ao que significa ser filmado, tal como nos filmes dos primeiros tempos” (p. 66). Clarisse aborda o “jogo intrincado em que estão em relação tanto os modos de ver e as formas de aproximação ocidentais quanto os modos de ver e as formas de aproximação ameríndias” (p. 70), para que seja possível reconhecer a emergência histórica da agência do “mundo ameríndio” (p. 20) e o deslocamento mútuo das configurações culturais ocidentais e indígenas que está implicado no contato, tal como se insinua e se desdobra nos contextos diversos abordados pelos cineastas, a quem serão dedicados capítulos específicos: Cowell é o tema do terceiro; Vincent, o do quarto; Tonacci, o do quinto.

A situação de contato constitui uma ocasião de equívocos de parte a parte: “No caso dos filmes de contato aqui em questão, o equívoco, ao ser explicitado, torna visível a relação entre diferentes perspectivas – os mundos, em certo sentido – incomensuráveis que se convocam em determinada cena” (p. 56). Assim, se “a cena do contato é equívoca” (p. 185), é porque nela se articulam um regime do visível, associado ao desejo de mostrar que orienta a realização de todo filme e ao privilégio ocidental do sentido da visão, e um regime do tato e da escuta, associado ao reconhecimento de um lugar próprio do invisível e à possibilidade de elaboração do equívoco entre mundos no nível do corpo, a partir de uma “desierarquização dos sentidos” (p. 70) e por meio de “uma *mise-en-scène* tateante, conduzida pelos corpos e pela relação tátil e sonora que experimentam” (p. 70).

A equívocidade da cena do contato resguarda uma produtividade crucial, que exige elaboração e permanece aberta: a produtividade de mundos diferen-

tes, na qual se pode reconhecer uma potência cosmopoética, em vez de pontos de vista distintos sobre um mundo comum supostamente dado. Penso que a introdução dos conceitos de *cosmopoética* e *cosmopolítica* numa leitura do livro de Clarisse pode amplificar alguns dos temas de sua argumentação de modo produtivo, permitindo pensar o problema do mundo comum como construção, e não como dado. Se o conceito de *cosmopoética* se refere à produção de mundos radicalmente diferentes (cuja relação entre si articula intraduzibilidade e opacidade), é preciso reconhecer que toda cosmopoética se encontra inscrita em encadeamentos de cosmopolíticas – isto é, acoplamentos relativos a formas de configuração e partilha do mundo comum (que pode emergir por meio do diálogo intercultural e da tradução).

Gostaria de sugerir que a potência cosmopoética que a cena do contato mobiliza é o que torna possível pensar a intraduzibilidade da relação entre mundos diferentes como um problema cosmopolítico, isto é, de construção de um mundo comum ainda não existente, uma vez que a diferença entre mundos não encontra solução em nenhuma “tradução assertiva” (p. 54), “sendo a tradução entre os mundos realizada sem apaziguamento” (p. 71). Enquanto a potência cosmopoética inventa mundos diferentes e irreduzíveis, na medida de sua intraduzibilidade, isto é, da impossibilidade de traduções assertivas e apaziguadas de seus termos, a tarefa da tradução permanece crucial, pois é por meio dela e de seu inacabamento constitutivo que o mundo comum inexistente pode vir a ser construído, projetado e imaginado.

Interrogar como o contato foi filmado é interrogar o cinema como aparelho de produção de formas sensíveis e de significação que circunscrevem e inscrevem a relação entre culturas, ao mesmo tempo em que se pode entrever, igualmente, nesse percurso, a questão do cinema como aparelho cosmopoético (Ribeiro, no prelo). Uma vez que nenhum aparelho é neutro e dissociado da história, nem a história dissociada dos aparelhos que a (con)figuram, pensar a relação entre culturas que o cinema registra e reconstrói é, também, questionar o enquadramento cultural que constitui o aparelho cinematográfico, em sua emergência histórica associada ao colonialismo, em geral, e ao colonialismo interno da chamada “sociedade nacional” brasileira em relação aos povos indígenas, em particular. Dessa forma, o que emerge na cena do contato, tal como esta se inscreve nos filmes estudados por Clarisse, são possibilidades de “reinvenção do cinema” (p. 35), diante das quais é preciso perguntar: “como o cinema documentário é alterado ao mesmo tempo em que altera a experiência do contato interétnico?” (p. 30). Para responder a esta pergunta, Clarisse articula uma perspectiva antropológica e cosmológica e uma compreensão histórica da relação entre culturas – e aqui se demarca um itinerário duplo, entre

o campo circunscrito do indigenismo (e do cinema indigenista) e a tradição em transformação do documentário (e do filme etnográfico).

A questão do contato é uma das preocupações centrais do indigenismo, entendido por Clarisse como “todo o tipo de ação, iniciativa ou prática engajada em prol dos direitos indígenas, partam elas da sociedade civil, do Estado ou dos movimentos sociais” (p. 35). Desde o final da década de 1970, em particular, acentua-se a relevância da “questão da aparência do índio, ou seja, de sua imagem” (p. 36), num contexto de articulação entre a reivindicação de direitos, a começar pelos direitos territoriais, e a questão da visibilidade indígena – ignorada ou negada pelo Estado, que projeta e executa a construção da Transamazônica, exemplo paradigmático da violência catastrófica do desenvolvimentismo; manipulada e falsificada por fazendeiros e outros atores sociais interessados em tomar para si as terras indígenas (p. 191); desejada pela televisão, em sua posição ambivalente nesse processo, como parte de uma “lógica midiática” (p. 237) que “queria exatamente, agora a todo custo, expor as imagens dos índios” (p. 236).

Ao reconhecer a relação entre imagem, política e direito, a argumentação de Clarisse pode se voltar para o arquivo de imagens de diferentes mídias que registra, parcialmente, a história do contato e das sociedades indígenas que vivem no território brasileiro. Nesse contexto, a autora apresenta uma instigante leitura a contrapelo de algumas das imagens produzidas pelo Major Luiz Thomaz Reis, no âmbito da Comissão Rondon e do horizonte integracionista que define a política indigenista do Estado brasileiro, no período de atuação do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), entre 1910 e 1967. Em *Ao redor do Brasil* (Major Thomaz Reis, 1932), Clarisse observa “a presença e participação dos indígenas em cena” (p. 42) e reconhece um transbordamento do “programa de Estado” (p. 44) em gestos de devolução do olhar à câmera, em vislumbres do cotidiano e de suas partilhas na situação de contato, em disjunções das tentativas de “integração” dos “selvagens”.

Se os filmes estudados podem ser compreendidos como parte do cinema indigenista que se inaugura com a obra do Major Thomaz Reis, no SPI, e se prolonga no período que sucede a criação da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), no final de 1967, suas relações com a política indigenista praticada pelo Estado, pela sociedade civil e por movimentos sociais são heterogêneas, assim como seus efeitos na esfera da “política indígena”, “protagonizada pelos próprios indígenas e que não se reduz ao ‘indigenismo’” (p. 35). Nesse contexto histórico, a política indigenista do Estado é assumida pela FUNAI, ao mesmo tempo em que se consolidam organizações de indigenismo da socie-

dade civil e dos movimentos sociais, como a Associação Nacional de Ação Indigenista (Anai) e o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), entre outras.

Cada cineasta estudado ocupa uma posição distinta no campo político e no campo cinematográfico e audiovisual do indigenismo – assim como nos campos da política indígena e do emergente cinema indígena<sup>1</sup>. Cowell realiza seu trabalho como um ator social transnacional, e sua trajetória decorre de sua atuação na televisão britânica (BBC) e o conduz ainda a contextos distantes do brasileiro, como a Birmânia e o Tibet (pp. 117-118). A trajetória de Vincent articula seu envolvimento pessoal com povos indígenas de diferentes contextos e um interesse apenas posterior nas possibilidades do vídeo e do cinema, a partir de uma experiência com a fotografia no Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI) que inaugura um procedimento consolidado, definitivamente, com o projeto Vídeo nas Aldeias: a prática de devolver as imagens aos índios (pp. 175-177). Ao mesmo tempo, o projeto fundado por Vincent na década de 1980 é indissociável da emergência do cinema indígena no Brasil contemporâneo. Tonacci, por sua vez, emerge como cineasta na década de 1960, quando trabalha com Rogério Sganzerla e inicia sua trajetória autoral, e “mantém uma série de encontros com diferentes grupos indígenas e indigenistas, não apenas no Brasil, mas também no Arizona e no Novo México (EUA, 1979-1980)” (p. 225), tendo sido parte da inspiração que conduziu à fundação do próprio Vídeo nas Aldeias.

O gesto analítico que sustenta a leitura a contrapelo das imagens do contato filmadas pelo Major Thomaz Reis depende da articulação de uma perspectiva histórica que reconhece nos anacronismos (como tem argumentado, por exemplo, Georges Didi-Huberman [2015] em relação à história da arte) uma pulsação crucial da pesquisa, articulando uma compreensão do processo histórico e da experiência que a ele está associada. Quando argumenta que, “[p]ara além da intenção do Estado [nas imagens da Comissão Rondon], há aquilo que, a despeito do que se pretende mostrar, acaba se tornando visível posteriormente, a partir da retomada futura do filme por seus espectadores” (p. 47), Clarisse parte de uma crítica às análises de Fernando de Tacca (2001) sobre a eficiência da “imagética da Comissão Rondon” (ou de uma extrapolação dos argumentos do autor, em todo caso) e reivindica a necessidade de uma reescrita da história das imagens do contato que reconheça, “em perspectiva reversa, modos de resistência ao olhar e ao impulso integrador” (p. 50), assim como os indícios do “futuro catastrófico do projeto nacional de desenvolvimento” (p. 49). Se a re-

---

1. A distinção entre política indigenista e política indígena pode conduzir à suposição de uma distinção análoga entre cinema indigenista e cinema indígena, mas não se deve supor um paralelismo previamente estabelecido entre os campos da política e do cinema. Será preciso pensar de modo disjuntivo as eventuais correspondências e os desajustes e afastamentos entre cada um dos termos em questão.

tomada das imagens por espectadores e espectadoras de outros tempos permite ver o que não se pretendia tornar visível no passado, é porque o anacronismo do processo histórico e de sua experiência está inscrito não apenas no gesto analítico de Clarisse, mas na própria condição das imagens, em geral, e dos filmes de contato, em particular. Dessa forma, ao procurar “acompanhar os filmes em sua imanência”, a autora propõe “um gesto analítico também processual” (p. 20), no qual é possível encontrar algumas de suas contribuições mais interessantes para os estudos de cinema, entre outros campos do saber com os quais sua pesquisa dialoga.

O conceito de processo constitui uma categoria central da pesquisa de Clarisse, que recorre à “noção de cinema-processo, tal como formulada por Cláudia Mesquita” (p. 20) para pensar os movimentos extensos das narrativas fílmicas. Enquanto a cena do contato emerge como momento intenso que implica o desregramento dos filmes a partir do deslocamento equívoco que caracteriza a experiência das filmagens, os movimentos extensos da história aparecem em sua relação com a montagem e com as formas de organização do tempo que a definem. A extensão temporal e o reconhecimento da processualidade constitutiva dos filmes aparecem, no livro, no que poderia parecer um detalhe: a escolha de datação das obras cinematográficas e audiovisuais citadas, por meio da delimitação de seus períodos estendidos de realização, em vez da mera indicação de anos isolados de lançamento do produto final. Nesse contexto, é ainda mais notável a datação em aberto de *Os Arara*, de Andrea Tonacci: “1980-”. O “inacabamento da história” a que se refere o título do livro corresponde à incompletude aberta da série de Tonacci, que se inscreve graficamente no hífen sem complemento.

A extensão temporal dos períodos de realização dos filmes constitui apenas um dos aspectos mais objetivos de sua dimensão processual, que envolve ainda as alterações nas vidas dos sujeitos envolvidos nas filmagens e a configuração de “situações heterogêneas, filmadas de maneiras diferentes, com equipamentos diversos, algumas vezes inclusive por equipes distintas” (p. 76), entre as quais se estabelecem “muitas lacunas temporais” (p. 76). De fato, no segundo capítulo do livro, intitulado “Narrar o contato”, trata-se de pensar o cinema-processo, definindo os filmes de contato como “filmes-processo”, “em função de sua interseção com o vivido” (p. 78) e do “fato de sua forma ser indissociável de seu processo de realização” (p. 78). Clarisse identifica “alguns dos procedimentos narrativos que os filmes-processo dispõem para narrar suas experiências: 1) Modos da reencenação; 2) Atos de fala; e 3) A retomada das imagens” (p. 79), buscando pensar suas relações com alguns marcos históricos da tradição em transformação do documentário (e do filme etnográfico).

Nesse contexto, os exemplos discutidos delimitam um *corpus* em que a abordagem das questões do contato e da relação entre culturas é indissociável da processualidade aberta que Clarisse inscreve, mais uma vez, na própria datação das obras. Alguns dos exemplos mais significativos são: “*Nanook, o esquimó* (1910-1922)” (p. 81); “*A caça ao leão com arco* (1958-1965)” (p. 86); “*Jaguar* (1954-1967)” (p. 87), “*Cabra marcado para morrer* (1964-1984)”. Com base no reconhecimento da processualidade como dimensão constitutiva do documentário e do filme etnográfico, inscrita na datação ampliada dos filmes e confirmada em comentários analíticos interessados nos traços de heterogeneidade e de múltiplos tempos que cada obra abriga, Clarisse consolida um pano de fundo crucial para sua análise das imagens de Cowell, Vincent e Tonacci, em suas relações com procedimentos fundamentais da história do documentário, seja por seu caráter referencial, seja pelo que seria preciso começar a reconhecer, efetivamente, como sua potência cosmopoética, se assim posso sugerir.

Em Robert Flaherty, encontramos um caso inaugural, ainda que limitado em seus efeitos, do procedimento de restituição e de devolução das imagens aos sujeitos filmados. Em *Nanook*, o *feedback* torna possível colher impressões sobre o filme, configurando a “invenção de um método” (p. 83), mas “o processo do filme (filmar, montar, restituir a imagem aos sujeitos filmados, voltar a filmar)” (p. 83) não é incorporado deliberadamente à sua forma, que está baseada numa reconstituição da realidade histórica em que “tudo é assumido como ‘realidade presente’” (p. 84). Diferentemente da reconstituição, a reencenação operará, em outros filmes, com um uso diferente do *feedback*: “os sujeitos filmados são mostrados na narrativa como espectadores do próprio filme ou de outras imagens” (p. 84), engajados num processo de elaboração do passado no presente, e não de reconstituição do passado. A reencenação explicita a potência cosmopoética da restituição das imagens aos sujeitos filmados (cujas possibilidades permanecem denegadas na reconstituição, embora parcialmente visíveis e perceptíveis).

Com Jean Rouch e sua “antropologia compartilhada”, que é comparável a propostas contemporâneas de “antropologia reversa ou simétrica” (p. 90), são os atos de fala e os comentários sobre as imagens filmadas que revelam sua potência cosmopoética, na medida em que, quando o cineasta francês propõe “a inclusão do comentário improvisado em voz *over*, seja pelos nativos, seja por ele próprio” (p. 87), “o que se pretende é sonorizar o filme a partir de uma camada de sons que acrescenta sentido àquilo que vemos na imagem, sem necessariamente reafirmar o que se vê, mas sim intervindo sobre a cena, modificando-a” (p. 87-88). Em *Eu, um negro*, por exemplo, o *feedback* produz

um suplemento de sentido, uma espécie de excesso que se acrescenta à falta de som direto nas filmagens. Na medida em que “os comentários produzidos durante o *feedback* são incorporados à matéria fílmica” (p. 89), o cinema se transforma a partir do contato com a potência cosmopoética da relação de alteridade, permitindo “que o cineasta saia de si, deixe sua condição de colonizador ou de pesquisador, e entre em transe, no interior de uma outra cultura” (p. 91).

O cinema de Pierre Perrault aparece também como outro exemplo de cinema-processo e de exploração da potência cosmopoética do aparelho cinematográfico; nesse caso, em *Para que o mundo prossiga*, por exemplo, “a mediação por meio do uso da câmera e do microfone ganha primazia” (p. 92), num processo de produção da memória coletiva. Se o interesse de Perrault “pela oralidade, pelos atos de fala das pessoas ordinárias com quem se encontra, a quem escuta e filma” (p. 92), é indissociável de um recurso à fabulação das personagens, o cinema de Eduardo Coutinho exemplifica, por sua vez, a dimensão de fabulação que está contida na retomada das imagens, que permite ao cinema pensar a história e, ao mesmo tempo, abrigar “caminhos que poderiam ‘ter sido’ trilhados e que ainda se mantêm como possibilidade e abertura no presente” (p. 102). Em *Cabra marcado para morrer*, por exemplo, “a linearidade e a construção progressiva da história” (p. 103) são questionadas a partir de uma reivindicação do que poderia ter sido, cuja importância política pode ser associada à potência cosmopoética do gesto de retomada das imagens que restam e, ao mesmo tempo, das imagens que faltam.

Se o *corpus* comentado por Clarisse no segundo capítulo do livro define um pano de fundo para sua análise, por meio de uma genealogia ou arqueologia de procedimentos de compartilhamento da *mise-en-scène* documentária característicos do cinema-processo, a questão do contato se destaca, sobre esse pano de fundo, por sua intensidade radical e por sua abertura irreduzível: a relação compartilhada na cena do contato corresponderia, assim, “ao ponto extremo – ao grau zero – da *mise-en-scène* documentária” (p. 103). Os filmes de contato estudados por Clarisse aspiram a “um deslocamento da relação colonizadora nas filmagens, tornando-a objeto de reflexão na montagem” (p. 105), por meio da construção de “contranarrações” (p. 103), conforme uma busca de complexificação e de problematização da experiência do contato que a autora comenta, igualmente, em relação à “trilogia sobre o primeiro contato, tal como ocorrido nos vales das Terras Altas de Papua-Nova Guiné, realizada por Bob Connolly e Robin Anderson” (pp. 107-113).

No terceiro capítulo do livro, intitulado “*Os últimos isolados*: testemunhar contra o Estado”, Clarisse argumenta que Adrian Cowell busca historicizar os



momentos intensos do contato intercultural, recorrendo a narrações de contextualização geral, a testemunhos registrados em depoimentos, a recriações e a reencenações de situações, ao reenquadramento e à remontagem de registros iconográficos e fotográficos do contato e da colonização, para reconstituir a cena do contato e inscrevê-la no processo histórico mais abrangente de que ela faz parte. A constante retomada e reelaboração de temas e imagens, característica da obra de Cowell, corresponde a um esforço de construção de legibilidade e a “uma concepção prioritariamente histórica do contato” (p. 122). Cowell prefere inscrever os momentos intensos do contato, tal como se pode vislumbrá-los, indiretamente, em testemunhos e reencenações, nos movimentos extensos de um processo histórico que percorre mais de 30 anos, entre 1967 e 1999 (com filmagens de 1967 a 1998 e a montagem do material de 1996 a 1999), no qual se pode verificar um conjunto de traços comuns aos diferentes contextos que os episódios da série abordam: o dos Panará, em *Fugindo da extinção*; o dos Uru-Eu-Wau-Wau, em *O destino dos Uru-Eu-Wau-Wau*; e o dos Avá Canoeiro, em *Fragments de um povo*.

Assim, se Cowell propõe um tratamento alusivo, ilustrativo e paradigmático do contato (p. 121), que aparece em cenas ou sequências curtas, nas quais a câmera se posiciona atrás dos brancos e permanece intocada e, portanto, alheia ao que Clarisse descreve como um “regime do tato” (pp. 50-59), no qual “a câmera tem existência material (possui agência), [...] parece tocar os corpos dos sujeitos filmados assim como é tocada por eles” (p. 57), é porque a perspectiva de Cowell enseja um movimento de aproximação gradual em relação aos índios, no processo das filmagens, e uma revelação genealógica do “contato como processo histórico” (p. 126) que remonta à chegada dos colonizadores europeus, no passado mais distante. De fato, para Cowell, nessa história, o contato, “mesmo quando se almeja ‘pacificador’, não evita a catástrofe que o sucede” (p. 134). A consciência da catástrofe conduz a perspectiva “historicizante” (p. 122) de Cowell a uma posição crítica em relação ao Estado, que aparece como seu “‘inimigo’ preferencial” (p. 123), e a uma busca de prestar testemunho, que passa por um trabalho de “desidentificação” do cinema em relação à cultura em que surge (p. 159), na qual os índios permanecem excluídos da cena política.

Uma vez que a visibilidade é um valor característico da genealogia ocidental, moderna e colonial do cinema, e parte da resistência indígena opera por meio da reivindicação da invisibilidade, o cinema de Cowell deve suplementar (como devem fazer, em geral, os filmes de contato) uma falta de imagens, criada tanto pela violência do processo histórico quanto pelas estratégias indígenas de invisibilidade, para que seja possível “colocar os índios em cena frente

às políticas públicas, e não exatamente diante do cineasta, diante da câmera” (p. 171). Cowell confronta o inimaginável da experiência do contato por meio da remontagem de imagens, “a partir de um trabalho histórico e iconográfico” (p. 157), de um lado, e por meio de “uma estratégia paradoxal de filmar o invisível (constatar sua existência) sem, contudo, torná-lo visível” (p. 163), de outro, numa busca que ultrapassa o quadro institucional do Estado, não sendo mais acompanhada pela FUNAI, e se inscreve numa recorrente “estratégia de *zoom in* nas montanhas”, em busca da presença indígena que permanece no extracampo.

No quarto capítulo do livro, “*Corumbiara: resistir ao enquadramento*”, Clarisse reconhece que a busca de evidências sensíveis do que permanece invisível – e do inimaginável: o genocídio – constitui o ponto de partida do filme de Vincent, cujo processo envolve o registro dos momentos intensos do contato com o objetivo mais imediato de provar a existência de índios que sobreviveram a um massacre, na gleba de Corumbiara. Há, assim, um sentido performativo nas imagens das cenas do contato que Vincent filma, acompanhando o trabalho de Marcelo Santos, da FUNAI: seu propósito, no momento das filmagens, não é a realização de um filme, mas a reunião de provas da existência dos índios. Na busca de provas, a potência cosmopoética das imagens registradas por Vincent permanece encadeada, de modo teleológico, a seus usos instrumentais na luta jurídico-política pelos direitos indígenas.

O processo de elaboração do filme corresponde a um movimento retrospectivo sobre o contato e a ação de curto prazo a que as filmagens estavam associadas, conduzindo a uma mudança de propósito na qual a potência cosmopoética irá transbordar a teleologia jurídico-política da prova: Vincent “deixa a função de investigador, de pesquisador, para tornar-se, em alguma medida, narrador” (p. 181). A montagem de *Corumbiara* identifica cronologicamente as imagens filmadas, enquanto a narração de Vincent oferece “um testemunho em primeira pessoa” (p. 180), conforme uma escolha que é tanto estilística quanto ética, marcada pelo reconhecimento de “certa insuficiência das imagens, incapazes de mostrar mais do que [...] corpos, gestos e falas inapreensíveis para os indigenistas e para o espectador” (p. 191). A passagem da insuficiência das imagens, característica de seu contexto inicial de filmagem, para sua retomada e sua remontagem articula a questão da (in)visibilidade – as imagens tornam visíveis os índios, mas os sentidos dessa visibilidade permanecem disputados, imprecisos, indecifráveis – e a questão da (in)traduzibilidade – a passagem dos Kanoê do extracampo para o campo, quando se realiza o contato, corresponde a uma passagem “da incompreensão daquelas vozes à sua tradução pelas le-

gendas” (p. 193) e aparece como uma “transformação ‘protopolítica’ da voz em palavra, em instância narradora do próprio filme” (p. 193).

Figurando os indígenas entre (in)visibilidade e (in)traduzibilidade, *Corumbiara* permite a Clarisse reconhecer, em sua análise, o paradoxo do compromisso do indigenismo político e cinematográfico, em geral, com um regime do visível, com uma demanda de visibilidade, em suma, com uma visualidade e com as violências que a sustentam. Esse paradoxo se evidencia no encontro com o “índio do buraco”, que aprofunda a fenomenologia tensa da cena do contato, conduzindo-a a um extremo de intensidade, seja por inserir Vincent “em risco real na situação da tomada” (p. 203), diante do índio que ameaça atacá-lo com flechadas, seja por instaurar “uma espécie de crise quando, em retrospecto, na montagem, Vincent reflete sobre o acontecimento” (p. 203). Por sua recusa a se deixar filmar pela câmera de Vincent, o “índio do buraco” aparece como uma figura da persistência do “extracampo como lugar de resistência à visualidade” (p. 203) imposta pelo filme e pelas instituições.

Se a potência cosmopoética do contato com a opacidade resistente do “índio do buraco” se desdobra, em *Corumbiara*, numa interrogação reflexiva do olhar branco que busca enquadrá-lo e das “diferentes dimensões temporais” (p. 206) que se articulam no processo do filme, a última parte do quarto capítulo do livro de Clarisse se dedica a insinuar um dos desdobramentos mais importantes de sua pesquisa sobre as imagens do contato: o estudo dos modos de ver e das experiências audiovisuais decorrentes da emergência atual do cinema indígena. A devolução do olhar em direção aos brancos é o gesto fundamental que se desdobra no filme *Desterro Guarani* (2011), de Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli. A autoria compartilhada entre indígenas (Ariel e Patrícia) e não indígenas (Ernesto e Vincent) posiciona o filme na passagem – ou na “ponte clandestina”, para utilizar e deslocar, ao mesmo tempo, uma imagem poética que José Carlos Avellar (1995) reivindica para pensar o cinema latino-americano – entre cinema indigenista e cinema indígena.

É como *ponte cosmopoética e cosmopolítica* que o cinema emerge do contato, sempre que suas imagens e sons se abrem para a experiência incomensurável do encontro equívoco entre culturas, e é com Andrea Tonacci que será possível completar o quadro incipiente dessa ponte em construção, que é também uma ruína à qual será preciso retornar e cuja forma frágil será preciso sustentar. Como Clarisse argumenta no quinto capítulo do livro, “*Os Arara: sustentar o inacabamento*”, quando Tonacci filma o contato, há uma abertura da cena para a possibilidade de trânsito entre os lados da câmera. Essa abertura de uma ponte no interior da cena do contato corresponde, na elaboração

do movimento extenso da narrativa fílmica, a uma abertura da história e um questionamento da narratividade ocidental.

Em sua primeira experiência indigenista, com os Canela Apanyekrá do Maranhão, em 1977, Tonacci adota o que Clarisse denomina uma “câmera participante” (p. 228, p. 235), que atua em relação aos corpos envolvidos na situação de contato e em seus equívocos. Há uma “relação estreita do filme com a temporalidade própria dos Canela” (p. 233), que, ao mesmo tempo em que evidencia uma tentativa de assimilação da temporalidade indígena, “nos mantém alienados em relação ao que vemos, nos mantém como visitantes, observadores fora da cena” (p. 235). A compreensão das obras indigenistas de Tonacci sobre o pano de fundo de sua trajetória como cineasta permite entrever lugares comuns entre *Olho por olho* (1965) e *Bang Bang* (1970), de um lado, e *Conversas no Maranhão* (1977-1983) e *Serras da Desordem* (2006), além de *Os Arara*: um interesse no deslocamento (e a figura do carro como dispositivo de experimentação audiovisual e narrativa); a busca de “desestruturar a narrativa e sua finalidade” (p. 224); a articulação entre “dimensão processual” e “caráter relacional” (p. 224) da realização cinematográfica.

Em sua experiência com os Arara, que se inicia em 1980, Tonacci trabalha em contrato com a TV Bandeirantes, com previsão de três episódios de 60 minutos (p. 236). Apesar de trabalhar em contrato com um canal de televisão, Tonacci escapa duplamente à “lógica midiática” (p. 237): por um lado, ao assumir um interesse num tempo mais longo de produção; por outro, ao manter os índios no extracampo durante os dois primeiros episódios, não para excluí-los da cena do contato, sobre a qual eles exercem “forte tensão” (p. 237), mas para poder registrar a experiência do contato em sua duração dilatada e incerta. Ali onde o Estado apaga os indígenas e a televisão os expõe apressadamente, Tonacci opera um movimento de abertura radical à alteridade. O recuo em relação ao imediatismo das demandas televisivas o conduz a realizar, no primeiro episódio da série, uma “contextualização histórica da Terra Indígena Arara, feita a partir de cenas que explicitam a interação com relatórios institucionais, matérias de jornal, fotografias e mapas” (p. 240), com “uso sistemático do material de arquivo [...] empregado para mostrar o contexto que antecede o presente das filmagens” (p. 240). Os índios permanecem no extracampo, e o contato é objeto de uma espera produtiva, permeada pela troca de presentes e pela proximidade física das equipes do filme e da FUNAI, diante do “risco de um ataque indígena associado às restrições espaciais e perceptivas que a floresta estabelece – ali não se encontra o horizonte aberto” (p. 245). Conforme a consagrada expressão de Jean-Louis Comolli (2008), o “risco do real” tensiona a narração do filme.

O segundo episódio aborda o ataque dos Arara ao Posto de Vigilância 1, explicitando um tensionamento da cena a partir de seus vestígios. O sentido de risco se acentua, mesmo com a ausência de registro direto da presença dos indígenas: “Do extracampo, mesmo não sendo enquadrados, os Arara participam da cena; sua presença nela incide” (p. 249). O primeiro contato será, então, efetivado no terceiro episódio de *Os Arara*, que permanece não montado e não foi veiculado pela TV Bandeirantes (p. 251). O movimento de aproximação dos Arara é filmado com uma oscilação entre movimentos de *zoom in* e de *zoom out*, e o contato se converte numa irrupção desregrada do regime do tato no cerne das imagens. Assim como os índios tateiam “os corpos dos brancos, cabelos, barbas, e também [...] seus artefatos: câmeras fotográficas, gravadores e a própria câmera que filma” (p. 251), “Tonacci também usa a câmera para ‘tatear’ os corpos dos indígenas” (p. 251), em suas relações com seu corpo e com os corpos das pessoas das equipes do filme e da FUNAI. “São os corpos que dirigem a cena e não mais apenas o olhar, o que desregra a *mise-en-scène* do filme. A partir do atrito que surge entre corpos e câmera emerge o que há de intocável” (p. 253).

Uma das dimensões mais importantes do regime do tato em *Os Arara* está relacionada ao sentido reflexivo da inscrição do corpo de Tonacci diante da câmera. “Usando a movimentação de seu próprio corpo e a relação de seu corpo com a câmera e o microfone, o cineasta explicita a operação cinematográfica: como se constitui a cena” (p. 257). O regime do tato desencadeia, assim, a abertura da “passagem entre mundos [...], ainda que o equívoco permaneça como elemento fundante” (p. 256). Se o regime do visível teria permanecido baseado numa relação de enquadramento distanciado, a presença dos indígenas no extracampo pertence um processo de perturbação do visível a partir do invisível, que se desdobra, em seguida, na cena do contato, em um regime do tato e da escuta, no qual o compartilhamento do quadro e a coabitação da cena (p. 258) e a “experiência de reversibilidade do contato” (p. 265) fazem emergir indícios do comum, de um “contrato” com os índios que é suplementar ao contrato com a televisão, sua narrativa e sua visualidade dominante, em suma, de uma comunidade por vir, que permanece inacabada, assim como a série de Tonacci.

O inacabamento da série é uma inscrição formal da comunidade por vir, que emerge provisoriamente da “reciprocidade entre os envolvidos na situação de filmagem” (p. 261). Clarisse escreve: “A opção do cineasta de não montar o material está relacionada não apenas à quebra de contrato com a TV Bandeirantes, mas também à natureza do ‘contrato’ que o filme acabou por fazer com os Arara e que envolve fortemente a sociabilidade deles” (p. 262). Ao or-

ganizar numa narrativa os movimentos extensos que conduziram ao momento intenso do contato, *Os Arara* assume a forma de um tríptico: “se trata de uma série composta por três episódios contíguos, coextensos, entretanto heterogêneos” (p. 263). Cada episódio se abre para o outro, configurando uma estrutura em aberto, que recusa ativamente a narratividade ocidental, associada ao desfecho e ao fechamento, à teleologia e à forma acabada. A recusa da narratividade ocidental constitui um prisma para que Clarisse apresente uma leitura de *Serras da desordem* como um filme-processo, marcado pela “impossibilidade de traduzir a experiência de Carapiru” (p. 269) e pelo reconhecimento de uma equivalência na incomunicabilidade, de uma aproximação na intraduzibilidade, que define as relações entre Tonacci (e o cinegrafista Aloysio Raulino, que também aparece em cena) e Carapiru, na medida em que, mesmo sem que exista uma comunidade pré-definida que os abrigue, “eles estão juntos vivenciando a experiência do filme, eles estão em cena, compartilhando as histórias de suas errâncias e dando continuidade a elas, dando prosseguimento ao mundo, em movimento” (p. 271).

Como reconhecida e premiada contribuição aos estudos de cinema e ao campo interdisciplinar da comunicação, além de outras disciplinas, como a história e a antropologia, o livro de Clarisse indica uma série de possibilidades temáticas e analíticas que seria interessante desdobrar: o estudo do cinema indigenista e do cinema indígena; a reescrita a contrapelo da história do contato, buscando reconhecer as resistências indígenas ao genocídio que se projeta sobre suas formas de vida; o estudo de outros contextos históricos em que se produziram imagens de contato e se articularam suas cosmopolíticas e cosmopoéticas; a pesquisa sobre o cinema-processo e suas derivações possíveis nos campos expandidos do audiovisual e da arte etc. Não é preciso supor que os equívocos relacionados ao contato como processo histórico e como experiência devem conduzir, necessariamente, à impossibilidade de um mundo comum. Se, de fato, não há um mundo comum previamente dado, em relação ao qual as diferenças em jogo na situação de contato seriam meramente variações de ponto de vista, a construção de um mundo comum, em meio à intraduzibilidade, à opacidade, à incomunicabilidade, constitui uma das tarefas políticas fundamentais de nossos tempos. Dar prosseguimento ao mundo, em movimento, é uma das formas de articular as cosmopoéticas disjuntivas da cena do contato e as cosmopolíticas que insinuam a possibilidade de construir um mundo comum, apesar de tudo.

### **Referências bibliográficas**

- Avellar, J. C. (1995). *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo; Rio de Janeiro: Edusp; Editora 34.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. (C. Guimarães & R. Caixeta, Orgs., A. de Tugny, O. Teixeira & R. Caixeta, Trads.). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo – História da arte e anacronismo das imagens*. (V. Casa Nova e M. Arbex, Trads.). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Ribeiro, M. R. S. (no prelo). *Do inimaginável*. Goiânia: Editora da UFG.
- Tacca, F.de. (2001). *A imagética da Comissão Rondon*. Campinas, SP: Papyrus.

# ANÁLISE E CRÍTICA

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



## Reflexões sobre o processo criativo no documentário *A câmera-stylo de Vicente F. Cecim*

Alexandra Castro Conceição\*

*Caméra-stylo de Vicente F. Cecim* (Brasil, 2018, 76 min.)

Direção, Pesquisa e Produção: Alexandra Castro

Fotografia: Lériton Brito, Gilberto Mendonça e Cezar Moraes.

Montagem: Eliezer França

Som Direto: Lériton Brito e Kemuel Carvalheira

### Sobre o meu processo criativo

Penso ser difícil falar sobre o meu processo criativo, por não saber exatamente como este surge. Ele não surge de uma epifania, de um momento em que recebo forças enigmáticas. Decido realizar alguma coisa, que pode ser um vídeo, um roteiro, um argumento, por exemplo, e passo a planejá-lo. Sem grandes elucubrações, apenas penso, imagino e tento ser realista e criativa ao mesmo tempo, por reconhecer as limitações que encontro no decorrer do processo.

Minha formação acadêmica como administradora e advogada conferem uma característica mais objetiva ao meu processo e apesar de parecer uma desvantagem a uma realizadora de arte a alguns, considero uma característica pertinente, vez que não acredito que a obra de arte só pode ser concebida por meio da epifania, mas como exercício contínuo. Por esse motivo observo certas semelhanças com meu processo e Eduardo Coutinho, realizador que usarei como referência, também usarei referências de Dziga Vertov, os escritos de Jacques Aumont, Marcius Freire, Ismail Xavier e Bill Nichols.

Assim como Coutinho (2004: 8) não idealizo o artista, muito menos a mim, e cinema não é feito apenas de inspiração, também é fruto de muito “trabalho árduo, interação com o mundo e reflexão”.

Coutinho dissolve os mitos em torno da “arte” do documentário. Recusa-se a lhe atribuir uma aura ou identificar essa prática ao espírito iluminado de poucos privilegiados. Descomplica o processo de filmagem e insiste na ideia

---

\* Doutoranda. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Multimeios. 13083-854, Campinas, Brasil.  
E-mail: alexandracaastro\_ac@yahoo.com.br

de que é possível filmar e experimentar com pouco dinheiro, a partir de um desejo comum de realizar um filme e fazendo uso de tecnologias leves e de baixo custo. Seus documentários nos mostram isso: são filmes que dão vontade de fazer cinema. Talvez seja esse um dos motivos para que esse cineasta que começou a dirigir nos anos 60 atraia hoje tantos jovens interessados no documentário. Suas imagens e falas são fecundas e libertadoras. Abrem um campo de possibilidades e afirmam o cinema como arte cada vez mais impura, aberta ao mundo, à diferença, ao imponderável ao presente. (Lins, 2004: 8, 9).

### Como tudo começou

A proposta inicial de minha pesquisa era sobre a representatividade do imaginário amazônico e o cinema paraense, mas eu não tinha, ainda, escolhido o objeto da pesquisa. Ele surgiu por conta de uma postagem em uma rede social, escolhi o Vicente F. Cecim quase por acaso, ao tomar conhecimento de uma mostra de filmes dele no Cine Olympia. Nesse instante, percebi o quanto era importante falar sobre ele, pois muita gente desconhecia o fato dele também ser cineasta, além de ser escritor.

Decidi falar sobre as suas obras cinematográficas e as limitei aos seus primeiros cinco filmes, realizados na década de 70, em película, com câmera Super 8. São eles: *Matadouro* (Vicente F. Cecim, 1975); *Permanência* (Vicente F. Cecim, 1976); *Sombras* (Vicente F. Cecim, 1977); *Malditos Mendigos* (Vicente F. Cecim, 1978) e *Rumores* (Vicente F. Cecim, 1979).

Quando comecei a realizar a pesquisa sobre o meu projeto, iniciei pelo imaginário, li especialmente Gilbert Durand e Michel Maffesoli, que me ajudaram a compreender o imaginário, e João de Jesus Paes Loureiro, que me ajudou com relação ao imaginário amazônico. Decidi também conversar com Paes Loureiro, uma vez que ele é paraense e havia sido meu professor, tanto na graduação, como no mestrado, o convidei para ser um dos entrevistados para o documentário que iria fazer para o meu projeto, e ele aceitou o convite.

Decidi fazer não apenas o trabalho escrito, como também um vídeo documentário sobre o meu objeto, uma vez que me permitiam trabalhar com a poética, e me sinto muito a vontade filmando, gosto de filmar, e se me permitem fazer isso, eu escolho fazê-lo. Mas o que é um documentário e como eu o faria?

Segundo Nichols os documentários tratam da realidade, de pessoas reais e de histórias sobre o que realmente aconteceu. O documentário que decidi realizar trata sobre uma pessoa real: Vicente F. Cecim, que falaria sobre suas criações da década de 70, seus pensamentos, suas experiências, suas vivências e sua visão de mundo, relacionadas ao seu modo de fazer cinema.

Uma afirmação mais precisa seria “documentários tratam de pessoas reais que não desempenham papéis”. Em vez disso, elas “representam” ou apresentam a si mesmas. Recorrem a experiências anteriores e hábitos para serem elas mesmas diante da câmera. Podem estar totalmente cientes da presença da câmera, com a qual, em entrevistas e outras interações, comunicam-se diretamente. (Nichols, 2016: 31). .

Além disso,

Um documentário é mais que comprovação: é também uma maneira particular de ver o mundo, de fazer propostas sobre ele ou de oferecer pontos de vista sobre ele. Nesse sentido, ele é uma maneira de interpretar o mundo. Ele usa a comprovação para fazer isso. (Nichols, 2016: 55). .

A comprovação do documentário é feita por meio da captação de som e imagem que passam a ser registros, documentos. Realizar o documentário sobre Cecim é fornecer além de conhecimento sobre ele, é oferecer pontos de vista sobre o artista, sobre alguém que o público desconhece a história do seu cinema, é fornecer ao público um registro da história dele, antes que essa se perca no tempo.

Também cabe lembrar que esse documentário parte de uma pesquisa acadêmica, e para Freire aliar imagens a pesquisa é potencializar os seus resultados. Ademais, não se tratava apenas de pegar um câmera e entrevistar as pessoas, pois o documentário que eu objetivava realizar não tinha apenas a intenção de fundamentar uma pesquisa, mas também de ser uma obra cinematográfica, de usar o potencial artístico desses registros.

Até aquele momento, apenas de pesquisa, era o imaginário que permeava o meu projeto, contudo eu deveria representar o imaginário amazônico nas obras de Vicente Cecim, mas neste momento eu já sabia que isso seria difícil, especialmente porque as referências que tenho sobre o assunto tem uma visão específica, acadêmica, e que de imediato eu percebia que não concordariam com o meu objeto. Porém, mesmo com essa questão segui a diante e continuei a pesquisa.

Segundo Claudine de France, existe, na realização de qualquer documentário sobre o Outro, uma prática que não aparece obrigatoriamente na tela, mas que vai determinar, de forma incontornável, o resultado final do filme: a “inserção”. Tal prática faz parte de uma etapa no processo de realização por ela denominada de “fase preliminar”. No tipo de filme a que chama de “exposição” e que define o documentário clássico, essa fase se traduz na aproximação do cineasta às pessoas observadas com o intuito de aprender sobre elas aquilo de que precisa para a conformação de seu filme. Nessa fase, o cineasta se serve de recursos como a identificação de informantes, a entrevista e a observação imediata – geralmente acompanhada de anotações – de elementos passíveis de serem gravados; em suma, suas ações têm, quase sempre, como

objetivo a prospecção dos elementos que vão dar forma ao seu roteiro, pois será este último que servirá de guias às filmagens. (Freire, 2011: 50). .

Assim como descrito por Claudine de France foi o que ocorreu durante a fase preliminar, a pré-produção do documentário, durante a pesquisa pude observar as dificuldades que enfrentaria, assim como tracei o percurso que executaria para realizá-lo. Diante dessas observações defini que faria apenas duas entrevistas: uma com o professor João de Jesus Paes Loureiro, que falaria sobre o imaginário, imaginário amazônico, sobre cinema paraense, e com o artista Vicente Cecim, meu objeto de estudo, que falaria também sobre imaginário, sobre suas obras, seu processo de produção e criação.

Mas, diferente do que Freire fala em seu livro que a partir de observações realizadas na fase pré-liminar se constrói um roteiro, eu não o escrevi. Nesse ponto minha ação se parece com a descrição feita do que ocorre com Coutinho, porque como se tratava de uma entrevista, eu estava aberta a todo tipo de mensagem, informação que eles quisessem me dar, e a partir disso construir o documentário.

O documentário que interessa não reflete nem representa a realidade, e muito menos se submete ao que foi estabelecido por um roteiro. Trata-se, antes, da produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste à filmagem. Nas obras de Coutinho, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação, e ele irá intensificar essa mudança. O que não quer dizer que defenda uma filmagem sem princípios, sem limites, espontânea, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” – muito pelo contrário. Seus filmes são frutos de muitas leituras e conversas, de intensa pesquisa e negociação; e também de inúmeros riscos, hesitações e receios. Em vez de roteiro, ele filma a partir de “dispositivos” – procedimentos de filmagem que elabora cada vez que se aproxima de um universo social. (Lins, 2004: 8). .

## **Dispositivo**

Durante a leitura me deparei com o conceito de dispositivo que trata dos procedimentos de filmagem também referidos por Coutinho (2004: 102) como prisão, pois indicam “as formas de abordagem de um determinado universo”, os quais eram para ele mais importantes do que o tema do filme, e deve ser criado antes do filme. O dispositivo pode ser “filmar só gente de costas”, por exemplo.

Mas, e qual era o meu dispositivo para o meu documentário?

O meu dispositivo eram as perguntas nortedoras que faria para os meus entrevistados. Meu objetivo era de ouvir os entrevistados e a partir de suas falas conhecer e mostrar os seus pontos de vista, as suas experiências, as suas vivências, a forma como eles enxergavam a arte, o cinema, o mundo. Pois, “A

vida de verdade não se conta: mostra-se, analisa-se e, finalmente, compreende-se”. (Aumont, 2012: 113).

Além disso, Aumont em seus escritos sobre o cinema de Vertov traz o que eu buscava na realização do documentário, que era mostrar o artista e sua visão de mundo.

O cinema serve, portanto, antes de mais nada, para mostrar as pessoas de verdade, da vida de verdade e não atores que encenam uma paródia da vida de verdade, nem mesmo pessoas de verdade que desempenham papéis em um roteiro”. (Aumont, 2012: 113). .

As perguntas norteadoras indicam o assunto sobre o qual gostaria que as pessoas falassem, e a partir dos comentários delas eu criei o documentário. Essas perguntas são apenas diretrizes, porque muitas vezes o entrevistado acaba dando respostas mais abrangentes e contando coisas que o meu questionamento não abordava de início. Não são questionamentos fechados, mas que propiciam o início de uma conversa, a qual o entrevistado estende até o ponto em que acha interessante eu ter conhecimento sobre a história que ele está me contando.

## Entrevistas

Segundo Consuelo (2004: 147) “Perguntar é efetivamente uma tarefa difícil, seja em uma pesquisa, em reportagens ou mesmo no cotidiano” e nos documentários de Coutinho é difícil e central, assim como no documentário que eu estava construindo.

Conversar, orientar uma conversa, “desprogramar”, atrapalhar o menos possível, mas intervir de alguma forma, estas são questões que não se resolvem de “uma vez por todas”. Não há como fazer um “manual” das perguntas corretas. A cada vez que acontece uma entrevista, surgem resoluções diferentes, com seus erros e acertos. Estamos sempre ameaçados “sob o risco do real”. Vários elementos estão em jogo. [...] pelas antecipações que fazemos na nossa própria fala do que achamos que pensa e vai fazer o nosso interlocutor. Há, como também vimos, as “expressões de si” pré-constituídas pela mídia, assim como a tentativa de captar na própria pergunta os aspectos implícitos que apontam para a resposta “certa”, de modo a conquistar os segundos de glória. Também ocorrem as respostas inventadas no momento da entrevista, “fresquinhas”, e não obstante fabricadas para agradar ao cineasta. (Lins, 2004: 147). .

Marquei com o Professor Paes Loureiro para filmá-lo, eu e minha equipe fomos para o local da filmagem escolhido por ele. Para a entrevista com ele as perguntas norteadoras eram de caráter mais geral, sobre imaginário, a arte e o cinema. Fiz perguntas chaves, de coisas que tinha dúvidas e gostaria que o professor discorresse a respeito. Sem intervenções da minha parte o profes-

sor decidiu ater suas falas sobre o imaginário, imaginário amazônico, arte e o cinema paraense. Ele não adentrou suas falas as obras de Vicente Cecim, ele preferiu dar ênfase a uma visão geral.

Durante a realização do documentário não procuro orientar, fazer intervenções nas falas ou interromper os pensamentos, quero atrapalhar o mínimo possível, quero ouvir, e espero que a pessoa me dê informações preciosas e que a partir delas eu terei o meu documentário. Sem que o induza a falar o que gostaria de ouvir. Espero que ela me surpreenda. Porque o objetivo é que eles se apresentem como são e não como personagens criados pelo diretor. Para Nichols:

No caso da não ficção [...] As “pessoas” são tratadas como atores sociais, não como atores profissionais. Os atores sociais continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser participantes culturais, não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que exige uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas como disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas como comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta. (Nichols, 2016: 64). .

Mas, Consuelo nos alerta para um aspecto dos atores sociais que pode se tornar uma armadilha para os realizadores e deve ser evitado, a não ser que seja este o intuito do cineasta.

Essa pessoa que aparentemente não sabe nada tem uma extraordinária intuição do que você quer. Se o entrevistado quiser respostas de protesto, de “esquerda”, ele vai ter; se quiser o contrário, vai ter também. Essa é uma das coisas mais importantes a se quebrar, não sugerir ao outro o que você quer ouvir. O que quer dizer respeitar uma pessoa? É respeitar a sua singularidade, seja ela uma escrava que ama a servidão, seja ela uma escrava que odeia a servidão. Muitos documentaristas só ouvem as pessoas que dão respostas de acordo com suas intenções, o que gera um acúmulo de respostas do mesmo tipo, previsíveis, e que são aquilo que o diretor quer ouvir. (Lins, 2004: 147).

Estas passagens, de Nichols e Consuelo, me remetem aos escritos sobre o cinema de Vertov e seu *kinoglaz* (Cine-Olho), que negava a:

Tomada de improviso “pela tomada de improviso”, mas para mostrar as pessoas sem máscara, sem maquiagem, fixá-las no momento em que não estão representando, ler seus pensamentos desnudados pela câmera. (Xavier, 1983: 262). .

Ou seja, é como se o realizador tivesse que pegar a pessoa de surpresa e tirar dela a ideia limpa que ela tem, ainda não impregnada daquilo que ela acha que o diretor quer ouvir, daquilo que ela considera que cabe a aquele trabalho

fílmico e que assim está ajudando o realizador, mas captar o seu pensamento livre, sem máscara.

Após a gravação com o professor Paes Loureiro, marquei com o Vicente Cecim para gravarmos a sua participação no documentário. Neste momento, já sabia que a concepção de imaginário de Cecim seria diferente do que havia estudado, pesquisado nos livros de Durand, Maffesoli e Paes Loureiro. Porém, mesmo assim eu queria saber quais eram as concepções e ideias de Cecim sobre o assunto, além de obter informações sobre seu percurso artístico e sobre seus filmes nos anos 70.

Foram mais de 2 horas de gravação de falas do Cecim. E eu não conseguiria descrever como ele raciocina, ou faz ligações entre assuntos para formar os seus conceitos, ou como a partir do que ele forma suas ideias. Não conseguiria generalizá-lo, ele é singular. Mas, é dessa forma que ele se torna um ser mais “atraente”, o qual você tem mais curiosidade em ouvi-lo. Ele é o meu “personagem” central do documentário e é ele quem me ajudará a criar a “história” que irei contar. E assim como dito por Consuelo (2004: 5), ela acontece face a face com seu personagem, se constrói uma história a dois, em que o desfecho não é conhecido de forma antecipada. Porque mesmo que o filme dependa do que é narrado pelo outro, é o diretor quem tem a decisão final sobre a obra, é ele quem decide o que e como será incluído no filme. Como afirmado por Nichols, porque normalmente os documentaristas

Obtêm uma cessão de direitos de todas as pessoas que filmam. Essa cessão dá ao cineasta poder total de decisão. O indivíduo renuncia a todo e qualquer controle sobre o uso da imagem e, portanto, sobre o resultado. (Nichols, 2016: 65). .

Após a gravação com Cecim, chegou o momento em que eu deveria decidir sobre o meu trabalho, se ele seria permeado pelo imaginário amazônico, ou não. E decidi abrir mão do imaginário e focar nas obras de Vicente Cecim, nos anos 70, e analisá-las quanto a sua linguagem e estética.

Segundo Coutinho "Você comete erros toda hora e tem que ouvir os outros quando dizem algo que revela coisas. É preciso radicalizar no próprio jogo". (Coutinho, E. 16/03/2016 *Apud* Lins, 2004: 128) E assim, eu fiz, mudei o meu projeto, mas de forma a aproveitar o que já havia filmado. Tomei a decisão de mudar de rumo e não me arrependo. É necessário aprender a identificar quando algo se revela a você.

Mantive a participação do Professor Paes Loureiro no documentário e usei a sua fala como completo a de Vicente Cecim, vez que as falas do Professor são de caráter acadêmico, e as de Cecim se fundamentam no empirismo, em suas vivências. As ideias que ambos apresentam são complementares e não

divergentes. E assim como Coutinho, não tenho a pretensão de estereotipar ninguém, mas mostrar a diversidade de pensamentos.

Em momento algum há generalização, classificação ou palavras concludentes sobre os personagens. As pessoas não são exibidas como exemplos de nada. Não são psicossociais – “o morador de favela”, “o catador de lixo”, “o crente”, “o classe média”, “o operário” –, não fazem parte de uma estatística, não justificam nem provam uma ideia central, não são vistas como parte de um todo. Os depoimentos muitas vezes se contradizem, apontando para um mundo heterogêneo, com direções múltiplas. Mas é justamente essa diversidade que “abre” os personagens uns aos outros, sem que uma verdade final sobre eles seja estabelecida. (Lins, 2004: 71). .

É necessário que haja respeito pela fala do outro, você não precisa acreditar no que ele está dizendo, mas buscar compreender o motivo pelo qual ele está dizendo isso. Um exemplo é quando Eduardo Coutinho filmava *Theodorico, Imperador do sertão* (Eduardo Coutinho, 1978):

Filmar sem forçar o traço, sem caricaturar, intervindo o menos possível. O contato entre o diretor e o major é sempre cordial. Coutinho jamais o coloca “contra a parede”, como modo de enfatizar para o espectador que o que está sendo dito é um despautério e que o Theodorico é o diabo do sertão. O que interessa ao cineasta não é definir o personagem à revelia dele, nem tratá-lo como um fenômeno da realidade, dotado de rígidos traços típico-sociais. O que interessa é a visão de mundo do personagem, o ponto de vista específico que ele tem sobre o mundo e sobre si mesmo. É o próprio major que, nos diálogos com Coutinho, com seus empregados e amigos, revela e fundamenta sua razão de ser, sem que o filme precise expressar simpatia ou antipatia, acordo ou desacordo, nem fazer avaliações conclusivas sobre o que está sendo dito. (Lins, 2004: 22 e 23). .

E assim como Coutinho, prefiro dar as ferramentas para que o próprio personagem demonstre quem é, a partir de seus pensamentos, das suas vivências, experiências, estudos, a partir da consciência a qual ele tem de si mesmo. Quando apontamos a câmera para uma pessoa e a filmamos ela tenta nos mostrar o melhor dela, tenta nos deixar curiosos pela história que ela conta, ela quer nos atrair, quer mostrar o seu ponto de vista e justificá-lo, assim como justificar as suas ações, ela fala em prol dela mesma. E Consuelo explicita isso muito bem ao dizer que o entrevistado

Aproveita ricamente a ocasião que Coutinho lhe oferece. Constrói o seu autorretrato, se inventa de alguma forma a partir do que ela gostaria de ser, do que talvez seja e do que pensa que o diretor gostaria que ela fosse. (Lins, 2004: 110). .

As vezes é difícil ter essa visão de manter a mente aberta ao que o outro diz, sem que coloquemos nosso juízo de valor ou poder de crítica sobre a opinião do outro. Mas, como pergunta Consuelo (2004: 21): "e como fazer isso? Como



superar os limites da nossa “natureza” e entrar na “natureza” alheia? Como lidar com a imagem do outro, quando esse outro é um personagem de cuja visão de mundo não compartilhamos?”. Ainda segundo Consuelo (2004: 108) o diretor deve “tentar compreender o imaginário do outro, mas sem aderir a ele”, sem julgá-lo ou avaliá-lo, sem considerar que o que está sendo falado é um delírio, porque “o que o outro diz é sagrado”.

Procuro não impor a visão de mundo que tenho e busco compreender o que o outro me diz, tentando não realizar críticas as suas opiniões, mas compreendê-las. O ouço com curiosidade, sem fazer e expor minhas conclusões, porque o quero livre, quero que ele se sinta bem, confortável, mesmo diante da câmera, para expor as suas ideias, seus pensamentos, suas experiências. Para Vertov essa é a “possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está desmascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade”. (Xavier, 1983: 262).

Durante a entrevista Cecim traçava em sua mente tudo o que iria falar. Ele falava a medida que as coisas vinham a sua mente, ele imaginava suas respostas e no meio delas surgiam novos apontamentos, novas ideias e ele nos as oferecia, dividia conosco. As vezes ao fazer uma pergunta ele começava a resposta criticando o meu questionamento, porque eu tinha caracterizado a sua obra, ele me “alfinetava” e demonstrava seus motivos para que não aceitasse aquele pré-julgamento. Além disso, mesmo que eu não fizesse várias intervenções em suas falas eu sabia que eles estavam falando comigo, para mim e para a equipe também, e isto tem que ficar claro, que há um interesse mútuo ali. Como é defendido por Coutinho:

“Se eu digo que o meu desejo é só escutar, não há filme, não é assim. Se há um lado passivo na interlocução, acabou. Os dois lados devem estar ativos”, diz ele. Essa é uma escuta que intensifica o desejo de se expressar de quem está diante da câmera.” (Coutinho, E. 16/03/2016 *apud* Lins, 2004: 110). .

Além disso, segundo Nichols:

Nos documentários, encontramos histórias e propostas, evocações ou descrições, que nos permitem ver o mundo de uma nova maneira. A capacidade da imagem fotográfica de reproduzir a aparência do que está diante da câmera, sua característica indicial, força-nos a acreditar que é a própria realidade que é representada diante de nós, ao passo que a história ou proposta apresenta uma maneira distinta de olhar essa realidade. (Nichols, 2016: 62). .

É por meio do que o outro diz que observaremos a história que está sendo posta diante de nós, em frente as câmeras, e a partir dela que se construirá a obra fílmica.

### Corpo do Documentário

E assim o documentário começa a ganhar corpo, começa a se formar, eu começo a enxergar o potencial do material que terei em mãos, assim como se terei o resultado esperado satisfatório, ou não, e caso não tenha, será necessário tomar outro caminho até que encontre “algo” que eu queira contar. Felizmente, isso não aconteceu neste documentário, porque enquanto filmava eu sabia quando conseguia algo importante: um depoimento que traz a tona o sentimento do entrevistado, a sua opinião verdadeira, e percebia que estava no caminho certo. Há uma passagem do livro de Consuelo sobre Coutinho, no capítulo sobre *O Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), que retrata exatamente esta sensação:

Filmei a Elizabeth em três dias, dois dias e meio ... Nós íamos fazer a primeira parte na Paraíba e depois a parte de Pernambuco. Mas, quando acabei de filmar a Elizabeth, já senti o filme com tal vida, que decidi: ‘Vamos direto para Pernambuco. Vamos liquidar Galiléia, porque se for bem na Galiléia, o filme está pronto’. Daí nós fomos para Pernambuco e fizemos aquela cena da projeção ... Enquanto estávamos preparando as coisas, o João Virgínio deu aquele grande depoimento sobre a tortura ... A projeção foi complicada, porque tivemos de buscar os atores que moravam longe, e foram todos. Foi maravilhoso ... Naquela noite eu já sabia que tinha o filme, tinha certeza, um filme fortíssimo, ... tinha certeza absoluta de que o filme era bom.’ (Viany, A. 16/03/2016 *apud* Lins, 2004: 43). .

Mas, as vezes estamos com o trabalho em andamento e não sabemos exatamente o que iremos fazer, vamos recolhendo material, filmando muitas coisas, juntando imagens e entrevistas e só depois é que descobrimos o filme que iremos fazer, quando decupamos o material e percebemos que o filme está ali. Segundo Freire:

O que é o filme documentário se não “um tecido de citações [imagético-sonoras, nesse caso] saídas dos milhares de abrigos da cultura”? Seja como for, para costurar essas citações e fazer delas um tecido que produza sentido, uma condição é inelutável: o documentarista deve, antes de tudo, partilhar do mesmo espaço, ter os seus sentidos imergidos na mesma ambiência dos seres e das coisas que compõem que vai registrar. E, em assim fazendo, estará, de alguma forma, envolvido com todos esses elementos, o que faz de seu filme uma citação que o inclui. (Freire, 2011: 234). .

Além disso:

A partir de que critérios o cineasta mostra, sublinha, oculta os elementos que observa, uma vez que filmar significa escolher o quê, como e quando mostrar? ... Nunca é demais relembrar que existe uma dependência da *mise en scène* do cineasta em relação à *auto-mise en scène* das pessoas filmadas se o objetivo de seu registro está em descrever, restituir da maneira mais fiel possível, o desenrolar espaçotemporal da atividade filmada. Isso significa dizer que,

nesse caso, a organização do espaço e do tempo fílmico, ou seja, a adoção de ângulos e enquadramentos, bem como a duração dos planos, está submetida ao *continuum* espaçotemporal das pessoas filmadas e dele decorre. (Freire, 2011: 232). .

Mesmo que o realizador dependa dos atores sociais para construir a sua obra e mesmo que “perca” um pouco de sua autonomia por isso, ele estará presente em todas as etapas da produção e ele estará mais que incluído nela, ela será parte de quem ele é, do que ele acredita, da sua visão de mundo, logo fará parte da obra, assim como é dito por Freire. Não há como o diretor se separar de sua obra, dela ser vista em apartado.

Durante a decupagem das entrevistas sigo meus princípios e mantenho as vozes dos entrevistados, pois desejo que eles se reconheçam em suas palavras e em seus fundamentos. Mas, a partir das minhas escolhas, daquilo que quero mostrar, porque como defende Consuelo (2004: 49): "Esquece-se com excessiva facilidade que se trata de um filme, e que o diretor pode simplesmente cortar falas e imagens que o perturbam. Se são mantidas, é porque fazem parte da proposta do filme”. Fazem parte do que o diretor pretende mostrar em seu filme. Tento manter uma pretendida imparcialidade, que apesar de utópica tem a ver com uma certa ética de trabalho. Contudo:

O equilíbrio é frágil, pois é preciso impedir tanto a cumplicidade moral entre cineasta e personagem quanto o desrespeito ao pensamento de quem foi escolhido para ser protagonista do filme. [...] A câmera é definitivamente um instrumento de poder que pertence a quem filma, dirige e monta. É possível prejudicar uma pessoa com um simples enquadramento ou manipular na montagem o que é dito. (Lins, 2004: 21/22). .

Para muitos espectadores os documentários “ferem” um pouco do que elas consideram como cinema, onde a imagem tem muito mais valor que a fala na maioria das vezes, e por isso se tornam menos atraentes aos espectadores, porém como dito por Coutinho:

O cinema é audiovisual há mais de 70 anos ... Essa posição contraria uma certa teoria do cinema e também uma ideia do senso comum que definem o cinema como arte feita essencialmente de imagens. Um pensamento estreito que não vê a complexidade da imagem e do som da palavra do outro, não vê “os silêncios, tropeços, ritmos, inflexões, retomadas diferenciadas do discurso. E gestos, franzir de lábios, de sobrancelhas, olhares, respirações, mexer de ombros, etc.” (Lins, 2004: 111/112). .

Também sobre documentários, para Nichols eles:

Trabalham intensamente para extrair as histórias que trazemos para eles como forma de estabelecer relações, e não repulsa ou projeção. Essa é a base do princípio retórico central de tornar um filme convincente. Se um filme conseguir ativar nossas predisposições e aproveitar as emoções que já temos em

relação a certos valores e crenças, isso pode aumentar seu poder afetivo. Os documentários podem apelar para a nossa curiosidade ou para nosso desejo de uma explicação sobre a política norte-americana em relação às guerras contra Vietnã, Granada, Haiti, Sérvia, Afeganistão ou Iraque, por exemplo. (Nichols, 2016: 112). .

Este documentário é composto quase 100% de falas, nós mais ouvimos que vemos imagens, até porque os cenários não foram construídos para os entrevistados, eles estão sentados diante as câmeras, ou seja, o fundo não tem função de composição, pode ajudar de forma implícita, mas não exerce essa função.

E além da captura da fala, temos a captura da expressão corporal do entrevistado pela imagem, isso é algo que me chama muita atenção quando filmo. E a expressão corporal de Vicente Cecim prende a nossa atenção. Enquanto fala, ele faz vários gestos, as vezes apenas de afirmação, para saber se estamos ali com ele, se estamos prestando atenção ao que ele diz, o que é muito importante para o interlocutor, sentir que há interesse pelo que ele conta. Para Coutinho:

Tão importante quanto a fala dos personagens são as expressões faciais e os movimentos do corpo. São “corpos falantes, gente com vísceras e imaginação”, diz ele revelados pela palavra e pela imagem de quem está falando. (Coutinho, E. 16/03/2016 *apud* Lins, 2004: 111). .

E assim Coutinho me lembra que um filme não trata-se apenas da fala, mas de gestos, de silêncios, de olhares, de mudanças repentinas de pensamento ou da direção deles, e que estes são preciosos e expressam muito, e muitas vezes são por eles que compreendemos mais a pessoa do que quando apenas a ouvimos. Além disso, Para Nichols (2016: 78) o público entende que as pessoas que estão na obra, estão lá para serem examinadas e construídas e eles investigam não apenas as falas, como os seus gestos também. E esses personagens

Podem ser apresentadas como indivíduos plenos, bem acabados, com psicologias próprias e complexas [...] mas, com a mesma frequência, parecem surgir diante de nós como exemplos ou ilustrações, manifestações de uma situação ou acontecimento que ocorreu no mundo. Pode parecer redutor ou enfraquecer, mas também pode ser extremamente convincente e eficaz. (Nichols, 2016: 78). .

Contudo, é importante lembrar que um documentário é um filme. E para Vertov não é “uma distração nem uma ferramenta do imaginário, mas uma ferramenta para ver o mundo tal como é realmente, isto é, como é útil e até necessário vê-lo”. (Aumont, 2012: 20) Ou seja, o cinema não pode apenas ser considerado uma mera distração ou entretenimento, mesmo que seu objetivo

principal seja esse, pois sua função social não é apenas esta, como defendido por Vertov. Pois:

Também para ele, se é preciso mostrar, antes de mais nada, deve-se aprender a ver (como mostrar o que não se sabe ver?) (...) O cineasta é aquele que aprende a ver, depressa e com exatidão; ora, para isso, não é necessário ver com seu olho, mas com sua câmera; é preciso confiar nesse super-olho e torná-lo autônomo: liberado do tempo e do espaço, o “cine-olho” vai nos oferecer sua percepção radicalmente nova, ao passo que a submissão a nossos órgãos naturais (e à nossa psicologia nativa) entrava o homem em seu vir a ser máquina, em seu vir a ser elétrico. (Aumont, 2012: 74). .

### **O Documentário**

A minha proposta de direção do documentário foi bastante simples. Escolhi filmar com duas câmeras, uma com o plano mais aberto e a outra com o plano mais fechado, as duas fixas. Ambos aparecem sentados diante as câmeras. Escolhi não entrar em quadro, queria as atenções somente para eles e para o que falavam. Também não quis uma câmera na mão, não queria que ambos ficassem preocupados em saber onde a câmera estava focando e também não gostaria de ter imagens que chamam mais a atenção pelo movimento de câmera do que pelo discurso que está sendo captado. Na captura das imagens escolhi ser objetiva e deter o olhar no personagem sentado diante da câmera.

Também não darei explicações, não pegarei o espectador pela mão e o conduzirei no filme, lhe explicando tudo e fazendo com que ele tenha as mesmas conclusões que eu tenho. Não, eu desejo que ele faça essa “viagem” sozinho e faça as suas análises e tire as suas próprias conclusões. O documentário não terá ferramentas educativas ou elucidativas. Até porque como diz Coutinho: “a explicação é sempre insuficiente. Ou ela é demais e mata o filme, ou é de menos e não adianta. Ela nunca é justa”. (Coutinho, E. 16/03/2016 *apud* Lins, 2004: 80).

O documentário que apresentei em minha defesa do Mestrado em Artes, em julho de 2016, na Universidade Federal do Pará, teve a duração de 46 minutos, contava com apenas duas entrevistas, a do artista objeto de minha pesquisa: Vicente F. Cecim e a do Prof. João de Jesus Paes Loureiro, foi todo filmado com 2 câmeras DSLR, a trilha musical utilizada foi a música Uirapuru do Maestro Waldemar Henrique. A montagem foi feita a partir da justaposição de partes da entrevista de Cecim, com sua fala mais informal, com a fala de Paes Loureiro, mais acadêmica, que complementava os dizeres de Cecim. E durante o processo de montagem do documentário fui surpreendida, pois percebi que a locação escolhida para a entrevista do Cecim, que antes não possuía função de composição, passa a compor a cena, pois Cecim não apenas fala conosco, a

equipe, mas também interage com o fundo, com o extra-campo, e aquilo que antes não tinha essa função passa a potencializar e complementar a fala do entrevistado. Além disso, as falas de ambos eram precedidas por títulos, que introduziam os assuntos aos espectadores, uma forma de apresentar e de tornar os temas debatidos mais compreensíveis.

Contudo, após a defesa decidi dar continuidade ao meu processo de construção do documentário, uma vez que avaliei que ele estava muito acadêmico e eu não queria que ele tivesse essa “cara”. Então, reuni a minha equipe e decidimos transforma-lo de um média para um longa-metragem. As modificações foram de caráter estético e de linguagem, decidimos realizar mais entrevistas, tornar a montagem menos acadêmica, acrescentando imagens de arquivos e inserindo transições de imagens que fizessem referências ao experimentalismo do artista, objeto do documentário, assim como mudar a trilha musical, retirando a música de Waldemar Henrique e colocando uma trilha original com características de música experimental, tomadas estas decisões voltamos a campo.

Realizei mais duas entrevistas, uma com o crítico de cinema Marco Antonio Moreira conhecedor e testemunha das obras de Cecim e com o pesquisador Felipe Pamplona, o qual conheceu as obras de Cecim já nos anos 2000, ambos falaram sobre o artista e sobre os filmes dele, contudo cada um com sua visão particular. Marco Moreira com uma visão mais clássica e muito relevante, especialmente ao tocar na importância e na pouca valorização ou conhecimento que o público tem de Cecim e de suas obras, e Felipe Pamplona, que trouxe ao documentário uma visão mais atual, mais contemporânea das obras de Cecim, uma fala mais jovial e que não apenas representa, como será identificada pela nova geração. Além destas duas entrevistas também acrescentei imagens de arquivos, pequenos trechos dos filmes dos anos 70, de Vicente Cecim, para que o público que venha a assistir ao documentário conheça um pouco do cinema dele, e que isto aguce a curiosidade deles em conhecer um pouco mais sobre o artista e suas obras.

O documentário agora conta com 4 entrevistas, a do próprio artista que fala sobre suas experimentações, vivências, processos, pontos de vista e visão de mundo, a de Paes Loureiro com o viés acadêmico e as de Marco Moreira e Felipe Pamplona que contribuem com as suas considerações sobre o artista e suas obras, as 4 entrevistas foram montadas de forma menos acadêmica, pois ora apresentam o artista, ora falam sobre ele, e ora complementam as suas ideias. Além das falas dos entrevistados serem algumas vezes justapostas as imagens de arquivo das obras de Cecim, que foram inseridas na nova montagem. Esta nova concepção da obra e montagem tem como objetivo fornecer mais ritmo,

deixá-lo mais ágil, mais atrativo ao espectador e menos parecido com um aula. A ideia é despertar interesse do espectador em conhecer o artista e ouvir o que ele e as pessoas têm a dizer sobre o próprio, suas obras e seu trajeto. Deixar de ser um vídeo que acompanha uma pesquisa de mestrado para se tornar uma obra cinematográfica, que possua linguagem e estética cinematográfica. Além disso, o documentário ganhou o título *A câmera-stylo de Vicente F. Cecim*, expressão que faz referência a uma fala sua, dita durante a entrevista, assim como refere-se ao fato dele além de ser cineasta, também ser um escritor.

Por fim, termino este artigo com uma mensagem de Coutinho, que traz o maior desejo do realizador, do artista, do cineasta, logo que também expressa a minha vontade.

Pois o que interessa ao cineasta é pensar de que forma é possível continuar filmando hoje, apesar de tudo, com todas as dificuldades, falta de dinheiro, o estado do mundo, a banalização das estéticas e os riscos de ver esgotadas suas próprias opções de filmagem. O que o interessa é o presente de seus filmes, de seus personagens, o presente do mundo – não o presente instantâneo das imagens televisivas, mas um presente denso de memória e devires possíveis. (Lins, 2004: 10).

### Referências Bibliográficas

- Aumont, J. (2012). *As teorias dos cineastas*. 3ª ed. Campinas: Papirus.
- Cecim, V. (s.d.). Entrevista de Autor. Belém. Vídeo. Belém.
- Freire, M. (2011). *Documentário – ética, estética e formas de representação*. São Paulo: AnnaBlume.
- Lins, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário*. 6ª ed. Campinas: Papirus.
- Xavier, I. (2003). *A experiência do cinema*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Graal.

**Anexos**







Still's do Filme *Caméra-stylo* de Vicente F. Cecim (2108),  
de Alexandra Castro – Digital.

## Miguel Mirra e seu método de trabalho de autogestão junto aos oprimidos no filme *La cooperativa*

Alessandro Constantino Gamo & Luis Jorge Orcasitas Pacheco\*

*La cooperativa* (Argentina, 2016, 75 min.)

Direção e roteiro: Miguel Mirra

Produção: equipe de comunicação da União Solidária de Trabalhadores (*Unión Solidaria de Trabajadores*, UST) e o Movimento de Documentaristas

Câmera: Maximiliano Rodríguez

Som: Patricio Medina

Textos: Florencia Galiotti

Música: banda Farolitos

Data de estréia: 1 de dezembro de 2016

### Antecedentes do filme

Antes de iniciar a própria análise do documentário *La cooperativa*, é importante ressaltar que os filmes de Miguel Mirra buscam mostrar a capacidade de resistência de movimentos sociais e culturais frente a diferentes formas de opressão. Trata-se de um posicionamento que retoma o que o cineasta Fernando Birri (1964: 13) assinalava como “as formas de afirmação dos valores positivos da sociedade: dos valores das pessoas. Suas reservas de força, seus empregos, suas alegrias, suas lutas, seus sonhos”.<sup>1</sup> Um aspecto que Pérez Esquivel (2017), conhecedor do trabalho documentário de Mirra, também enfatiza que:

Na filmagem das imagens, no pensamento, na elaboração dos conteúdos, Miguel Mirra não é um documentarista que filma certos fatos somente, ele também tenta aprofundar neles, para dar-lhes conteúdo e servir para a reflexão,

---

\* Alessandro Constantino Gamo: Universidade Federal de São Carlos, Centro de Educação e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som. 13565-905, São Carlos, SP, Brasil. E-mail: alessgamo@yahoo.com

Luis Jorge Orcasitas Pacheco: Universidade Pontifícia Bolivariana, Escola de Ciências Sociais, Faculdade de Comunicação Social-Jornalismo. 050031, Medellín, Colômbia. E-mail: luis.orcasitas@gmail.com

1. [...] *las formas de afirmación de los valores positivos de la sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños*. Original em espanhol (Tradução dos autores).

para a análise, para as vivências e, o que eu sempre digo, que essas memórias, não é para ficar no passado, essas memórias ajudam a iluminar o presente e este presente é o que dá sentido a esses documentários.<sup>2</sup> (A. Pérez Esquivel, comunicação pessoal, 5 de julho de 2017)..

A partir da conjunção entre o cineasta e os atores sociais, surge um tipo de documentário “imperfeito” (como propõe Mirra) segundo Álvarez (2002: 466), que “permite que o diretor saque seu trabalho da realidade mais objetiva, diluindo todas as suas aspirações de ‘diretor de cinema’, na necessidade de ser fiel e combativo trabalhador para mudar essa realidade”<sup>3</sup>. Postura que apresenta sintonia com García Espinosa (1969), quem considerava anacrônica a função de mediadores e intermediários nos documentários; por isso, percebemos que os filmes de Mirra são feitos junto aos atores e movimentos sociais, em uma criação que busca a cumplicidade no processo criativo.

Nesta perspectiva, Mirra (2017) adverte que seus documentários foram co-produções, porque ele tentou realiza-los imersos nos lugares dos fenômenos sociais abordados, em bairros ou em cooperativas e com as pessoas dos movimentos sociais, para que sirvam à sua própria memória, à sua própria organização, à sua própria consciência. No texto *Huellas*, que faz parte do compilatório do Movimento de Documentaristas *Tomar la palabra*, Mirra (2009) expressa a importância de um trabalho solidário entre os documentaristas e os atores sociais:

Eu só posso falar por mim mesmo, mas junto com vocês, eu posso falar por todos. Junto com todos. Portanto, o trabalho documentário se transforma no trabalho de todos e de cada um, atravessado por uma autoria individual e coletiva. Um tecido onde cada fio existe por si só, mas entre todos eles fazem o abrigo que nos protege do inverno.<sup>4</sup> (p. 94).

Esta postura de Miguel Mirra dialoga com o que Jorge Sanjinés (1980) nomeou como o Segundo Método de Trabalho dos Documentaristas, que consiste em aplicar um processo de realização de dentro para fora, que se organiza com o propósito de servir e de contribuir para a luta dos movimentos sociais. A esse

2. *En el registro de las imágenes, en el pensamiento, en la elaboración de los contenidos, Miguel Mirra no es un documentalista que solo registra ciertos acontecimientos, sino que trata de profundizar en esos acontecimientos, para darles contenido y que sirvan para la reflexión, para el análisis, para las vivencias y, lo que siempre digo, que estas memorias, no es para quedarse en el pasado, estas memorias ayudan a iluminar el presente y este presente es lo que da sentido a estos documentales.* Original em espanhol (Tradução dos autores).

3. [...]permite que el realizador saque su obra de la realidad más objetiva, haciendo diluir todas sus aspiraciones de ‘director de cine’ en la necesidad de ser fiel y combativo trabajador por el cambio de esa realidad. Original em espanhol (Tradução dos autores).

4. *Yo solo puedo hablar por mí, pero junto con ustedes, puedo hablar por todos. Junto con todos. Entonces el trabajo documental pasa a transformarse en el trabajo de todos y cada uno, atravesado por una autoría a la vez individual y colectiva. Un entretelado donde cada hebra existe por sí, pero entre todas hacen la manta que nos abriga del invierno.* Original em espanhol (Tradução dos autores).

respeito, Sanjinés (1980: 79) destaca que “as massas devem ser os protagonistas da história, e para o diretor é vital se unir, marchar e criar com o povo: em seu seio é onde a história acontece, e por isso é o protagonista principal”.<sup>5</sup>

Para Miguel Mirra (2017), o trabalho do documentarista “é pôr a câmera, não a serviço da denúncia, mas a serviço da organização e, assim, trabalhar em conjunto com os movimentos sociais para que eles também possam aprender a mexer e gerar sua própria imagem”<sup>6</sup> (Mirra, 6 de julho de 2017, comunicação pessoal).

A pauta de trabalho que se fixa nos documentários de Mirra é acompanhar as pessoas em seus conflitos ou manifestações e colocar-se a seu serviço, aceitando sugestões para um trabalho em equipe, para dar a palavra aos atores sociais, aceitando as indicações que eles fazem sobre o que filmar, o que mostrar, o que dizer (Moreira, 4 de julho de 2017, comunicação pessoal).

### **Autogestão na política e no documentário**

Durante os dias 19 e 20 de dezembro de 2001, muitos argentinos saíram às ruas para gritar “que se vayan todos” e, naquele instante histórico da Argentina, apareceram novas formas de relações sociais (Mirra, 2009), que favoreceram o surgimento de correntes alternativas no cenário público do país e cujos esforços estavam focados principalmente na reconstrução de laços sociais mediante diferentes modelos de organização.

É necessário apontar que, a partir da crise induzida pelo sistema neoliberal na Argentina, Miguel Mirra explicitou sua identificação ideológica com os movimentos sociais em luta, através de debates nos Encontros de Cinema Documentário, organizados pelo Movimento de Documentaristas, também em escritos e manifestos, nos quais revela sua posição de defesa da autogestão, da autodefinição, da auto-organização e da independência do sistema político que, de acordo com sua percepção, havia levado o país a uma situação praticamente terminal. Em sintonia com as premissas do “movimento social de 2001”, conformado pelos movimentos espontâneos de resistência popular e social que defendiam um modelo, tanto econômico como político, que estabelecia uma separação absoluta entre todas as forças políticas do momento.

O argumento do filme manifesta de forma explícita como a partir da autogestão os trabalhadores constroem sua própria história, que os leva a continuar

5. [...] *deben ser las masas las que deben protagonizar la historia, y para el realizador es vital unirse, marchar juntos y crear con el pueblo: en su seno está ocurriendo la historia, es el protagonista principal.* Original em espanhol (Tradução dos autores).

6. [...] *es poner la cámara, no al servicio de la denuncia, sino al servicio de la organización y así trabajar junto con los movimientos sociales para que también ellos puedan aprender a manejar y a generar su propia imagen.* Original em espanhol (Tradução dos autores).

com o processo de inserção econômica no mercado e mediante experiências coletivas.

*La cooperativa* expõe a luta solidária desses trabalhadores que, apesar da crise econômica, avançam em sua organização por objetivos econômicos, sociais, culturais e meio ambientais que certificam “novos métodos de controle de produção, um novo uso do espaço e uma nova distribuição do conhecimento”<sup>7</sup> (Pizzi e Brunet, 2014: 41). Posição que coincide com o que expressam Mendi-zábal e Errasti (2008) quando analisam que a autogestão e sua tática autogestionária, aludem a um projeto com um profundo comprometimento econômico, social, político, cultural, ecológico, linguístico, cujos protagonistas participam diretamente nas decisões que o coletivo toma.

Em sua busca por uma cumplicidade criativa como método, tanto Miguel Mirra como o Movimento de Documentaristas, delegam na horizontalidade da autogestão sua própria práxis documental:

O Movimento de Documentaristas não tem motivações nem objetivos transcendentais para o próprio movimento. Tanto suas motivações quanto seus objetivos surgem da inter-relação entre as motivações e objetivos de seus membros em relação ao movimento social. Tampouco existem os “*a priori*”, fora dos processos de mobilização e crescimento individual e coletivo. Nem existem imposições estéticas ou ideológicas. Apenas algumas diretrizes e princípios metodológicos. A saber: não impor as próprias ideias aos outros, colaborar com projetos e se relacionar na reciprocidade e solidariedade com os companheiros. Independência do poder político e econômico e dos aparatos burocráticos políticos, sociais ou sindicais. Marcha sempre com os explorados, os oprimidos, os discriminados.<sup>8</sup> (p. 155)..

## La cooperativa

O documentário *La cooperativa* relata o trabalho desenvolvido pela União Solidária de Trabalhadores, que se converteu em um dos modelos exemplares de movimentos cooperativas na Argentina. Acompanhamos, através de relatos dos seus membros, como ocorreu o processo fundacional da UST, em plena crise econômica e social, e suas diversas atuações de trabalho, sublinhado constantemente as lutas, impasses, conquistas, a organização solidária, horizontalidade e autogestão, além dos alcances obtidos tanto na gestão econô-

7. [...] *nuevas modalidades de control de la producción, un nuevo uso del espacio y una nueva distribución del saber*. Original em espanhol (Tradução dos autores).

8. *No hay imposiciones estéticas o ideológicas. Solo algunas pautas metodológicas y de principios. A saber: no imponer las ideas propias a los demás, colaborar con los proyectos y relacionarse en la reciprocidad y la solidaridad con los compañeros. Independencia del poder político y económico y de los aparatos burocráticos políticos, sociales o gremiales. Siempre marchar junto a los explotados, los oprimidos, los discriminados*. Original em espanhol (Tradução dos autores).

mica e produtiva como no trabalho social e cultural que foi desenvolvido junto à comunidade local, em um dos setores mais humildes do sul de Buenos Aires.

Mirra construiu o filme juntamente com o setor de Comunicação da UST e se adentrou no particular microcosmo que constitui a natureza e a essência da UST. Ao explicar suas motivações, o diretor, em entrevista com a agência Télam (2016), diz que o trabalho da UST “na minha opinião, foi uma experiência muito importante, não só porque foi mantida ao longo do tempo, mas porque foi crescendo com o ensino médio, o rádio, o empreendedorismo ecológico e toda a sua atividade com a comunidade”.<sup>9</sup> Essa preocupação pode ser percebida pelo destaque que a rádio comunitária *La Rebelde*, tem na estrutura do filme, pontuando temas e construindo uma cumplicidade na construção da narrativa.

### **Estrutura do filme**

Créditos iniciais Miguel Mirra-Movimiento de Documentaristas

Primeira parte de créditos. Imagens do arquivo da inauguração da escola *Arbolitos*.

Sequência 1. Introdução

Apresentação da história da cooperativa e segunda parte de créditos.

Chegada dos trabalhadores à empresa, começando suas rotinas de trabalho.

Os trabalhadores em ação durante a jornada diária e finalizando seu trabalho. Canção: *Compañero* (Farolitos).

Sequência 2. História: começo da luta em 1998

Testemunho conjunto de mulheres, começo da iniciativa, sobreposto em *Wipe* várias imagens de entrada de veículos na cooperativa. Mulheres na cooperativa.

Testemunhos dos homens trabalhadores.

Sequência 3. História: cooperativa estruturada

Voz em *off* com imagens de trabalhadores.

Testemunho de Federico. Conta onde trabalha.

Imagens dos escritórios.

Testemunho do tesoureiro da UST.

---

9. [...] *me pareció que era una experiencia muy importante, no solo porque se sostuvo en el tiempo, sino porque fue creciendo con el bachillerato, la radio, el emprendimiento ecológico y toda su actividad con la comunidad.* Original em espanhol (Tradução dos autores).

Sequência 4. Emissora *La Rebelde*: As lutas

Imagens da emissora *La Rebelde*, com voz em *off* da locutora.

Programa de rádio. Entrevista com Ana, Aurelia e Alejandra Quinteros. Histórias de luta da UST, no programa, as mulheres narram a origem do bairro a relação dele com a cooperativa.

Imagens exteriores da emissora *La Rebelde*, com voz em *off* da locutora.

Sequência 5. Projetos ambientais e agroecológicos

Testemunhos e imagens do campo. História do início do projeto agroecológico da cooperativa, e seu afastamento de postulados capitalistas.

Sequência 6. Assembleia e cultura de trabalho

Assembleia da comissão administradora. Discussão, autocrítica e afirmação da organização. Debate com a participação de vários trabalhadores. Debate pós-assembleia com associados mais velhos.

Relações trabalho-cultura com a participação de vários trabalhadores.

Sequência 7. Programa de rádio projetos *agroecológicos*. Autogestão

Emissora *La Rebelde* do *Centro Agroecológico* da cooperativa.

Entrevistas no programa sobre o meio ambiente e a segurança alimentar.

Sequência 8. Economia solidária, ajuda à comunidade do bairro

Oficina de fundição e testemunhos de trabalhadores e diretores com alguns filhos dos empregados.

Sequência 9. Suporte a Wilde

Testemunho do padre Luis Sánchez. Imagens do arquivo.

Imagens de trabalhadores construindo o parque e as ruas do bairro San Lorenzo de Wilde.

Testemunhos das atividades esportivas e a importância do colégio.

Sequência 10. Educação popular

Imagens da rádio e programa com mulheres da escola *Arbolito* da UST.

Testemunhos sobre a escola da UST e a ação desta no bairro.

Sequência 11. Epílogo Depoimentos sobre as decisões políticas da cooperativa. O papel da Assembleia nas decisões coletivas.

Imagens e depoimentos de crianças brincando.

#### Créditos finais

Imagens das marchas nas ruas de Buenos Aires. Canção: *Oración del remanso de Farolitos*.

#### **Análise geral**

A análise geral do filme *La cooperativa* visa tentar como a proposta de um processo criativo conjunto com os atores sociais constituiu formas narrativas próprias. *La cooperativa* exalta o método de organização da UST a partir de uma clara reivindicação ideológica: promover as políticas de empreendimentos de autogestão, horizontalidade trabalhista e uma economia mais humana, no qual os processos que formam a cadeia produtiva se realizam responsável e solidaria.

O documentário está estruturado em onze sequências e cinquenta segmentos que demarcam seu trajeto narrativo, por meio de uma montagem que encaixa tópicos em torno de três eixos: A história da UST (com lutas e conquistas), suas ações e a sua forma de organização.

O começo do filme apresenta imagens de arquivo de 2008, com a construção e inauguração da escola *Arbolito*, o qual ouve-se o discurso proferido na época pelos diretores da UST. Este momento é tomado como um marco na história da cooperativa, configurando-se como primeiro passo social de organização trabalhista rumo à comunidade local.

Os créditos da abertura do filme se apresentam primeiro na imagem de arquivo da inauguração do colégio e depois nas imagens gerais de lugares adjacentes a UST (a costa, o campo e uma imagem aérea do bairro). O filme imediatamente sugere uma localização, num contexto vital no qual acontecem fatos históricos e geográficos, e que também insinuam a abordagem do meio ambiente como um dos temas do documentário.

Os segmentos seguintes da sequência mostram o início das primeiras atividades diárias dos trabalhadores da UST, o caminho de bicicleta até a sede da cooperativa. Aqui inicia a presença da narração da rádio *La Rebelde*, fazendo uma introdução da história da empresa e algumas de suas ações, funcionando como uma referência consciente da memória da UST, constituindo uma interligação com o espaço público.

Na cena seguinte, os trabalhadores aparecem cuidando da conservação de uma estrada, na banda sonora, a canção *Compañero* da banda Farolitos, reforça a perspectiva de um trabalho pautado por um propósito comum:

*Me das aliento y de hambre me alimento  
Marcando el paso, que he de seguir*



*Frondoso ese horizonte es el destino  
Y aunque ande lejos allá me voy  
Abro camino junto con vos...*

O bloco seguinte inicia com os testemunhos de quatro trabalhadoras que relatam como foram os traçados iniciais do processo fundacional da UST: os períodos de luta, o fechamento da rodovia Buenos Aires–La Plata e também como gradualmente se formou a camaradagem entre os trabalhadores. A fala delas é mostrada por uma pequena ‘janela’ na tela, na qual aparecem imagens delas a caminho da sede da cooperativa e realizando trabalhos na cozinha.

Alternam-se em seguida os testemunhos de dois dos fundadores da UST, que relembram alguns dos pormenores da constituição da cooperativa, onde após quinze anos de trabalho, alcançaram um elogiável desenvolvimento econômico e social, da mão tanto de seus trabalhadores, quanto a comunidade de Wilde. E, neste contexto, as imagens que prevalecem são do restaurante comunitário, epicentro do desenvolvimento das primeiras reivindicações dos trabalhadores e da oficina de marcenaria, onde atuavam alguns dos fundadores. Palavras como “luta”, “camaradagem”, “cooperativa”, “familiares”, “cortes” prevalecem no discurso do “inventário” histórico dos membros mais antigos.

Esta sequência reforça ao espectador as dificuldades que enfrentaram os trabalhadores: por um lado, a instabilidade da própria empresa, por outro, a situação política e econômica da Argentina que anunciava um futuro sombrio para os trabalhadores desempregados e para suas famílias.

O bloco seguinte começa com imagens aéreas da sede da empresa e, num tom *observativo*, mostra o funcionamento das oficinas do conselho da administração, na qual vemos Mario Barrios.

Na sequência seguinte, novamente a rádio *La Rebelde* aparece com destaque, assumindo agora outro protagonismo. Ainda sobre as imagens anteriores, escuta-se um trecho de uma transmissão. Aos poucos surge a imagem da torre de transmissão, que se funde com equipamentos de transmissão e finalmente a câmera se introduz no estúdio da emissora. Nele vemos dois apresentadores realizando o programa *Los especiales de la Unión Solidaria de Trabajadores* no qual entrevistam as trabalhadoras Ana, Aurelia e Alejandra, que retomam o tema das lutas e referenciam também à paulatina relação e compromisso da UST com as famílias do bairro San Lorenzo, especialmente com mulheres, crianças e jovens.

Aqui já se evidencia, de maneira mais visível, uma estratégia persuasiva do filme. A UST já não é apenas empresa, agora a UST, os trabalhadores, suas famílias e a comunidade adjacente de vizinhos aparecem juntos, envolvidos com o movimento solidário. O uso do “nós” nas falas, é uma estratégia retórica para

que o espectador consiga distinguir que o “compromisso” dos trabalhadores se traduz numa responsabilidade social, e preocupação com o meio ambiente. Na passagem para a outra cena, o som da chamada da rádio sobre imagens da torre e aéreas da região rumo a uma área de campo, simulam a propagação das suas ondas com as notícias da UST e um trajeto, anunciando o próximo tema.

A sequência 5 introduz uma nova categoria de ação de UST: os projetos ambientais e agroecológicos, *autogestionários* e autossustentáveis. Nesse trecho, o filme apresenta os projetos de sustentabilidade com o meio ambiente da cooperativa, que ajudam a manter viva a biodiversidade, em meio de uma aprendizagem permanente com a natureza e que marcam uma grande diferença com os modos de produção de uma empresa capitalista tradicional. A intenção da UST é melhorar a qualidade de vida e criar novos postos de trabalho, sempre tendo como eixo a comunidade do bairro. Novamente a estratégia é mostrar os depoimentos em pequenas janelas sobre imagens do cotidiano da fazenda experimental.

Durante a sequência 6 acompanhamos uma assembleia entre os trabalhadores da cooperativa. Inicia com a assembleia da comissão administradora, na qual os personagens se imbricam em discussões que visam a autocrítica do trabalho realizado e, ao mesmo tempo, a uma reafirmação da própria organização: um debate com a participação de vários trabalhadores, o que denotaria tanto o status democrático como a horizontalidade da UST. Na sequência há duas reuniões com alguns dos associados mais antigos da cooperativa, ambas funcionam como falas explicativas sobre a importância daquelas assembleias, e são, pela sua artificialidade, direcionadas ao espectador para reforçar o papel da assembleia naquela “cultura do trabalho”.

A mensagem é novamente clara: a UST é uma entidade democrática, na qual todos os trabalhadores são iguais e todos, sem exceção, têm os mesmos direitos e deveres para cumprir. Esta sequência aponta a autocritica como uma qualidade que possuem os cooperativistas da UST, reconhecer os acertos, mas também os desacertos sob o lema dos próprios trabalhadores: ninguém é perfeito, mas admitir os erros ajuda o crescimento pessoal e coletivo.

Do mesmo modo, a montagem que Mirra esboça na sequência tem a função de manter uma continuidade lógica entre os pontos de vista dos personagens que participam ativamente desse debate. Nessa parte do documentário se estabelece outro tipo de ritmo da ação documentada pois, além de desenvolver em maior profundidade as reações íntimas dos atores sociais, também permite, mediante a montagem, utilizar primeiros planos, planos detalhes ou planos complementários, como sutil referência do que os personagens estão vendo ou pensando.

Até este instante, o documentário expôs alguns dos eventos históricos mais importantes que possibilitaram o surgimento, constituição e consolidação da UST; assim mesmo, se apreciaram também aqueles componentes de caráter ideológico e político que determinam o trajeto de cada um dos membros da cooperativa, permitindo continuar seu trabalho.

Nas sequências seguintes, o filme implica-se na exposição da UST em seu papel de organização “provocadora” de projetos comunitários e produtivos internos e externos, que significaram a geração de fontes de emprego, alternativas e inovadoras.

Primeiramente, na sequência 7, com o mesmo recurso de uso da filmagem de um programa radiofônico como elemento narrativo, os repórteres de *La Rebelde* entrevistam Hugo Villa e Daniel Bossio, respectivamente advogado e engenheiro agrônomo da cooperativa no espaço do Centro Agroecológico. Num esquema similar ao utilizado por Mirra na sequência 4, temos agora a promoção de assuntos ambientais e agroecológicos, com hortas orgânicas e um viveiro de plantas nativas, que envolve os trabalhadores mais jovens em processos de capacitação. A premissa é: meio ambiente, segurança alimentar e uma UST amiga do meio ambiente.

Em seguida, a narração da sequência 8 converge no ‘legado da cooperativa’, ou seja, temos uma UST que vai se estendendo de geração em geração: avós, pais, filhos e netos; aqui o filme enfatiza o patrimônio imaterial da UST. Mirra agrupa os filhos de trabalhadores fundadores para reforçar esta perspectiva e a mensagem: existe uma transmissão geracional de valores da UST.

Porém, devido a um dispositivo de montagem recorrente nos documentários de Mirra, que decide “enquadrar” as entrevistas em ‘janelas’, a imagem perde impacto e se distancia do espectador, sobressaindo-se mais cenas de trabalho, desta vez com tratores. O que gera a percepção que os jovens não são participativos, estão visualmente na cena mais não destacam, não opinam, são passivos. Mas prevalece o discurso de esperança na continuidade daquela experiência de trabalho com os mais jovens pouco a pouco participando das atividades da Cooperativa.

Na passagem para a outra sequência, Mirra incorpora uma imagem de arquivo com uma fala do padre Luis Sánchez, apontado por trabalhadores mais antigos, como a inspiração ideológica do grupo que formou a Cooperativa. Nela, Sánchez fala da experiência da “cooperativa trabalhista” como alternativa ao modelo capitalista de trabalho.

A partir das sequências 9 e 10 o diretor reforça a informação apresentada nas sequências anteriores: ressaltar o apoio que a UST fornece à comunidade de Wilde, mostrar ao espectador uma cooperativa humana, responsável e subs-

tancialmente diferente das empresas de modelo capitalista “tradicional”, mas não isolada do mundo. E o foco são as atividades na escola Arbolitos, inicialmente explicadas pela ‘voz’ da narradora da rádio e em seguida pelos próprios professores, trabalhadores, alunos da escola e seus pais, moradores da região.

A sequência 10 novamente o recurso da gravação na emissora *La Rebelde*; no segmento, os jornalistas entrevistam um casal de docentes: Nora e Graciela. Elas reiteram os pontos positivos da escola *Arbolitos* como um eixo importante do vínculo educativo da UST com os jovens e adultos da comunidade.

A sequência final se inicia com Diego Ledesma, presidente da UST que, numa espécie de conversa com alguns trabalhadores da UST em torno de uma mesa, sublinha as decisões políticas que se tomam na cooperativa. Destaca a importância de um modelo *assembleário* e coletivo, e fundamentalmente tanto a vontade de lutar da empresa como o vínculo constante desta com os vizinhos do bairro. Não obstante, tal como acontece com os jovens na sequência 8, os trabalhadores se mostram distantes, inativos e sem reação ao discurso do diretivo, não há replica ou complementariedade das palavras de Ledesma. A composição do enquadramento sugere, *a priori*, a abertura para um momento de debate, mas este não se efetua. Assim, o que Ledesma quis expor estranhamente não se aproveita, em parte pela inércia dos trabalhadores, “excluídos” do discurso e com a falta de uma explicação visual no encontro dialógico.

O filme termina com várias imagens de crianças e de jovens compartilhando e brincando nos espaços recreativos da UST, que mostra um ambiente descontraído, como um epílogo que metaforicamente pretende fortalecer a mensagem de outro mundo possível, com uma crença no futuro.

Para os créditos finais se observam uma série de imagens das marchas da UST, reforçadas pela música *Oración del remanso* da banda Farolitos. Os créditos terminam com uma dedicatória aos colegas da UST.

### Considerações finais

A estética que imprime Miguel Mirra em *La cooperativa*, mantém suas marcas gerais de austeridade e minimalismo, o que dá primazia ao que dizem os atores sociais (os excluídos). Desse modo, tal como sucede em outros documentários de Miguel Mirra como *Tierra de mujeres: De Winifreda a Famatina* (2011), *Darío Santillán, la dignidad rebelde* (2012) ou *Autogestión* (2017), para mencionar alguns de seus mais recentes filmes, os meios que utiliza o cineasta em *La cooperativa*, constituem uma sucessão de elementos tradicionais de documentários de observação, participativos (interativos) e expositivos. A novidade que apresenta o documentário é o uso de várias câmeras para recolher

os testemunhos nos debates, isto possibilita uma melhor cobertura da dinâmica da ação.

Por outro lado, é perceptível que Mirra, enquanto observa de maneira “aparentemente espontânea” o que realizam os homens e as mulheres da UST diante da câmera. Mirra tenta mostrar o cotidiano dos trabalhadores da UST, temporal e espacialmente, como se experimenta a “cotidianidade” na empresa (a chegada do trabalhador de bicicleta ou as reuniões e atividades dos trabalhadores nas oficinas). Possibilitando que o espectador assumira uma posição mais crítica a estes processos; um procedimento similar ao que encontramos em documentários de Frederick Wiseman.

O diretor também aproveita as entrevistas na emissora *La Rebelde* para validá-las ante o espectador e criando uma cumplicidade com aquela forma de difusão das ideias da UST, constituindo a rádio de uma importância diferenciada na estrutura narrativa do documentário.

De outra parte, o discurso que Mirra constrói no documentário também recorre a elementos como as entrevistas testemunhais ou entrevistas conversacionais. O emprego da música se manifesta como um recurso que está fortemente envolvido com o andamento do eixo dramático do filme, e reforça passagens narrativas do mesmo; por exemplo, a primeira sequência, quando se exhibe a amizade entre os trabalhadores, a canção *Compañeros* torna mais forte a mensagem de solidariedade, cooperação e amizade; do mesmo modo, *Oración del remanso*, serve como elemento introdutório para a sequência da qual se fala do forte vínculo entre a UST e seu entorno imediato, mas também se utiliza para os créditos finais.

Destaca-se também o uso da voz em *off* na sequência inicial do documentário e o trecho sobre as experiências comunitárias, cujo texto se apresenta como informativo, e, no estilo, dialoga com a narração radiofônica.

Em *La cooperativa*, Mirra vai se adentrando nas convicções daqueles que fazem parte da UST, para que o espectador as observe e perceba, para exhibir a principal tese do documentário: a questão da sobrevivência de uma organização cujo apoio são os cerca de 140 funcionários autônomos, sem chefes e que fundamenta suas ações em princípios econômicos e ideológicos, democráticos e não capitalistas.

Com um cunho que por vezes pode soar como panfletário, o diretor expõe as qualidades, desafios e estratégias desse tipo de organização e ao mesmo tempo apresenta uma crítica aos modelos econômicos que historicamente foram desfavoráveis para a maioria da população argentina.

### Referências bibliográficas

- Álvarez, C. (2002). Postulados del tercer cine. In P. Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 466-467). Madrid: Cátedra Signo e imagen.
- Birri, F. (1964). *La escuela documental de Santa Fe*. Santa Fe: Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la UNL.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2010). *Film art. An introduction*. 9ª edición. New York: McGraw-Hill.
- García Espinosa, J. (1969). *Por un cine imperfecto*. Caracas: Rocinante.
- Mendizábal, A., Errasti, A. (2008). Premisas teóricas de la autogestión. *Jornadas de Economía Crítica, ECOCRI*. Jornadas llevadas a cabo em Bilbao, España. Marzo. Disponível em: [http://webs.ucm.es/info/ec/ecocri/eus/Mendizabal\\_y\\_Errasti.pdf](http://webs.ucm.es/info/ec/ecocri/eus/Mendizabal_y_Errasti.pdf).
- Mirra, M. (2009). Ideas fundacionales del movimiento. In F. Álvarez, et al., *Tomar la palabra. Pensamiento, acción y palabra del movimiento de documentalistas* (pp. 94-155). Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional del Comahue.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. [Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary] 1ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Pizzi, A. & Brunet, I. (2014). Autogestión obrera y movilización social. El caso de las empresas recuperadas argentinas en la Ciudad de Buenos Aires y Provincia de Buenos Aires. *Latin American Research Review*, 49(1), 39-61. Pittsburgh. Disponível em: [http://lasa-4.univ.pitt.edu/LARR/prot/fulltext/Vol49no1/49-1\\_39-61\\_pizzi-icart.pdf](http://lasa-4.univ.pitt.edu/LARR/prot/fulltext/Vol49no1/49-1_39-61_pizzi-icart.pdf).
- Sánchez Noriega, J. (2002). *Historia del cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial.
- Sanjinés, J. (1980). *Teoría y práctica de un cine junto al Pueblo*. 1ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores.

### Filmografía

- Autogestión* (2017), de Miguel Mirra.
- Darío Santillán, la dignidad rebelde* (2012), de Miguel Mirra.
- La cooperativa* (2016), de Miguel Mirra.
- Tierra de mujeres: De Winifreda a Famatina* (2011), de Miguel Mirra.

## “Esto nos está haciendo pensar duro”: uma análise sobre o filme *El coraje del pueblo* (1971) como obra em movimento

Ana Caroline Matias Alencar\*

*El coraje del pueblo* (Bolívia, 1971, 90 min.)

Direção: Jorge Sanjines

Roteiro: Jorge Sanjines com o suporte de membros do Grupo Ukamau (o roteiro sofreu modificações durante a filmagem pelas correções e apontamentos que fizeram os verdadeiros protagonistas)<sup>1</sup>

Investigação e proposição de histórias reais: Óscar Soria

Produção: Grupo Ukamau, Radiotelevisione Italiana

Som: Abelardo Kuschnir

Direção de fotografia: Antonio Eguino

À maneira de preâmbulo, sublinho a informação contida no tópico “roteiro” da ficha técnica acima apresentada. A informação, assim como a inspiração para o título,<sup>2</sup> foi extraída do livro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, composto por diversos escritos de Jorge Sanjines publicados ao longo da década de 1970, bem como pelos roteiros e fichas técnicas de muitos dos filmes realizados por ele e pelo Grupo Ukamau, do qual foi fundador e um dos principais expoentes. No original, desta forma é dada ao leitor a informação sobre o roteiro do filme *El coraje del pueblo* (1971): “Guión: Jorge Sanjines

---

\* Mestranda. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de História, Programa de Pós-Graduação em História. Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. 22290-240. Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: anacaroline\_94@hotmail.com

1. Tradução livre da informação extraída da ficha técnica oferecida por Jorge Sanjines em *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Sanjines, J., Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Bogotá, Buenos Aires, Madri, México: Siglo Veintiuno Ediciones, p. 248-249.

2. Trecho transcrito de uma entrevista feita com um tecedor equatoriano após a exibição do filme *¡Fuera de aquí!*: “En la película vimos que hay campesinos entendidos, con cabeza buena, leídos y valientes, que hacen unir a la comunidad. Yo vivo desde hace tiempo en la casa de un buen amigo Zapatero, se llama Damián. Él es un buen amigo de verdad que sabe muchas cosas. Conoce del Che y de Camilo, el cura que murió por los pobres. Él me habla cosas, yo le escucho, pero yo ya soy mayorcito, ojalá pudiera ser *guambra* (joven) para saber y hacer cosas. [...] Gracias por mostrar nuestra vida, nuestra tierra y nuestros hermanos. Esto nos está haciendo pensar duro. De esta película contaré a mi amigo Damián.” Sanjines, J., Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Bogotá, Buenos Aires, Madri, México: Siglo Veintiuno Ediciones, p. 9-10.

con aporte de miembros del grupo. (El guión sufrió modificaciones durante filmación por las correcciones y señalamientos que hacían los verdaderos protagonistas.) ” (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 248-249).

Decidi incorporar integralmente essa nota à ficha técnica que precede este estudo pela importância que adquirirá ao longo da minha argumentação o tema da participação das personagens filmadas na elaboração do filme, tema exemplarmente explicitado no trecho transcrito. Feitas as devidas apresentações das fontes que serão analisadas – escritos selecionados de Sanjines, presentes em *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, e o longa-metragem *El coraje del pueblo* –, bem como do enfoque que oferecerei a essas fontes na minha análise, está preparado o terreno para que este artigo possa ser iniciado.

A renovação da cinematografia latino-americana foi iniciada na década de 1950, mas o momento mais expressivo dessa mobilização de artistas empenhados na criação de um novo cinema no continente pode ser situado entre a segunda metade da década de 1960 e os começos da seguinte. Certamente os movimentos cinematográficos que se formaram e que definiram como tarefa própria a realização de filmes distintos não apenas dos que até então vinham sendo feitos em seus países, mas também em oposição a como em outras partes do mundo eles vinham sendo produzidos e consumidos pelo público não foram os primeiros a, no âmbito da arte, se pautarem pelo imperativo do “novo”.

Pelo contrário, o “novo” foi tema da arte moderna e a sua expressão foi estabelecida como objetivo privilegiado a ser atingido por uma variedade imensa de artistas. Entretanto, o propósito ao qual foi articulado pelos cineastas latino-americanos fez com que o novo, tal como os artistas engajados na criação do *Nuevo Cine Latinoamericano* o propuseram, fosse tingido com uma coloração particular. Não identificada por completo com a concepção de novo característica da arte moderna, a compreensão dos cineastas do nosso continente de como a novidade deveria ser expressa pelo cinema estava irmanada a um propósito anterior: o engajamento de artistas e intelectuais da América periférica nas batalhas políticas nacionais, mas também continentais.

Por meio da análise da concepção de “novo” expressa nos escritos de Jorge Sanjines, cineasta boliviano integrante do *Nuevo Cine*, e da aproximação dessa concepção com a específica que fundamenta as vanguardas artísticas modernas, sustentarei ao longo deste artigo a hipótese de que o projeto cinematográfico desenvolvido por este cineasta e por seu grupo poderia mais proveitosamente ser examinado caso fosse trazida para a discussão a noção de “obra em movimento”.

Para realizar esse objetivo, mobilizarei reflexões desenvolvidas por Umberto Eco, em *Obra aberta*, de modo a comparar o convite para criar a obra



junto com o autor tal como ele é feito, de um lado, por alguns representantes da arte moderna realizadores de “obras em movimento” e, de outro, por Sanjines, cineasta fundador, em 1968, do Grupo Ukamau, que delineia nesse momento uma proposta de *cine junto al pueblo*. Portanto, sustentarei existirem afinidades entre a “estética cinematográfica”<sup>3</sup> desenvolvida por Sanjines (Xavier, 1984: 9-10), pautada pela noção de *cine junto al pueblo*, e a categoria de “obra em movimento”, tal como proposta por Eco.

Deste modo, por meio da análise dos escritos de Sanjines selecionados, bem como do filme *El coraje del pueblo* (1971), me proponho a ensaiar um exame mais refinado sobre o *Nuevo Cine*, movimento que por tempos foi estudado de maneira redutora, sendo por vezes ignoradas as particularidades características dos artistas e dos movimentos cinematográficos tão distintos que coexistiram no interior das suas fronteiras. Essas particularidades em muitos estudos foram obliteradas em favor do signo homogeneizador do político, sob o qual foram abrigadas obras tão destoantes, sem demonstração de interesse pelos fundamentos responsáveis por nutrir essas variadas propostas de cinema. A noção de engajamento político é fundamental para a compreensão dos meios artísticos da virada da década de 1960 para a de 1970, mas este estabelecimento pelos próprios artistas e intelectuais de uma tarefa com conotações políticas a ser desempenhada por eles mesmos repousa sobre debates os mais variados, como, e estes são apenas alguns poucos exemplos, o relacionado às identidades nacionais, à cultura popular, ao estatuto da transparência na arte, ao embate tão antigo entre modernização e tradição.

De forma a localizar melhor o nosso personagem, tratemos de maneira bastante ligeira da sua trajetória até o início do seu envolvimento com a realização de filmes na Bolívia.

Jorge Sanjines, filho de uma família de classe média, nasceu em 1936, em La Paz. Na segunda metade da década de 1950, iniciou seus estudos superiores na Universidad Mayor de San Andrés, cursando Filosofia. Ao final dessa década, interessou-se por um curso sobre cinema que ocorreria em Concepción, no Chile, e seria ministrado pelo também boliviano Lisímaco Gutiérrez. Maco, como era apelidado, era um arquiteto amante de filmes que viu no oferecimento desse curso a oportunidade de dar vazão a essa paixão sua. Figura bastante atuante na região, ao redor de Maco consolidou-se um grupo de intelectuais progressistas dessa cidade chilena conhecida pelo nível de militância de seus habitantes e pelo seu tradicional engajamento nas lutas políticas locais

---

3. Mobilizo o conceito proposto por Ismail Xavier, definido pela correlação que realiza entre a teoria geral, definidora do que o cinema deveria ser, e a formulação mais específica de uma prática cinematográfica, asseguradora da capacidade do cinema ser o que se lhe é pedido, uma vez que, ao sê-lo, realizaria os propósitos de sua natureza. Xavier, I. (1984). *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

e nacionais. Sanjines, em entrevista, atribuiu à sua amizade com Maco, nesse período, o amadurecimento de preocupações sociais que já carregava consigo. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 132-133).

Ao final desse curso de cinema em Concepción houve um concurso de roteiros. O prêmio consistiria na realização, sob direção do ganhador, mas em conjunto com os demais alunos, de um curta-metragem com dois minutos de duração inspirado no roteiro selecionado. Jorge Sanjines foi o vencedor, com sua história sobre um menino morador de rua que, ao invés de admirar as flores, come as que vê no parque, uma vez que sua situação de miséria o impossibilitava de enxergá-las como adornos. A trilha sonora do filme foi composta pela admirável cantora e poetisa chilena Violeta Parra, que vivia nessa época em Concepción e era amiga do grupo de Maco.

A película se perdeu com o passar do tempo, mas ela instigou em Jorge Sanjines o desejo de prosseguir com seus estudos sobre cinema, o que não seria possível de ocorrer na Bolívia. Ao passar por Santiago, de regresso ao seu país, Sanjines tomou conhecimento de que em alguns dias teria início um curso de cinema, com duração de dois anos, oferecido pelo Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile. Abandonou o curso de Filosofia na Bolívia e passou pelas enormes dificuldades de morar sozinho em um país estrangeiro. Trabalhou em diversos ofícios, de pedreiro de obras a cortador de resmas de papel, como forma de custear seus estudos e sua estadia em Santiago. Afirma que por meio dessa experiência pôde perceber as nuances da exploração dos trabalhadores e a angústia da fome, compreendendo-as como uma situação compartilhada pela maioria da população da América Latina. Ao retornar ao seu país o seu olhar havia mudado. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 135-137).

De volta à Bolívia, Sanjines ingressou no Instituto Cinematográfico Boliviano, órgão estatal criado, em 1953, pelo governo que assumiu o poder no país a partir da Revolução Nacional ocorrida em abril de 1952. Trabalhou, então, na realização de filmes documentários sobre a realidade boliviana, pautados no registro de momentos decisivos da mobilização popular crescente no período. Ainda sem existirem experiências cinematográficas vigorosas no país, foi nessa década e em torno do Instituto Cinematográfico que ganhou alento o grupo formado por Jorge Ruíz, um dos precursores da cinematografia boliviana, bem como um dos mais destacados documentaristas latino-americanos. Seus filmes sobre aspectos da cultura andina característica do seu país foram ganhando, com o passar dos anos, enorme reconhecimento internacional, e foi da cisão ocorrida no interior do grupo que Jorge Ruíz liderava que surgiu o Grupo Ukamau, do qual Sanjines foi o principal articulador.

Como é possível notar, a trajetória de Jorge Sanjines se confunde bastante com o próprio percurso de consolidação da produção cinematográfica na Bolívia. Consciente dessa sua posição de iniciador do cinema boliviano, Sanjines elaborou uma narrativa sobre a história do cinema em seu país, e nos escritos em que essa narrativa foi desenvolvida como temática central foi que com maior nitidez o cineasta sistematizou suas próprias concepções sobre cinema e sobre a função que deveria ser desempenhada pelos filmes que fossem realizados por artistas latino-americanos. Por este motivo, selecionei dois artigos que integram o livro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979), todo ele composto por textos que ao longo do tempo foram sendo publicados por Sanjines e pelo Grupo Ukamau. Os artigos escolhidos foram: “La experiencia boliviana”, publicado em 1972, e “Antecedentes históricos del cine social en Bolivia”, composto pela transcrição de extratos da fala proferida por Sanjines no XXXIII Congresso da Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), em 1978.

Antes de prosseguir, algumas considerações devem ser feitas. A minha análise dos artigos e do filme mencionados será guiada fundamentalmente pela identificação neles de um dos aspectos que considero como um dos mais significativos presentes na proposta de estética cinematográfica elaborada por Jorge Sanjines, a saber, a ênfase oferecida à participação popular não apenas na atuação nos filmes e na concepção das cenas, mas também a valorização dessa presença até mesmo na criação de uma estrutura fílmica compatível com as percepções de tempo e com as visões de mundo populares. Não desejo com isso dizer que nenhum outro elemento conformante do projeto de cinema sustentado por Sanjines será abordado, nem que assuntos tratados pelo cineasta em outros textos ou entrevistas que fazem parte da compilação serão irredutivelmente interditados. Apenas quero deixar estabelecida aqui a direção precisa do olhar que lançarei sobre os escritos de Sanjines, bem como sobre *El coraje del pueblo*. Além disso, sintetizo o objetivo norteador deste artigo, que até este ponto apenas foi esparsamente anunciado: aproximar a proposta de *cine junto al pueblo* concebida por Jorge Sanjines e o recurso conceitual de *obra em movimento* formulado por Umberto Eco, de modo a testar a compatibilidade entre os dois e a sugerir a pertinência da categoria definida por Eco para o exame da estética cinematográfica elaborada pelo cineasta boliviano. Do exame dos escritos selecionados me ocuparei a partir de agora.

Em “La experiencia boliviana”, Sanjines sustenta ter seguido dois caminhos o desenvolvimento do cinema na Bolívia: junto ao povo ou contra o povo. Em 1929, um longa-metragem mudo sobre uma lenda inca foi filmado no país. Depois de um hiato de duas décadas, o grupo pioneiro encabeçado por Jorge

Ruíz deu início, com a realização de seus documentários sonoros, à segunda experiência de cinema junto ao povo ocorrida no país. Com a separação de Oscar Sória do grupo de Ruíz, na virada da década de 1950 para a de 1960, e com a aproximação entre este roteirista e Sanjines, que recentemente havia retornado do Chile, teve origem a criação de uma nova equipe de cineastas que em pouco tempo, com o lançamento do seu primeiro longa-metragem em 1966, seria denominada Grupo Ukamau. Da formação desse grupo também fizeram parte como cinegrafista Antonio Eguino e como produtor Ricardo Rada. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 13-14).

Nestes anos Sanjines identifica a passagem de um cinema de lamento para um cinema de combate. E a motivação para essa passagem não poderia ser outra que não a percepção por parte do cineasta da miséria que circundava o país. Argumenta que por, nos princípios da década de 1960, ainda não existir o cinema revolucionário na América Latina, e também por conta do isolamento cultural em que viviam os bolivianos, a injustiça social flagrante ter sido o que despertou a solidariedade desses artistas provenientes da burguesia nacional. Sintetiza deste modo o lento processo de engajamento dos cineastas em um projeto de cinema revolucionário na Bolívia: “Es difícil establecer en qué momento los hombres se deciden por la revolución. Es un proceso. Sin embargo en Bolivia la muerte y la miseria golpean los ojos y los oídos minuto a minuto, y los hombres inquietos que lanzan una pregunta reciben a gritos la respuesta. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 14-16)”.

No trecho acima, portanto, Sanjines levanta uma questão de importância fundamental não apenas para o seu projeto cinematográfico particular, mas também para o de tantos outros artistas latino-americanos seus contemporâneos: a velha questão sempre reavivada de qual a função que deveria ser desempenhada pelos artistas e intelectuais em suas sociedades. E as respostas a essa pergunta tornavam-se cada vez mais urgentes num continente desmedido que simultaneamente assistia ao desabrochar de revoluções e a largas ondas de governos ditatoriais de caráter conservador; num tempo favorável às discussões sobre dependência e subdesenvolvimento, em que ganharam corpo as teorias terceiro-mundistas e tricontinentais; em países nos quais os temas da identidade nacional e da cultura popular voltavam a ser refrão, de modo a sustentar projetos de autonomia e liberação nacionais.

A partir de então, Jorge Sanjines trama uma narrativa em que o relato da evolução das propostas formuladas pelo Grupo Ukamau, que é feito por meio da exposição das transformações incorporadas filme após filme, inelutavelmente se confunde com o próprio desenvolvimento da cinematografia na Bolívia. O cineasta afirma que as primeiras películas do grupo mostravam a

pobreza, entretanto a miséria era melhor conhecida pelo povo que pelos cineastas. Seria necessária, de acordo com ele, a identificação precisa do grupo de espectadores a que seriam dirigidos os filmes, para que eles não caíssem no vazio e deixassem de conter propósito algum. A partir dessa escolha do público é que poderiam ser formuladas com maior precisão as perguntas norteadoras da prática cinematográfica que se quisesse realizar.

Como ao povo Sanjines desejava se dirigir, uma pergunta se impunha: o que interessa ao povo conhecer? A resposta não poderia ser a miséria, uma vez que ela era melhor conhecida pelo povo do que por ninguém. O que seria capaz de despertar o interesse popular seria o conhecimento de como e por que se produz a miséria, de quem a ocasiona, de como ela pode ser combatida, da história que é sistematicamente negada ao povo. Portanto, as causas deveriam ser enfocadas, não os efeitos imediatamente reconhecíveis. Se fossem exitosos na elaboração dessas respostas, os filmes poderiam ser oferecidos como armas para a luta contra o imperialismo e as classes dominantes, denominadas “cipayismo nativo”. Residiria nessa transformação dos filmes em instrumento de luta e de conscientização a tarefa do cinema revolucionário. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 16-18).

Entretanto, quando da realização do primeiro longa-metragem pelo grupo, intitulado *Ukamau* (1966), feito com o apoio do Instituto Cinematográfico Boliviano, a pergunta do que o povo desejaria conhecer ainda não tinha sido formulada. O enorme sucesso de público atingido pelo filme não impediu a expulsão do grupo, pelo governo, do Instituto Cinematográfico. Teria sido esse imenso público que, segundo Sanjines, acabou por demandar uma resposta mais responsável por parte da equipe que agora começava a se denominar Grupo Ukamau. A tarefa mais urgente seria a denúncia da penetração imperialista, mas de modo que algo que era sentido pelo povo como abstração fosse representado concretamente. O tema escolhido para o segundo longa metragem, *Yawar Mallku* (*O sangue do condor*, 1969), foi o da esterilização forçada de populações andinas pelas Peace Corps estadunidenses. A denúncia lançada repercutiu na expulsão pelo governo boliviano, em 1971, dos funcionários dos Corpos da Paz presentes no país. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 18-19).

Mas Sanjines identifica em *Yawar Mallku* uma estrutura próxima à do cinema de ficção responsável pela criação de uma atmosfera de inverossimilhança. O aprisionamento nas formas convencionais não poderia ocorrer em filmes que se quisessem representantes do cinema revolucionário, uma vez que as formas carregariam consigo conteúdos ideológicos capazes de trair a boa vontade do cineasta. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 22-23). A chave para a

elaboração de uma estrutura fílmica compatível com os objetivos deste cinema comprometido residiria naquele que julgo ser o principal aspecto em torno do qual a estética cinematográfica proposta por Sanjines foi estruturada: a comunicabilidade com o povo por meio da inauguração de uma relação dialética entre a obra e esse público específico.

O estabelecimento da comunicabilidade como objetivo do cinema revolucionário auxiliaria, de acordo com Sanjines, a “formação da consciência” nos espectadores, bem como resguardaria os filmes que fossem realizados a partir dessa relação dialética entre obra e povo do erro tão comum cometido pelos artistas que buscavam uma maior penetração nas camadas populares de tratá-las com paternalismo e de apenas verticalmente associarem-se a elas. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 21). O relato que o cineasta nos oferece da experiência de filmagem de *Ukamau* é revelador das opções que ao longo do tempo foram sendo feitas pelo grupo, quanto ao projeto de cinema que começava a ser delineado.

Ao chegarem à longínqua comunidade de Kaata a equipe recebeu uma acolhida nem um pouco entusiasmada, apesar de já ter sido combinada previamente com o chefe do grupo a vinda dos artistas à localidade para a gravação de um filme. A hostilidade dos habitantes com o passar dos dias apenas cresceu, piorando com os boatos difundidos por moradores da comunidade vizinha de Charazani, formada por intermediários, ex-latifundiários e proprietários de transportes e de minas, de que os cineastas seriam comunistas infiltrados que chegaram ali para roubar os camponeses e assassiná-los. Nos últimos momentos antes da definitiva expulsão, a equipe teve a ideia de pedir para que fosse lida nas folhas de coca, pelo mestre de cerimônias local, a sorte do grupo, e se eles estariam ali com boas ou más intenções. Para a alegria dos cineastas, as folhas mostraram que a permanência deles na comunidade era positiva.

Ao abandonarem os esquemas característicos da sociedade burguesa, segundo Sanjines, perceberam que a mobilização de um homem influente pouco significado tinha em uma comunidade pautada pelos interesses coletivos. O pedido pela cerimônia de leitura da sorte possibilitava essa participação coletiva nas decisões concernentes aos habitantes de Kaata, e tornava notório para os cineastas que as suas próximas experiências cinematográficas deveriam estabelecer esse diálogo com as interpretações de mundo características das populações com as quais desejassem futuramente realizar seus filmes. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 21-31).

De mãos dadas com a tarefa de comunicação com o povo por meio dos filmes foi configurando-se na filmagem de *El coraje del pueblo* (1971) uma prática popular coletiva de realização fílmica. Não seria suficiente agora apenas

a participação de membros de comunidades andinas como atores nos filmes, e não mais bastaria que as películas enfocassem temas extraídos da realidade dessas populações. Tratava-se de delinear uma nova estrutura fílmica que favorecesse a comunicabilidade com esse setor social específico. Para tanto, os acontecimentos sobre os quais os filmes tratariam deveriam ser discutidos com suas próprias testemunhas nos lugares em que o fato ocorreu, de modo a conferir à película a irrefutabilidade documental, em vez de inverossimilhança. Os protagonistas, ademais, deveriam também ser testemunhas, de modo que no momento da gravação das imagens fosse desencadeado um *pathos* coletivo. A câmera, deste modo, deveria adotar o ponto de vista dos participantes para que fosse capaz de capturar cenas que não se repetiriam, uma vez que haviam surgido da recordação e da reencenação pelo povo de situações das quais foram vítimas e agentes históricos no passado.

Seguindo estes preceitos, extraídos pelos membros do Grupo Ukamau da própria experiência de filmagem das películas, foi realizado *El coraje del pueblo*. O filme enfoca um entre os tantos massacres que foram sendo perpetrados sobre os trabalhadores das minas na Bolívia ao longo de décadas: o massacre conhecido como *Noche de San Juan*, ocorrido em 1967, e que teve como resultado o assassinato, pelo Exército, de trabalhadores das minas situadas na região de Catavi.

Grande parte do filme é dedicada à reconstituição ficcional, por meio dos relatos dos sobreviventes e da pesquisa documental, da situação de miséria e de repressão em que esses trabalhadores viviam no período que antecedeu ao massacre. Assistimos a várias sequências destinadas cada uma ao tratamento de um aspecto específico desse ambiente opressivo característico da região mineira: o relato pessoal de Domitila de Chungara,<sup>4</sup> a reivindicação das mulheres pela ajuda do dono da mercearia local, a cuja recusa respondem com uma greve de fome, o questionamento feito pelos mineiros ao gerente da mina Siglo XX de onde estariam os trabalhadores desaparecidos, as reuniões clandestinas dos mineiros, nas quais o apoio à guerrilha liderada por Ernesto Guevara de la Sierna no interior boliviano durante aquele período com o tempo fica mais e mais nítido, as torturas e assassinatos de trabalhadores suspeitos de “subversão”, a ida de universitários para a região como forma de apoio à luta dos mineiros, o relato de um soldado que não foi capaz de disparar contra trabalhadores. Até que, por fim, o filme reconstitui a noite do massacre, ocorrido durante os festejos em comemoração ao dia de São João. À intensidade do choro das mu-

4. No período posterior de filmagem de *El coraje Del pueblo*, Domitila de Chungara tornou-se uma figura bastante conhecida no cenário político boliviano e latino-americano, tanto pela sua nomeação à vicepresidência pela Frente Revolucionario de Izquierda (FRI) nas eleições de 1978, quanto pela publicação, nesse mesmo ano, do livro baseado em seu relato, “*Si me permiten hablar*”. *Testimonio de Domitila*.

lheres, que sofrem pelos seus mortos, somente se equipara o som das sirenes das ambulâncias que chegam para buscar os corpos. Ao final, é dada uma lista com o nome dos responsáveis do governo, do Exército e da empresa mineira por essas mortes.

Apesar de essas sequências serem elaboradas por reconstituições ficcionais, a preocupação com a fidedignidade do relato é patente, até mesmo deixando o espectador desavisado inseguro quanto à fronteira entre a documentação e a reconstituição ficcional. Tal transparência é obtida no filme pelo recurso aos testemunhos dos trabalhadores que sobreviveram ao massacre, pela mobilização dessas testemunhas como atores nos filme, que desempenham nele o papel de si mesmos, pela voz *over* do narrador que introduz a parte do filme destinada à denúncia do ocorrido *Noche de San Juan*, à explicação dos antecedentes que culminaram nesse massacre e à identificação dos responsáveis.

Além disso, a sequência que abre *El coraje del pueblo* e a que o encerra acabam por situá-lo nos marcos de uma estrutura narrativa circular. Na sequência inicial é reencenada para o espectador uma outra matança, ocorrida em 1942, conhecida como o massacre de Catavi, na qual se fazem presentes apenas três personagens: o Exército, a massa do povo e o vento que corre forte, como que anunciando a dramaticidade do que está prestes a acontecer.

Vento que receberá as balas do soldado desertor, que se recusa a atirar contra os trabalhadores na *Noche de San Juan*.

Ao fim desta sequência, o narrador em voz *over* apresenta os responsáveis pelo assassinato de quatrocentos trabalhadores no massacre de Catavi, e lista em ordem cronológica acontecimentos semelhantes, até que chega ao ano de 1967, com a *Noche de San Juan*, que se define como o tema principal tratado pelo filme.

Já na cena que encerra o longa-metragem assistimos a uma multidão de trabalhadores que se manifestam, gritam palavras de ordem, reivindicam direitos, que se assemelha bastante à multidão da sequência de abertura. O cenário árido é o mesmo. Empunham a mesma bandeira tricolor boliviana. Além disso, o vento novamente desempenha um papel de destaque, ao juntar o seu som estridente aos gritos de protesto. Mas a trilha sonora contribui para conferir à cena o seu tom jubiloso.

Por fim, um letreiro encerra o filme: “El pueblo luchara hasta la victoria”.

Os trabalhadores da região de Catavi, em conformidade com a análise que vem sendo feita dos escritos de Jorge Sanjines, foram incorporados à realização do filme de várias maneiras: com suas memórias, sua atuação como personagens, com as correções que fizeram no roteiro. Além disso, a própria



estrutura narrativa circular concorre por deixar o filme aberto à incorporação de novas conquistas alcançadas a partir da mobilização organizada desses mineiros – ou à denúncia e acusação dos culpados de novos massacres que por infortúnio ocorressem.

O que foi dito abriu espaço para a exploração de outro tema, a saber, o da reflexão mais aprofundada pelo cineasta sobre a incorporação do fenômeno emocional à realização fílmica, bem como para o tratamento de mais uma reconfiguração dos princípios norteadores da produção cinematográfica de Sanjines. A afetividade passou a ser compreendida, então, como meio privilegiado para o despertar do impulso atávico de solidariedade de grupo e para a provocação de uma consciência mais profunda. Sem essa interrelação com o povo, os conteúdos revolucionários teriam seu conteúdo esvaziado. A procura por uma linguagem e por uma estrutura comunicáveis deveria, portanto, originar-se da captação respeitosa da cultura popular dinâmica produzida pelo povo, da apropriação do que Sanjines chama de “as estruturas mentais e ritmos internos do povo”. E pela análise que propõe do seu país, a maioria da população boliviana conceberia sua relação com os demais a partir de “estruturas culturais e mentais de integração e reciprocidade”, sendo de valor inestimável para o entendimento dos grupos étnicos andinos as noções de grupo e de coletividade (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 22-26), ao que corresponde o fato de no longa-metragem *El coraje del pueblo* não serem construídas personagens individuais, mas coletivas.

A ideia de estabelecimento de uma comunicabilidade com o povo, portanto, que vagarosamente foi sendo esboçada por Jorge Sanjines a partir das próprias experiências cinematográficas empreendidas pelo Grupo Ukamau, serviu como convite irrefutável às personagens populares com as quais trabalhava para que atuassem criativamente em todo o processo de realização dos filmes. Por este motivo, o projeto cinematográfico defendido pelo grupo estimulava a produção de “obras em movimento”. Sobre elas trataremos posteriormente de maneira mais esmiuçada, mas as “obras em movimento”, de acordo com a definição proposta por Umberto Eco, seriam uma categoria mais restrita de “obras abertas” caracterizada pela sua “capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas, fisicamente irrealizadas” (Eco, 1969: 51). Mas apesar dessa possibilidade aberta às intervenções pessoais, ainda assim essa intervenção deveria ser orientada pelo mundo desejado pelo autor, caso contrário, seriam “catálogos do caos” ao invés de obras. Sendo assim, elas mais precisamente poderiam ser definidas pelo chamado que lançam para a feitura da obra *junto* com o autor. (Eco, 1969: 51-63). Retornemos agora ao exame dos escritos de Sanjines.

A análise de uma das seções de “Antecedentes históricos del cine social en Bolivia” corresponde de maneira mais imediata aos objetivos deste ensaio. As reflexões desenvolvidas por Jorge Sanjines no tópico “Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario”, além de não destoarem do ponto atingido pela discussão até aqui acumulada, o que poderia funcionar como fator de dispersão, contribuem para a complexificação do argumento que comecei a esboçar no parágrafo anterior.

Neste texto Sanjines sustenta a ideia de realização, pelo cinema comprometido socialmente, de obras coletivas, que teriam sua forma determinada pela participação, atuação e criação direta do povo. A vida, deste modo, poderia ser expressa nessas criações com toda a sua verdade. Como consequência, essas obras não mais comportariam a figura do herói individual. Assim como a revolução é coletiva, afirma o cineasta, o cinema revolucionário deveria ser coletivo. As massas deveriam protagonizar os filmes que se pretendessem revolucionários, de modo a despertar sentimentos de solidariedade que impulsionassem ações concretas em favor de mudanças sociais benéficas às camadas populares. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 58-61).

A integração das comunidades com as quais os cineastas filmavam ao processo criativo de realização dos filmes, como sugeriu a análise que fiz parágrafos acima de *El coraje del pueblo*, implicava mudanças formais de extrema importância para o resultado final das suas obras. Como já foi dito, o herói individual perdia completamente o seu espaço neste tipo de filme proposto pelo Grupo Ukamau, ao passo que o protagonista coletivo adquiria destaque. O motivo para essa mudança era a busca por uma coerência ideológica entre as opções políticas dos cineastas e a estrutura fílmica que por eles seria trabalhada, e havia sido impulsionado pela observação dessa característica essencial da cultura índia americana que era a dessas populações se conceberem antes de tudo como membros de um grupo que como indivíduos isolados. Além disso, era interdita a utilização de primeiros planos nos filmes, uma vez que a artificialidade dos cortes impostos por este plano servia de entrave para um enfoque da câmera que chamasse o espectador à participação. Sendo assim, o movimento da câmera deveria servir apenas aos pontos de vista e às necessidades dramáticas do espectador. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 63-66). Sobre as mudanças da forma fílmica propostas a partir da incorporação de elementos da cultura popular andina, Sanjines afirma:

En el arte revolucionario encontraremos siempre la marca del estilo de un pueblo y el aliento de una cultura popular que comprende a un conjunto de hombres con su particular manera de pensar y concebir la realidad y de amar la vida. Su meta es la verdad por intermedio de la belleza, y esto se diferencia del arte burgués que persigue la belleza aun a costa de la mentira.

¡La observación e incorporación de la cultura popular permitirá elaborar con total plenitud el lenguaje del arte liberador! (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 66).

O esforço cada vez mais consciente de aproximação do “povo” em relação ao projeto cinematográfico que vinha sendo formulado por Jorge Sanjines e pelo Grupo Ukamau, bastante evidenciável na realização de *El coraje del pueblo*, foi responsável pelo delineamento de uma proposta que, por meio do retorno reflexivo e crítico às experiências de filmagem nos escritos que condensavam o modelo de cinema defendido pelo grupo, redundou na proposição de obras, que, com o acúmulo dessas experiências, poderiam ser definidas, nesse exercício analítico que vem sendo o presente estudo, como “obras em movimento”. Como forma de melhor estruturar este argumento que sustento, analisemos alguns aspectos imprescindíveis para a definição deste recurso conceitual formulado por Umberto Eco.

Retomando a definição das “obras abertas”, até agora apenas esboçada, Eco afirma o caráter aberto de toda e qualquer obra de arte, uma vez que suscitam leituras possíveis que levam a obra a reviver uma execução pessoal atrelada a cada uma dessas interpretações. (Eco, 1969: 57-66). O que foi dito abre as vias para a distinção, pelo filósofo italiano, entre uma abertura que seria fundamental a toda obra de arte e outra que ele denomina “abertura de segundo grau”. Enquanto a primeira estaria referida à multiplicidade de interpretações incitadas pelas obras bem sucedidas realizadas em todos os tempos, a segunda refletiria um projeto da arte contemporânea de estímulo ao crescimento e à multiplicação das significações possíveis das mensagens artísticas. A intenção que essa “obra em movimento” contemporânea buscava realizar era a de ser plurívoca, a de que cada mensagem comunicada fosse fruída a cada vez de modo diverso por si só, e não, como ocorre na obras que comportam a abertura fundamental, que a mensagem unívoca que comunicam pudesse ser fruída de modo sempre renovado. (Eco, 1969: 91-92). Do seguinte modo Eco revela as implicações da investigação sobre a poética contemporânea da “obra em movimento” que ele desenvolve nos ensaios que compõem o seu livro:

Perguntamo-nos então se a arte contemporânea, acostumando-se à contínua ruptura dos modelos e dos esquemas – escolhendo para modelo e esquema a efemeridade dos modelos e dos esquemas [...] – não poderia representar um instrumento pedagógico com funções libertadoras; e neste caso seu discurso iria além do nível do gosto e das estruturas estéticas, para inserir-se num contexto mais amplo, e indicar ao homem moderno uma possibilidade de recuperação e autonomia. (Eco, 1969: 148).

Justamente este se esboça como ponto de aproximação entre a discussão desenvolvida por Umberto Eco e a proposta de um *cine junto al pueblo* for-

mulada por Jorge Sanjines. A poética em defesa da qual Sanjines se lança nos escritos analisados funda-se no convite à participação do espectador na composição criativa da obra, não apenas oferecendo a ele o papel de articulador de interpretações emergidas da obra plurívoca. O chamado direcionado a um público bastante específico que Sanjines incorpora à sua estética cinematográfica possui um caráter mais material, uma vez que estimulava o contato humano e derivava dele. No projeto de um *cine junto al pueblo* a relação produção-obra-fruição, possibilitadora do enfoque da obra de arte como sistema de relações, como estrutura, descia do plano elevado da abstração e era colocada ao nível do chão. Cada um desses aspectos componentes da relação abria-se à presença material de expoentes das camadas populares: na produção dos filmes, o “povo” exercia a função de ator, sugeria assuntos, discutia com os cineastas os locais de filmagem, relatava suas memórias sobre os acontecimentos dos quais foram protagonistas e sobre elas, sobre a reconstrução desses acontecimentos, a elaboração criativa do filme se dava; as obras estavam pautadas na visão de mundo e na concepção temporal características das comunidades andinas com as quais o Grupo Ukamau filmava, tendo sido elas apropriadas para a formulação de uma estrutura fílmica compatível com os valores coletivos dessas populações; os filmes, cuja própria realização já tinha sido orientada pelo objetivo de estabelecer a comunicabilidade com o “povo”, eram exibidos para as comunidades que da filmagem dele participaram e as sugestões que daí surgiam eram posteriormente incorporadas, além de que os filmes do Grupo Ukamau eram reproduzidos em sindicatos, sedes de movimentos sociais e políticos, em exposições itinerantes pelo interior do país. A proposta era não apenas fazer uma obra artística para o “povo”, mas a partir das concepções do “povo” e junto a ele.

Do laboratório que eram as filmagens dos longas-metragens do Grupo Ukamau é que surgiram e puderam ser melhor delineadas as principais concepções sobre a natureza cinematográfica e sobre qual deveria ser a função do cinema características da estética cinematográfica orientadora do projeto do grupo. A compreensão de que o cinema deveria servir como instrumento de “conscientização do povo”, de exposição do modo pelo qual o imperialismo operava no país; a sugestão de uma arte que fosse capaz de estabelecer uma comunicabilidade profícua com os setores populares aos quais se dirigia, que por meio dessa comunicabilidade se aproximasse da verdade e da vida; um projeto cinematográfico que integrasse os esquemas de pensamento e os valores coletivos característicos dos povos andinos, que trouxesse esse povo boliviano para o interior do processo criativo dos filmes: essas são as faces da estética

cinematográfica concebida por Sanjines que permitem aproximá-la à poética da “obra em movimento”.

A proposta de realização dos filmes pelo grupo estabelecia mecanismos de abertura da obra em cada uma das suas etapas, da criação ao consumo, e fazia da pluralidade de interpretações possíveis despertadas pelas mensagens da obra, das sugestões emanadas dessas mensagens e que deveriam ser completadas pelo espectador, mais do que operações cognitivas, investidas práticas do público na composição da obra. O propósito disso era justamente possibilitar o retorno da obra à realidade social, a assunção da relação intrínseca existente entre obra e sociedade de modo a fundamentar a mobilização da obra de arte como instrumento de intervenção social e política. Sendo assim, a proposta de um *cine junto al pueblo* idealizada por Jorge Sanjines cumpriu a possibilidade aberta pela arte contemporânea que indicou Umberto Eco no trecho transcrito há alguns parágrafos: ao abandonar os esquemas, a “obra em movimento” tornava-se capaz de funcionar como “instrumento pedagógico com funções libertadoras” e de auxiliar o homem moderno na sua busca pela autonomia. Lida de modo mais consonante com os propósitos de Sanjines a última sentença poderia ser transformada nesta que se segue: ao abandonar os “modelos individualistas burgueses”, o projeto de realização de um *cine junto al pueblo* dava luz a “obras em movimento” que carregavam consigo como marca de nascença o desejo de sua própria transformação em instrumento garantidor da comunicabilidade entre criadores, obra e povo, bem como em arma auxiliadora do povo boliviano e da população latino-americana na sua luta pela liberação do continente.

### Referências bibliográficas

- Dávila, I. (2013). O conceito de ‘novidade’ no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano. *Estudios Históricos*, 26 (51), 173-192. Rio de Janeiro.
- Eco, U. (1969). *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- King, J. (1997). Andean images: Bolivia, Ecuador and Peru. In M. Martin (ed.), *New Latin American Cinema. Volume two. Studies of national cinemas* (pp. 483-504), Detroit: Wayne State University Press.
- Martin, M. (ed.) (1997). *New Latin American Cinema. Volume one. Theory, practices and transcontinental articulations*. Detroit: Wayne State University Press.
- Paranaguá, P. (ed.) (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Sanjines, J. & Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Bogotá, Buenos Aires, Madri, México: Siglo Veintiuno Ediciones. Disponível em: <http://cineliteraturaundav.blogspot.com.br/2017/04/teoria-y-practica-de-un-cine-junto-al.html>

Xavier, I. (1984). *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

### **Filmografia**

*El coraje del pueblo* (1971), de Jorge Sanjines.

*Ukamau* (1966), de Jorge Sanjines.

*Yawar Mallku* (1969), de Jorge Sanjines.

## *Shoah* de Claude Lanzmann: entre a memória da dor e a radicalidade da morte nos campos nazistas

Ricardo Lessa Filho\*

*In memoriam* de Claude Lanzmann

*Shoah* (França, 1985, 566 min)

Direção: Claude Lanzmann

Roteiro: Claude Lanzmann

Produção: Séverine Olivier-Lacamp e Stella Quef

Som: Bernard Aubouy, Danielle Fillios, Anne-Marie Lhote e Michel Vionnet

Direção de Fotografia: Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg, Phil Gries e

William Lubtchansky

Edição: Ziva Postec e Anna Ruiz

Os mortos demandam os vivos: recordem-se de tudo e contem-no; não somente para combater os campos, mas sim para que nossa vida, ao deixar de si uma marca, conserve seu sentido.

*Tzvetan Todorov*

### **Introdução**

Um campo de extermínio ainda está habitado pelos seus mortos. E somente um sobrevivente pode regressar a um campo, porque ninguém “regressa” onde nunca esteve. Para isolar a esperança de que não se repita, o horror deve ser experimentado; para que o corpo aprenda a reconhecer sua pestilência e para afastar-se dela, com sua sabedoria soterrada de animal. Para *experimentar o horror*, é necessário libertar o umbral do “inimaginável” e ser casca, pele imediata da árvore exposta sem remédio ao dano. Arranhar a *dor do outro* que já não pode ser tocada; dissolver a linha do tempo para acompanhá-lo em seu martírio; deambular para encontrar o outro (o perdido, o queimado, o desaparecido) nas flores que germinam na terra arrasada, alimentando-se de ossos e cinzas.

---

\* MDoutorando. Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 50670-901, Recife, Brasil. E-mail: ricardolessafilho@hotmail.com

Assim, no exato contraponto ao filme mais famoso sobre o horror nazista, *Noite e neblina* (1955) de Alain Resnais, existe Claude Lanzmann e o seu filme *Shoah*<sup>1</sup> (1985). Um contraponto que irrompe aos olhos logo diante da metragem de ambos os filmes: enquanto o filme de Resnais tem aproximadamente trinta minutos, o filme de Lanzmann possui uma colossal duração de mais de nove horas. Mas mais do que a brutal diferença de metragem, a cisão entre as estéticas destes filmes os fazem documentos imprescindíveis da barbárie nazista no momento em que um se instala no polo absolutamente contrário do outro. A saber: *Noite e neblina* parte da imagem-arquivo para tentar restaurar as ruínas da catástrofe, revela-nos a partir do arquivo imagético sobrevivente um traço do extermínio que o regime nazista instaurou no mundo. Este traço da memória genocidária ao mesmo tempo tão frágil e tão potencializado por um horror que nos fere a cada retorno possível, este momento tão difícil de suportar que é *olhar e sentir* aquelas imagens de seres humanos desorbitados pelo próprio homem, figuras que nos sequestram, que nos raptam ao ponto de pensar que o *Lager*<sup>2</sup> foi de fato um outro mundo. Assim é a força do arquivo em *Noite e neblina*.

*Shoah*, por sua vez, vai ao fundo do abismo da palavra e da memória desta palavra. O tempo é presentificado nos rostos das testemunhas, a memória reage enquanto processo de afundamento: é o rasgar da ferida, do trauma da catástrofe, onde o único retorno possível se dá ou no silêncio (na recusa em contar, em lembrar) ou a partir das lágrimas dos sobreviventes, que quando retornam da entrada do abismo da memória, voltam exauridos, extenuados, e seus rostos revelam marcas outrora imperceptíveis – vestígios de desespero, de polegadas de um horror trespassado e insustentável à própria memória. Supostamente não existe imagem-arquivo. O arquivo no filme de Lanzmann está proibido de sussurrar sua história, sua dor. *Shoah* é assim o *Bilderverbot* (proibição das imagens) de Claude Lanzmann. E tentaremos desse modo analisar não somente a grandeza deste filme e de sua aura (testemunho fundamental do horror concentracionário) como também os equívocos filosóficos que a obra *a posteriori* acabou cristalizando à representação e à análise das imagens dos campos nazistas, de outro modo, tentaremos mostrar o profundo equívoco pelo desprezo ao arquivo e como o fim cíclico de toda imagem (por mais *eterna* que ela seja) é tornar-se excerto da história, *arquivo* daquilo que ela testemunha.

1. Basicamente o filme *Shoah* é composto por uma série de entrevistas sobre as experiências nos campos de extermínio poloneses, com três tipos de testemunhas da morte: vítimas da Solução Final (*Endlösung*), testemunhas presenciais e funcionários administrativos dos campos e da empresa ferroviária do Terceiro Reich.

2. Termo em alemão que significa “armazém”. É assim que, também, os estudiosos da Shoah denominam os campos nazistas.



### A memória da dor

Há um fantasma que navega nas imagens iniciais de *Shoah*, uma cratera de sentindo, que mesmo olhando aquela terra tão verde e viva (o *locus amoenus*), as águas do rio Ner resplandecendo à presença do homem, há algo ainda assim que não parece fechar, complementar a sua história mesma. Há uma camuflagem ao horror do tempo genocidário. Uma sensação de peso insuportável parece residir entre as águas, as árvores, a terra, e, sobretudo, na face de Simon Srebnik (fig.1). O filme nos mostra a topografia do campo de extermínio de Chelmno<sup>3</sup> quase quatro décadas após o seu fim, e Srebnik é então introduzido à narrativa, e tal como a paisagem da Chelmno que ele retorna, existe uma marca em seu rosto, uma marca ao mesmo tempo tão abismal nos olhos (nestas pálpebras e globos que viram o homem ser exterminado da forma mais brutal pelo próprio homem; nesta resistência da vida que parece não suportar mais, justamente, o peso da lembrança) que emana uma ruptura de sentido quando tentamos desvendar o segredo que existe no seu local mais profundo, em seu abismo mais íntimo.

É neste espectro do inexplicável que Sánchez-Biosca relata os primeiros minutos de *Shoah*, não esquecendo de apontar aquilo que também percebemos, seja a presença e o peso do fantasma da morte, o estranho *locus amoenus* que parece perpetuar uma aporia ao *logos*; é no pélago de uma rememoração tão particular que a imagem encenada por Lanzmann acaba por afetar todo o *cadre* do real (o rosto de Srebnik)<sup>4</sup> e do simbólico (o imaginar das chamas dos crematórios como um momento alucinatório):

Nada explica a estrutura (do filme) como o começo e o final. *Shoah* se abre sobre um espaço idílico, um *locus amoenus* atravessado por um rio. É Chelmno. Sobre uma barca, um homem envelhecido, entona uma canção. Segundo ato, acompanhado por uma câmera que escruta seu rosto, contempla um pequeno bosque: “É difícil de reconhecer – diz –, mas aqui queimaram pessoas”. De repente, um fantasma impregna este espaço puro e límpido. O que na falta – terrível – a sua nomeação por meio de imagens de arquivo (elas não existem aqui), o filme nos permite ver através de um encontro paralisador entre o testemunho e o lugar camuflado. Uma assustadora panorâmica desentranhada entre o belo campo polaco e a alucinação de uma imensa coluna de fogo, dos caminhões de gaseamento, sem que nada tenha sido mostrado. Lanzmann realiza uma encenação (em seu sentido dramaturgico) empenhada em minar o pacífico presente para que emerja nesse momento incrível o que a “solução

3. Como nos lembra Lanzmann (1987: 17), das quatrocentas mil pessoas que chegaram a Chelmno, contabilizaram-se somente dois sobreviventes: o próprio Srebnik e Mordechai Podchlebnik.

4. Uma das grandes lições de Georges Bataille (1973) consiste que o real, por ser “impossível”, não existe senão manifestando-se sob a forma de fragmentos, resquícios, objetos e vestígios. Ora, não é justamente por estilhaços que a presença de Srebnik nos é revelada?

final” colocou em marcha; essa enigmática primeira vez que a engrenagem desencadeou. (Sánchez-Biosca, 2009: 130).

Lanzmann documenta acertadamente a “história pessoal” de Srebnik, já que ele

era então uma criança de treze anos e meio. Seu pai fora abatido sob seus olhos, no gueto de Lodz, sua mãe asfixiada nos caminhões de Chelmno. Os SS o alistaram em um dos comandos de “judeus de trabalho”, que asseguravam a manutenção dos campos de extermínio e estavam eles próprios destinados à morte. Os tornozelos atados, como todos os seus companheiros, o menino atravessava todos os dias a aldeia de Chelmno. Deveu o fato de ser poupado, por mais tempo que os outros, à sua extrema agilidade, que o fazia ganhar as competições que os nazistas organizavam entre aqueles acorrentados, concursos de saltos ou de velocidade. E também à sua voz melodiosa: várias vezes por semana, quando era preciso alimentar os coelhos da coelheira SS, Simon Srebnik, vigiado por um guarda, subia o Ner em uma embarcação de fundo chato, até os confins da aldeia, na direção dos prados de alfafa. (Lanzmann, 1987: 18).

E conclui:

Na noite de 18 de janeiro de 1945, dois dias antes da chegada das tropas soviéticas, os nazistas mataram com uma bala na nuca os últimos “judeus de trabalho”. Simon Srebnik foi executado também. A bala não atingiu os centros vitais. Voltando a si, rastejou até um chiqueiro de porcos. Um camponês polonês o recolheu. Um médico-major do Exército Vermelho cuidou dele, salvou-o. Alguns meses mais tarde, Simon partiu para Tel-Aviv com outros sobreviventes. Foi em Israel que eu o descobri. Convenci o menino cantor a voltar comigo a Chelmno. Ele tinha 47 anos. (Lanzmann, 1987: 19).

Com esse relato sintético, preciso e terrível da história de Srebnik, é possível começar a compreender o abismo de seus olhos, as marcas traçadas na pele do rosto: seus gestos parecem carregar os escombros do genocídio nazista; há um espectro enlutado em sua presença, que não só define sua alma em decaimento ao corpo, mas faz emergir uma dúvida sobre a própria vida, ou melhor, sobre a impossibilidade, de fato, de *viver novamente*, sobretudo quando a própria morte já o tinha rodeado duplamente: em Chelmno (na iminência do extermínio), e também com o tiro na nuca desferido pelo soldado nazista. A vida, mesmo ele tendo sobrevivido a tudo isso, parece uma esperança longínqua, quase impossível de ser *tocada* outra vez. Essa impossibilidade, aliás, radiografada em um determinado momento de *Shoah*, quando Srebnik, a pedido de Lanzmann, vai até uma sinagoga na região de Chelmno (fig.2): a lacuna fisiológica de Simon, um rosto incapaz de brilhar de novo, em contraste com os camponeses daquela região, que ao se depararem com a câmera de Lanzmann ficam alvoraçados, sorridentes, tagarelam, querem todos de algum modo falar, aparecer.

Mas Srebnik parece guardar em seu próprio abismo as lágrimas congeladas do horror concentracionário, e o único gesto possível por ele concedido é um sorriso lânguido (e isso ocorre o tempo todo; é aquilo que marca a sua presença, o seu sempiterno luto), este exato momento onde a decalagem da sua presença lúgubre acaba por absorver toda a vida ao seu redor, e ao perceber isto, Lanzmann, lentamente, acaba por ir enquadrando cada vez mais próximo o rosto de Simon Srebnik, como se o espaço (e o tempo) também se encontrasse no entredito, fraturado pelo gesto de aproximação corporal até Srebnik que, agora, faz com que a pele do seu rosto ocupe todo o campo de nossa visão, legitimando desta maneira a aporia da sua vida.<sup>5</sup>



Figura 1. Srebnik, sozinho.



Figura 2 . Ele, rodeado.

---

5. Como diz o outro sobrevivente de Chelmno, Mordechai Podchlebnik, ao ser perguntado por Lanzmann sobre “o que está morto” em Srebnik, ele responde: “Tudo está morto. Tudo está morto, mas não se é senão um homem, e se quer viver. Então, é preciso esquecer. Ele agradece a Deus pelo que restou e pelo esquecimento” (Lanzmann, 1987: 22).

A voz angelical de Srebnik o salvou do extermínio, mas não da morte. E sua vida já não mais poderia ser salva pelo cinema<sup>6</sup>. Seria Srebnik um “mulculmano”<sup>7</sup>? Talvez. Mas a sua imagem é em si mesma um testemunho. É a sua presença no filme que possibilita a partir do ato da palavra (e de sua memória), uma representação possível da catástrofe nazista. A sensação que sentimos ecoar em mais de nove horas em *Shoah* é de imagens que aprofundam nosso resistir diante deste horror e ainda além, sustenta-nos e desafia-nos para uma representação possível dessa entidade destruidora, desse Behemoth real<sup>8</sup>. Afinal, “o que os SS quiseram destruir em Auschwitz não era apenas a vida, mas também [...] a própria forma do humano e, com ela, a sua imagem”(Didi-Huberman, 2012: 64). *Shoah* faz com que exatamente a *Shoah*<sup>9</sup> seja possível de ser representada, de outro modo, o filme nos possibilita imaginar as imagens – a partir da presença e dos testemunhos dos sobreviventes – deste momento genocidário que invadiu o mundo, e arranca do *âmago do irrepresentável* a ideia absoluta de algo que não pode, justamente, ter uma representação possível.

É justamente por sempre haver algo para ver e imaginar, que a representação de Auschwitz, na contramão daquilo teorizado por Lanzmann<sup>10</sup>, irrompe nas imagens de *Shoah*, a saber: por entre as vozes cortadas, por entre o choro e o silêncio que solapam a própria eficácia do dizer das testemunhas, existe a fissura onde a representação e a imaginação sempre poderão arrancar alguma coisa nova, alguma coisa onde o vestígio da história permanecerá apesar de tudo, obrigando-nos a *repensar a imagem* e todo o seu gesto político. O *Nachleben*<sup>11</sup> da testemunha da Shoah, sua sobrevivência mesma está então submergida na profundidade da dor e da vergonha – em seus instantes de verdade:

havia algo para ver, de várias formas. Havia algo para ver, para ouvir, para sentir, para deduzir daquilo que víamos ou daquilo que não víamos (os comboios que ininterruptamente chegavam cheios e voltavam a partir vazios). [...] Víamos apesar de toda a censura, indubitáveis segmentos da "Solução final"mas não queríamos saber. Tal como a radicalidade do crime nazi nos obriga a repensar o direito e antropologia (como o mostrou Hannah Arendt);

6. “os corpos não serão salvos pelo cinema. Os corpos já foram afundados” (Cangi, 2003: 141).

7. No sentido de Primo Levi e teorizado por Giorgio Agamben (2008), do homem que, mesmo com vida, carrega consigo a aura da morte.

8. Desde muito cedo, o nazismo se comparou com este monstro bíblico, simétrico ao Leviatã. Ver Franz Neumann. *Behemot. The structure and practice of National Socialism* (2009).

9. Shoah em hebraico significa “destruição”. Quando usarmos a palavra em referência ao filme de Lanzmann, ela aparecerá em itálico. Quando for referência à catástrofe nazista, a palavra aparecerá sem a marcação itálica.

10. Para o cineasta francês, a Shoah é irrepresentável e inimaginável, ao mesmo tempo que o seu filme é a obra absoluta e definitiva do genocídio nazista.

11. Termo em alemão que significa “sobrevivência”.

tal como a enormidade desta história nos obriga a repensar a narrativa, a memória e a escrita em geral (como o mostraram, cada um de sua forma, Primo Levi ou Paul Celan); também o 'inimaginável' de Auschwitz nos obriga, não a eliminar, mas antes a *repensar a imagem*, de cada vez que uma imagem de Auschwitz, ainda que lacunar, surge de repente, concretamente sob os nossos olhos. (Didi-Huberman, 2012: 85).

Gertrud Koch, como apontado por LaCapra (2009: 117), diz que a obra de Lanzmann trata-se de “uma transformação estética da experiência do extermínio”, e conclui que “não se pode negar que o filme oferece, ademais, suficiente material e contribui com os necessários debates históricos e políticos”. E que, claramente, esses necessários debates históricos e políticos são também representações outras e possíveis do genocídio nazista. *Shoah*, em sua presença colossal, assinala aquilo que Vidal-Naquet fala sobre a especificidade da morte nas câmaras de gás, e que não é tanto a *industrialização da morte*, “senão o desaparecimento total desse frente a frente do assassino e de sua vítima, um desaparecimento que constitui uma negação do crime no interior do próprio crime” (Vidal-Naquet. Cit. Lindeperg, 2009: 66).

Peter Pál Pelbart nos agracia com um *insight* exemplar sobre *Shoah*:

Daí porque em Lanzmann temos apenas a Voz e a Terra cruzando o Rosto, e um rosto, como o mostrou Lévinas, diz sempre Não Matarás. Por um lado, as palavras e narrativas que evoluem numa cascata de precisões, hesitações, buracos, recusas, contradições, gagueiras; somos tomados pelas vozes nos vários idiomas (hebraico, polonês, inglês, francês, alemão etc.) e elevados, como por uma Babel do espírito, para um plano de afecções indizíveis, onde a linguagem atinge o seu limite. Por outro lado está a Terra que vemos na tela, e a Terra é a massa pesada que enterrou os cadáveres, o sangue, os vestígios, as colheitas, as lembranças, o passado. Assim, ouvimos o nome de Treblinka com seu cortejo de suplícios, mas vemos o prado verdejante ou florido de Treblinka, hoje, e ficamos perturbados, pois o horror do que está sendo dito pela Voz não está sendo visto na Terra, o que a Voz emite, na sua forma etérea, a Terra apagou na sua materialidade bruta, nela vemos outra coisa, as árvores, as rochas, a neve, o rio, vemos a Natureza na sua altiva indiferença. E o ato de fala, como uma resistência obstinada, tenta arrancar à terra aquilo que ela enterra. (Pelbart, 2000: 175).

A Terra, a Voz, o Rosto. E o que há nos perpétuos planos circulares de *Shoah*? O que nos diz esses giros sempiternos dessa escolha formal e estética de Lanzmann? Talvez nos digam sobre a sensação cíclica da experiência concentracionária; talvez nos contem sobre o “eterno retorno” dos tempos e das imagens genocidárias. Talvez tentem mostrar, como escreveu Jean Cayrol<sup>12</sup> para as imagens de *Noite e neblina*, que o solo preenchido pela terra fértil e

12. Jean Cayrol foi um poeta e sobrevivente francês capturado e mandado ao campo de concentração de Mauthausen-Gusen em 1942. A pedido pessoal de Alain Resnais, ele escreveu o belo texto de *Noite e neblina* (cuja narração é de autoria de Michel Bouquet).

pela vida esverdeada da natureza, foi o mesmo que testemunhou e engoliu os restos de tantas vidas humanas dizimadas pelo nazismo, e que possivelmente os cadáveres humanos enterrados neste solo, em seu inevitável processo de decomposição, tenham servido para “adubar” a terra onde hoje as imensas árvores, plantas e pastos se encontram.

As imagens a partir da memória e da palavra que *Shoah* nos concede dos campos de extermínio, transformam-se em relatos testemunhais da ideia potencializada pelo nazismo de aniquilar todo e qualquer rastro da catástrofe. Lanzmann parece desejar *descobrir o passado a partir das imagens do presente*. Foi essa vontade de dar uma visibilidade à Shoah que precisamente o filme *Shoah* realiza: nas imagens invisíveis da morte que jamais nos são mostradas, Lanzmann executa um renascimento da presença do horror que, em sua materialidade, inscreve-se no corpo dos sobreviventes, devolve a estes corpos “uma conexão com o mesmo trauma para recuperar o passado como alucinação” (Cangi, 2003: 143), e que a evocação do passado pela memória e pela palavra no filme é mais um vestígio de que para estas testemunhas, (sobre)viver só foi possível por causa da ferida silenciada, e da recusa em inúmeros momentos, em reviver a memória da dor. E é justamente nesta lacuna do dizer, em que a lembrança mesma se posta como gesto testemunhante, que o testemunho diante da catástrofe, o seu relato, abre esta fissura, este vácuo inevitável onde reside sua sobrevivência, sua resistência à aniquilação, ao esquecimento.

*Shoah* não se desfaz do riso (de Srebnik) e das lágrimas (de Bomba ou Müller<sup>13</sup>) para limitar-se ao desejo de compreender, ao contrário, o filme de Lanzmann, a partir dos traços do horror presentificados nos rostos das testemunhas, faz irromper o riso (de loucura?) e as lágrimas (a mais profunda tristeza) de diversos dos sobreviventes, porque, no momento em que o cineasta exige que eles relembrem, um peso descomunal acaba por emergir nas costas destas testemunhas e desvendamos neste exato momento como todas as suas estruturas musculares no instante da lembrança são absolutamente modificadas. É aquele tempo genocidário que impõe à memória uma lembrança, e quando as testemunhas em *Shoah* retornam no tempo memorial, risos e lágrimas se tornam gestos sobrecarregados de uma dor crepuscular e os rostos enlutados pelos mortos intermináveis já não conseguem mais ser normalizados, mas antes, o que os contaminam, na raiz venosa dessas faces, é o medo e a dor de lembrar, de não conseguir conter (por causa da vergonha, do trauma, do horror) o choro (ou o riso), que para estas testemunhas é o desabrochar mais íntimo do peso dessa memória, desse horror lacerante.

13. Falaremos mais adiante sobre estes dois personagens (Abraham Bomba e Philip Müller) que são apresentados no filme. Dois testemunhos impressionantes, e onde as lágrimas, depois de muita resistência, acabam por desaguar de forma devastadora em ambos.

Herik Gawkowski (fig.3), aparece no filme fazendo o mesmo ofício que executara na época do domínio nazista: sendo o maquinista responsável por levar mais uma leva de judeus nos vagões dos trens para o campo de extermínio de Treblinka<sup>14</sup>. Polonês, Gawkowski, ao retornar ao trem de antanho com Lanzmann e dirigir a locomotiva, acredita fielmente estar revivendo na pele aquele passado<sup>15</sup>, fazendo-o repetir maquinalmente o gesto aterrorizante da degolação (fig.4), quando o trem se aproxima do campo, e onde, ainda hoje, a placa com o nome Treblinka permanece. É inclusive a imagem de Gawkowski, segundo antes de fazer o gesto simbolizador da morte, que estampa a capa das versões em *home vídeo* de *Shoah*.



Figura 3. Gawkowski, e a placa de Treblinka



Figura 4. Ele fazendo o gesto da degolação.

14. Estima-se que entre setecentos a novecentos mil judeus foram exterminados em Treblinka, que foi o campo de extermínio, depois de Auschwitz-Birkenau, onde mais morreram seres humanos.

15. Alucinação semelhante ocorre em *S-21 – A máquina da morte do Khmer Vermelho* (2003), de Ryth Pahn, quando um antigo membro do exército genocida do Khmer Vermelho (responsável pela morte de mais de um milhão e duzentas mil pessoas no Camboja, equivalendo ao extermínio de mais de um terço da população do país) acaba por acreditar que realmente está vigiando e torturando presos, quando na realidade deveria apenas realizar uma encenação de como era o seu procedimento quando membro do exército genocida.

O momento do depoimento de Abraham Bomba (fig.5), judeu e cabelereiro responsável por “arrumar” os deportados minutos antes dos mesmos entrarem nas câmaras de gás, revela-nos um minúsculo rastro do extermínio perpetrado pelo nazismo. Bomba era

o último homem na linha da morte, a voltar a cortar cabelo e recordar, submetido às perguntas de Lanzmann, enfrenta em sua memória o momento-limite do silêncio e afeto para com alguns conhecidos de seu povoado, aos que não pôde conter antes de entrarem enganados à câmara de gás. (Cangi, 2003: 146).

Importante perceber que quando Lanzmann entra na barbearia onde Bomba trabalha, o sobrevivente parece irritado, monossilábico – e quando fala quase nega a própria voz. LaCapra, por esta cena, critica o desvio histórico e documental do filme, que segundo o historiador americano, neste momento, *Shoah* é deslocado do sentido originário e histórico de seus primeiros minutos:

Abraham Bomba analisa seu papel como cabelereiro em Treblinka enquanto ele corta o cabelo de alguém. O espectador fica impactado ao entrar e ver o salão cheio e quem ali estava eram simples clientes que não compreendiam a linguagem (inglês) que que Lanzmann e Bomba dialogavam. Mais ainda, uma de minhas principais preocupações é que as dimensões históricas de *Shoah* sejam questionadas. O espectador espera que o filme seja histórico e inclusive documental. Na verdade, essa expectativa é gerada pelo prólogo narrativo que introduz o filme ao analisar em termos fatuais o campo de extermínio de Chelmno. Portanto, o subtítulo da versão inglesa da obra, *Na Oral History of the Holocaust*, adequava-se às expectativas plausíveis de espectadores ou leitores. (Lacapra, 2009: 116).

Sobre este complexo momento entre Bomba e Lanzmann, o segundo escreveu:

Voltou interessante o momento em que, na segunda parte da entrevista, repeti o mesmo, ainda que diferentemente, quando voltei a colocá-lo na situação dizendo: “O que fez? Imita os gestos que fez”. Pegando o cabelo de seu cliente (que haveria de ter cortado fazia tempo, se realmente estivesse concentrado em cortar, já que a cena durou vinte minutos). E a partir desse momento a verdade se encarnou e ele revive a cena, colocando o conhecimento já encarnado. Na verdade se trata de um filme sobre a encarnação. (Lanzmann, 1992: 301).

Se o filme, nas palavras de Lanzmann, é uma obra sobre a *encarnação*, uma das modalidades encarnadas pelo cineasta francês reside justamente no espectro inquisidor que ele vai impor aos sobreviventes (sobretudo a Bomba), a saber: obriga-los de qualquer maneira a trespassar a linha limite da memória da dor, a esta memória que enquanto gesto do testemunho tem a sua lacuna no emergir do silêncio, na impossibilidade da fala, onde a testemunha à luz de sua própria incapacidade de *contar* se depara com a inquisição do Outro que



a obriga a dizer o que não deveria (ou poderia) ser dito, a *conceder* uma imagem a partir de uma *mise en scène* catastrófica daquilo intrinsecamente amorfo, portanto, não teatralizável. É esta encarnação mesma que acaba por transformar Bomba em uma espécie de ventríloquo de Lanzmann<sup>16</sup>, o que tem uma consequência devastadora, quando a ser novamente sequestrado para dentro de si mesmo, Bomba é completamente desfeito em lágrimas, e rememora o momento em que se depara com mulheres e crianças conhecidas de sua aldeia prestes a terem seus cabelos cortados por ele para logo após entrarem nas câmaras de gás (que os nazistas, para evitar o desespero, mentiam dizendo que os prisioneiros iriam para aquele local para serem desinfetados de piolhos e outras pragas). As mulheres da aldeia reconhecem Abraham, e perguntam o que ocorrerá a elas, e ele para sobreviver permanece em um silêncio assolador, e apenas realiza o seu ofício de cabelereiro.

O homem devastado pela lembrança, irrompendo em pranto, com o soluço de dor rasgando a sua garganta; esta é a imagem última que o filme captura de Bomba. Os estilhaços de sua presença nos permite imaginar aquilo que já não existe em imagens: os gritos sufocados pelo gás venenoso *Zyklon B*<sup>17</sup>, os socos desesperados desferidos na porta principal da câmara de gaseamento, implorando para que ela fosse aberta. Bomba testemunhou tudo isso que, hoje, *somente a imaginação pode supor*. E não pôde fazer nada. Seu testemunho em *Shoah* é uma greta sem fim, é aquilo que disse Spinoza (1990) sobre a tristeza cujo terror impede a alma de pensar, e como é triste reduzir o que pode um corpo, sua potência, como direito natural.

---

16. No sentido que François Cooren deu à encarnação (e ao ventríloquo), isto é, que a interação com a fala do participante (no nosso caso é Bomba) acaba por conceder um poder desconhecido ao mesmo: “Através de figuras específicas que vêm para serem encarnadas ou não, para uma outra próxima primeira vez, através da interação da fala do participante [...] implicitamente ou explicitamente as figuras invocam a permissão dos participantes em fazer de si mesmos mais poderosos através da autoridade que essas tantas figuras conferem a eles” (Cooren, 2010: 141).

17. Originalmente um pesticida a base de ácido cianídrico, cloro e nitrogênio, inicialmente usado nos deportados para combater piolhos, e posteriormente, utilizado para o extermínio em massa nas câmaras de gás. Outro detalhe importante: *Zyklon* em alemão significa ciclone.



Figura 5. Abraham Bomba.

E por fim entre os sobreviventes, existe Philip Müller. Sobre ele, LaCapra pontua:

O antigo membro do *Sonderkommando* Philip Müller mostra um estilo narrativo tradicional que até certo ponto traduz sua desconcertante história a uma forma conciliatória e modulada. Parece falar contando seu relato muitas vezes antes e se mostra capaz de atuar com o virtuosismo de um narrador experiente, até quase converte-se em um bardo do último desastre. Lanzmann não faz nada para interromper o relato de Müller e se mostra como uma escuta paciente e atenta. A narração somente se detém quando Müller chega a um ponto de ruptura ao relatar que seus compatriotas a bordo da morte no “quarto para se despir” começam a cantar o hino nacional tcheco e *Hatikva*.<sup>18</sup> (Lacpra, 2009: 126).

O “ponto de ruptura” que diz LaCapra é quando Müller desaba em choro (em um dos momentos mais poderosos de todo filme) ao lembrar o exato momento da “revolta” desses deportados, e a recusa em tirarem suas roupas. Sobre esse instante, o próprio Müller relata:

A violência culminou quando eles (os SS) quiseram força-los a despir-se. Alguns obedeceram, um punhado apenas. A maioria recusou executar essa ordem. E de súbito, foi como um coro. Um coro... Começaram todos a cantar. O canto encheu o vestiário inteiro, o hino nacional tcheco, depois a *Hatikva* ressoaram. Aquilo me comoveu terrivelmente. (Müller. Cit. Lanzmann, 1987: 218).

Com lágrimas nos olhos, Philip testemunha (figs.6 a 9):

Era os meus compatriotas que aquilo acontecia... e percebi que minha vida não tinha mais nenhum valor. Para que viver? Por quê? Então entrei com eles na câmara de gás, e resolvi morrer. Com eles. De repente vieram até mim alguns que me haviam reconhecido. Pois várias vezes, com meus amigos serralheiros, eu fora ao campo das famílias. Um pequeno grupo de mulheres se aproximou. Elas me olharam e disseram-me: “Já na câmara de gás?”. [...]

---

18. Hino nacional de Israel.

Uma delas me disse: “Então você quer morrer. Mas isso não tem nenhum sentido. Sua morte não nos devolverá a vida. Não é um ato. Você precisa sair daqui, deve testemunhar o nosso sofrimento, e a injustiça que nos foi feita”. (Müller. Cit. Lanzmann, 1987: 218-9).



Figuras 6 e 7. Müller ainda conseguindo resistir...



Figuras 8 e 9. Mas logo em seguida desata em pranto por causa da memória da dor.

É este local da morte, que como desejou Benjamin (1994), é o local de excelência do narrador e de onde Müller e tantos outros sobreviventes falam – mas que não narram as suas histórias particulares. É sempre uma narração sobre os outros que não conseguiram escapar, e que para não ser consumido pela própria loucura<sup>19</sup> e solidão de uma memória catastrófica, a testemunha em *Shoah* sempre fala do Outro que sucumbiu. É tocante e fundamental as palavras que uma mulher diz a Müller já dentro da câmara de gás: “Você precisa sair daqui, deve testemunhar o nosso sofrimento, e a injustiça que nos foi feita”, ele que “recebe de sua própria gente o impulso de sobreviver” (Cangi,

19. Como escreveu o historiador francês Pierre Vidal-Naquet (1995: 29) sobre *Shoah*, que na intenção do filme contém um “elemento de loucura: ter feito uma obra histórica em uma conjuntura de qual somente se chama a dar testemunho a memória, uma memória atual”.

2003: 143), esta essência da sobrevivência que exige que a testemunha fale, foi a mesma que dominou a presença de Hermann Langbein e a sua necessidade de resistir à morte para justamente testemunhar sobre o horror nazista que ele vivenciou:

De minha parte, tinha decidido firmemente que, independente do que me visse a acontecer, não me teria tirado a vida. Queria ver tudo, viver tudo, fazer experiência de tudo, conservar tudo dentro de mim. Com que objetivo, dado que nunca teria tido a possibilidade de gritar ao mundo aquilo que sabia? Simplesmente porque não queria sair de cena, não queria suprimir a testemunha que podia me tornar. (Langbein. Cit. Agamben, 2008: 25).

Por que é tão difícil para o sobrevivente falar ou *nomear* a sua própria história? Claude Lanzmann teoriza a partir de uma “impossibilidade de voltar a contar a história”, e que colocando esta impossibilidade no começo de seu filme, é justamente porque por um lado em *Shoah* há uma “desaparição dos rastros”, “já não resta nada. Não há nada (*le néant*)”, e que ele, portanto, deveria “fazer um filme partindo desse nada”. Assim:

por outro lado, estava a impossibilidade dos próprios sobreviventes em contar esta história, a impossibilidade de falar, a dificuldade – que se percebe ao longo de todo o filme – de dar nascimento à coisa e à impossibilidade de nomeá-la: seu caráter inominável. É por isso que foi tão difícil encontrar um título (para o filme). (Lanzmann, 1992: 295).

A coisa. Nomeá-la. Antes do filme *Shoah*, a catástrofe nazista era chamada pelos rabinos de justamente “A Coisa”, e que o sobrevivente Elie Wiesel batizou (equivocadamente) de Holocausto<sup>20</sup>. A força do filme, sua importância, está no *maelstrom* das memórias que o filme resgata, nestas lembranças mesmas que nos permitem imaginar as imagens possíveis deste momento limítrofe da condição humana.

O extraordinário testemunho que *Shoah* nos concede é justamente o traço do horror nazista que as vozes, na incandescência espectral do esquecimento impossível, transmitem a partir da imagem cinematográfica, em seu movimento que ao vitalizar o testemunho, penetra-nos com uma pulsão da morte inevitável a tais relatos. É neste irromper a partir do horror que o filme rapta aqueles que o assiste, leva ao abismo da dor o espectador, que uma vez diante das imagens e dos fragmentos de memória resgatados, torna-se testemunha ao mesmo tempo do poder perpétuo que a imagem de cinema tem em registrar a

20. Termo que, como fica explícito no nosso texto, não fora por nós utilizado devido a sua origem etimológica de uma oferenda às divindades, dando espaço assim, para a proliferação daqueles que defendem a Shoah (não só o filme, mas toda a catástrofe) como um acontecimento irrepresentável, inimaginável e sem imagens possíveis. Para maiores detalhes, ver *O que resta de Auschwitz* de Giorgio Agamben.

eternidade dos rostos, como da lâmina flamejante a queimar infindavelmente a história humana após Auschwitz.

### **Do irrepresentável (e inimaginável) à abjeção do arquivo**

A grandeza de *Shoah* enquanto cinema nos parece incontestável, e a sua marca histórica – este peso da matéria e da presença humanas – em mais de uma década de pesquisa e completa doação física e emocional de seu realizador, Claude Lanzmann, inscreve o filme à luz de uma história particular – das vozes do testemunho, dos rostos rasgados ao lembrar, da dor mesma da memória, das paisagens verdes onde outrora o corpo humano, e sobretudo, a ideia mesma de humanidade foram exterminados. Porém, anos após seu lançamento, *Shoah* e Lanzmann acabaram por teorizar uma ideia que entra no caminho do absoluto: que a catástrofe nazista é irrepresentável e inimaginável, e que, portanto, não existem imagens possíveis deste momento genocidário. Ao mesmo tempo que traça este caminho ao absoluto, *Shoah* e Lanzmann repudiam a ideia do uso do arquivo, o que nos leva a pensar algo sobre a abjeção, e como esta ideia abjeta para a imagem-arquivo reside concomitantemente a partir de uma arrogância intelectual e de uma descrença de que toda imagem ao seu fim (mesmo diante de sua *eternidade*), tornar-se-á arquivo, vestígio da história.

Georges Didi-Huberman, em *Imagens apesar de tudo*, um dos livros mais importantes sobre justamente a importância tanto da representação e imaginação da Shoah – como da necessidade histórica da imagem-arquivo –, constrói uma obra a partir de um ataque da tríade de intelectuais franceses<sup>21</sup> que de forma irreduzível defende a Shoah (a catástrofe) como um acontecimento sem imagens, e que *Shoah* (o filme) é toda a imagem existente, é todo o cinema único e possível que pode dar algum tratamento ao genocídio perpetrado pelos nazistas. Qualquer outra imagem para além do filme é motivo de desprezo e recusa por parte destes intelectuais. De outro modo, filmes como *Noite e neblina*, *A Dor e a piedade* (Marcel Ophüls, 1969), os arquivos de filmagens dos campos de concentração nazistas realizados por Samuel Fuller ou George Stevens, as exposições fotográficas com imagens reais de dentro do horror concentracionário, para a tríade francesa, não possui valor ou importância histórica, o que

21. Claude Lanzmann, Gérard Wajcman e Élisabeth Pagnoux com as publicações na revista *Les temps modernes*, Março-Maio, 2001. O livro original de Didi-Huberman (*Images malgré tout*) foi lançado em 2004. A polêmica com a tríade francesa começou com o ensaio idêntico ao do livro escrito por Didi-Huberman para o catálogo da exposição *Mémoire des Camps: Photographies des Camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, organizado por Clemant Chéroux, onde falava da importância testemunhal de quatro imagens obtidas pelo *Sonderkommando* de Auschwitz, “seleção” de presos judeus que tinham a visão final do extermínio.

nos leva a constatar em sobressalto que, de fato, estamos diante de uma ideia de irreversível abjeção ao arquivo.

Com um dos mais famosos polemistas, o psicanalista francês Gérard Wajcman, Didi-Huberman (2012: 121) diz que ele exagera previamente o inimaginável, afirmando que Wajcman acha que o filme *Shoah* consegue mostrar “o que nenhuma imagem pode mostrar, (uma vez que este) mostra que existe algo como o Nada a ver (e que) o que isso mostra é que não há imagem”. Didi-Huberman aponta uma aporia para esta concepção de seu polemista: a cega e a paradoxal. A consequência cega para o filósofo e historiador da arte francês seria a impossibilidade de Wajcman ver a imagem por vir (“Se há *Shoah*, então não há imagem por vir”); a consequência paradoxal emerge quando Gérard Wajcman diz que mesmo sem ver o filme de Claude Lanzmann, mas apenas pela sua existência, seria suficiente para cada ser humano ser hoje uma “testemunha da Shoah”.

Claude Lanzmann, desafeto declarado de Didi-Huberman<sup>22</sup>, tem uma ideia própria e absoluta do que é ou deve ser o testemunho, a representação e o arquivo da Shoah. Ideia que Pagnoux e Wajcman retransmitem sem pestanejar<sup>23</sup>. Lanzmann ao absolutizar a catástrofe nazista para dentro de seu próprio filme (que como já dissemos, é extraordinário, mas jamais pode ser *tudo*) acaba por suprimir vestígios fundamentais da história, de um tempo genocidário que legou ao mundo uma perpétua exigência de interpretar todas as imagens e testemunhos. Imaginar, representar não é dar sempre um passo adiante para implodir cada vez mais a ideologia nazista (totalitária) de aniquilação de toda imagem e de toda a presença humana? Não é ir, sempre, ao *socorro de todo vestígio que venha a aparecer*, e a partir desta aparição, reelaborar toda uma história por mais fissurada que ela seja? Imaginar, portanto, não seria permitir que toda imagem, por mais frágil, por mais lacunar, *viesses nos tocar*?

E é justamente nesta tentativa de elaborar novos traços possíveis (*tocar e ser tocado* pela imagem) onde a importância do arquivo reside. Mas o caso de *Shoah*, ou melhor, de seu realizador e de seus defensores, condensa-se em uma ideia de desprezo e negação desta presença do arquivo, a saber: Lanzmann não consegue aceitar a ideia mínima de uma imagem, de uma presença mesma, que

22. Durante a nona edição da *Festa literária internacional de Paraty* (Flip) em 2011, Márcio Seligmann-Silva enquanto mediador do debate com Claude Lanzmann, citou o nome de Didi-Huberman, causando um grande mal estar com esse convidado, que ao ameaçar deixar a mesa, chamou o filósofo francês de “imbecil” (Seligmann-Silva, 2011).

23. “Tudo aquilo que Wajcman e Pagnoux acharam oportuno *repetir* [...], contra a análise das quatro imagens de Auschwitz, não era senão uma conscienciosa *repetição* das teses defendidas pelo cineasta (Lanzmann) acerca da sua própria concepção da imagem, do arquivo e do testemunho” (Didi-Huberman, 2012: 122).

possa vir a sequer dialogar com as “imagens absolutas” de seu filme. Mas o que isto diz? A que se deve esta abjeção ao arquivo e a imagem que ele *marca*?

Vejamos:

As imagens de arquivo são imagens sem imaginação. Elas petrificam o pensamento e matam todo o poder de evocação. Vale bem mais fazer o que fiz, um imenso trabalho de elaboração, de criação da memória do acontecimento. O meu filme é um ‘monumento’ que faz parte daquilo que monumentaliza como diz Gérard Wajcman. [...] Preferir o arquivo fílmico às palavras das testemunhas, como se pudesse mais do que estas, é reconduzir sub-repticiamente esta desqualificação da palavra humana na sua destinação para a verdade. (Lanzmann, 2001: 274).

Ora, chamar as imagens de arquivo de imagens sem imaginação? Não seria justamente o contrário aquilo que tais imagens podem proporcionar? Diante da precariedade do espaço e do tempo onde a sua existência aconteceu, a imagem-arquivo da catástrofe nazista nos convida a driblar esta *petrificação* do pensamento que diz Lanzmann, exige de nós que para nos desvencilharmos de certas manias estéticas, penetremos nos poros do celuloide, nos minúsculos vestígios de sombras e marcas do tempo e da morte para, exauridamente, restituirmos um significado, uma imaginação mesma do espectro e da penumbra do *Lager*. Ou como se pergunta Didi-Huberman tendo em mente a citação acima de Lanzmann:

E por que razão construir um “monumento”, atendendo a como o próprio Lanzmann qualifica o seu trabalho, teria de equivaler a desqualificar os “documentos” sem os quais o monumento se erige no vazio? Por que razão assumir o tom de “lenda” – “tal é o que me permite dizer que o filme é imemorial” - e recusar, juntamente com a “legenda” necessária às fotografias de arquivo, todo um campo de memória? (Didi-Huberman, 2012: 124).

Não é diante do arquivo mesmo que uma história de imagens deve ser iniciada? O próprio filme *Shoah* tem pelo menos um momento “arquivista” fundamental, quando Lanzmann, emulando a aura do judeu Alex (o membro do *Sonderkommando* que em Auschwitz captura secretamente as imagens sobreviventes), grava em segredo uma entrevista com Franz Suchomel (figs. 10 e 11), um dos líderes SS responsável pela ordem do campo de extermínio de Treblinka e pelos eventos do programa da eutanásia nazista. Em completo sigilo Lanzmann filma as respostas de Suchomel para as suas perguntas. A qualidade precária da gravação nos permite buscar paralelos com as fotos do judeu Alex (fig.12) em Auschwitz: ambas as capturas à luz da história acabaram por se tornar partes basilares da compreensão de um mundo genocidário a partir de imagens realizadas em absoluto segredo, este silêncio onde a imagem em sua execução clandestina acaba por antecipar (a morte, para Alex; a mentira, para Suchomel) alguns dos *modi operandi* do nazismo.



Figuras 10 e 11. Suchomel filmado clandestinamente por Lanzmann.



Figura 12. A foto original feita pelo judeu grego Alex.

Suchomel, o burocrata perfeito, o homem que apenas cumpre a sua função profissional. Quando colocado contra a parede por Lanzmann, em sua língua materna, engasga, respira fundo, a fala ora gaguejada ora cômica não consegue esconder uma perspectiva gélida sobre a vida humana. Esta imagem *escondida*



que Lanzmann oferece ao mundo tem, no momento de sua sobrevivência arquivista, aquilo que Arlette Farge (2009) disse sobre o sentido inesgotável das profundezas e do mistério do arquivo; e petrificando a fisionomia de Suchomel, a filmagem clandestina de Lanzmann possibilita não somente que olhe-mos para o oficial nazista e sua burocracia naturalizada pelo horror, mas que a imagem-arquivo também nos olhe, cravando no mundo a partir deste momento a sua inegável importância histórica. Esta filmagem de Lanzmann é um procedimento que “se assemelha na verdade ao do andarilho, buscando no arquivo o que está escondido como vestígio positivo de um ser ou de um acontecimento, estando atento simultaneamente ao que foge, ao que subtrai e se faz, ao que se percebe como ausência” (Farge, 2009: 71). Não seria exagero afirmar que tanto Alex quanto Lanzmann executam, cada um à sua própria maneira, um *gesto clandestino*.

Este momento de sabor clandestino e arquivista no filme “sem arquivos” de Lanzmann acaba por legitimar a nossa ideia, a ideia de que o fim cíclico de toda imagem (por mais *eterna* que ela seja) é tornar-se excerto da história, *arquivo* daquilo que ela testemunha. E *Shoah* não é hoje um imenso arquivo testemunhante, que no rasgo da palavra e da memória, possibilita-nos ver e imaginar apesar de tudo novas imagens e novos fantasmas para a catástrofe nazista? *Shoah* é imagens, é um testemunho concedido pelo cinema. *Shoah* é arquivo justamente porque o seu testemunho reside nas imagens que já não podem mais desaparecer.

### **A radicalidade da morte**

Olhar os testemunhos em *Shoah*, ou seja, escutar as pradarias que embora *esverdeadas* guardam em seu ventre todo um horror é também resistir à agonia *verdejante* (quase acinzentada) dos rostos e presenças que são capazes, dentro do filme de Lanzmann, de *invocar* suas vozes para justamente *evocar* a memória duplicada da sobrevivência (morte e vida; lembrança e esquecimento). Diante da aporia que toda sobrevivência (*Nachleben*) porta em seu destino, a que faz corromper quase toda a recordação da Shoah é justamente a ideia de aniquilação absoluta do homem e de todo o seu vestígio humano que o nazismo perpetrou em seus campos da morte. Esta *radicalidade da morte* é então o antro (para muitos equivocadamente sustentado de inominável, inimaginável) onde a imagem nazista fundou seu procedimento de extermínio.

Diante desta radicalidade da morte é na sobrevivência, este *gesto radical*, onde revela-se a pegada inestimável da memória: lembrar de que nesta radicalidade da morte se concentra todo o horror, toda a essência do genocídio do Terceiro Reich. E a própria etimologia da palavra radicalidade concede

ao mesmo tempo a ideia de algo pertencente à raiz (isto é, a este mundo, a esta *terra*: a vida humana) e de uma inerência, de algo justamente inseparável de todo procedimento, de toda execução (os métodos nazistas de extermínio). Radicalidade, portanto, enquanto aporia (como é toda sobrevivência): como aquilo que desprende a vida enraizada de sua terra, ao passo que radicalmente extermina essa mesma vida enraizada sem piedade em todo o seu vestígio, em todo o seu *fundamento*, em toda sua *raiz*.

Como foi possível realizar o que o nazismo realizou, em seus campos da morte, com o homem – com toda sua humanidade? Saul Friedländer sonda assim:

Aqui há algo que nenhum outro regime tentou fazer, sem se importar com qual fosse o crime. Neste sentido, o regime nazista alcançou uma classe de limite teórico exterior. É possível considerar inclusive maior número de vítimas e meios de destruição tecnologicamente mais eficazes; mas quando um regime com base em seus próprios critérios, decide que existem grupos que não possuem o direito de viver sobre a terra, assim como o lugar e o prazo de seu extermínio, então já foi alcançado o umbral extremo. A partir de meu ponto de vista, este limite não foi alcançado mais do que uma única vez (*only once*) na história moderna, pelos nazistas. (Friedländer, 1993: 82).

Um limite genocidário que não ocorreu “mais do que uma única vez na história moderna”. Então não é somente sobre a radicalidade da morte que um filme como *Shoah* tenta apesar de tudo nos mostrar, mas o filme de Lanzmann também nos faz ver que esta radicalidade mesma é composta por uma *singularidade*, isto é, por um *momentum* inimitável, intransponível ao símbolo da suástica, à imagem mesma de Hitler e de seu Terceiro Reich.

O grande historiador italiano Enzo Traverso levanta justamente esta ideia de Auschwitz singular, onde reside na singularidade dos *campos de extermínio* (como eram Auschwitz, Chelmno, Treblinka entre outros) toda a diferença, ou seja, toda a *singularidade* quando comparado aos *campos de concentração* nazistas (Bunchewald, Dachau, Bergen-Belsen entre outros):

Os campos de extermínio nazistas se converteram no símbolo desta singularidade que distingue tanto o genocídio judeu de outros tantos crimes cometidos pelo próprio nazismo, como das violências do estalinismo. Bunchewald e Kolyima seguem sendo universos de morte, mas a morte não era sua finalidade imediata, melhor dizendo, era a consciência de um processo mais lento de extermínio mediante o trabalho. (Traverso, 2004: 3).

*Shoah* possibilita que imaginemos apesar de tudo os campos de extermínio, toda a sua *singularidade* (aniquilar ao homem em um único instante através das câmaras de gás, e fazê-lo *desaparecer* nos crematórios, opondo de certo modo à operação existente nos campos de concentração, onde o trabalho escravo era algo normatizado e as grandes empresas alemãs, brutalmente, tiravam provei-

tos desta mão de obra escravizada), e toda sua *radicalidade* (fazer da morte algo extremo; exterminar milhões de vidas em uma mesma geografia; arrancar todo o vestígio humano pela raiz).

### Considerações finais

Quando avistamos os personagens em *Shoah* não há justamente em suas fisionomias uma singularidade (estes rostos que sustentam uma memória da dor, uma dor que quase os tornam loucos e que só pôde existir em um campo nazista) ao mesmo tempo que uma radicalidade (ou seja, que embora face à morte extrema as testemunhas puderam sobreviver, e mesmo testemunhando todo o sentido humano sendo arrancado pela raiz, foram capazes, no filme de Lanzmann e em uma imensa literatura sobre a Shoah, de contar apesar de tudo suas histórias impressionantes). Não há na sobrevivência mesma, neste *Nachleben*, toda uma radicalidade da resistência (da sobrevida) para suportar a radicalidade da morte perpetrada nos campos nazistas? Não reside no gesto radical de sobreviver o único modo possível para aqueles homens e mulheres contarem um vestígio, uma fração improvável do horror que eles viram?

*Shoah* de Claude Lanzmann é portanto este imenso filme sobre a sobrevivência do corpo do homem e de seu vestígio humano. Sobrevive porque como apontado por Maurice Blanchot (2003) o homem é o indestrutível, embora possa ser *eternamente* destruído; ou como por Jean-Luc Nancy (2003) quando diz que é por sua impenetrável resistência à aniquilação que o homem é *tornado absoluto*. Ou seja, o homem é indestrutível apesar de sua destrutibilidade, inaniquilável apesar de sua aniquilabilidade. *Shoah* nos dar a ver estas “histórias de corpos e de desejos, histórias de almas e de dúvidas íntimas durante a grande derrocada, a grande tormenta do século” (Didi-Huberman, 2011: 82). Histórias de corpos, de desejos. Uma história, portanto, sobre a esperança, sobre a luz apesar de tudo.

Toda esperança, toda luz advinda das testemunhas em *Shoah* parece gemer. Geme para que consigamos ver melhor toda a dor que a escuridão da memória do nazismo instaurou na história do mundo – assim, o filme *retira da escuridão* os seus rostos humanos. Geme para que essa mesma esperança, essa luz, possam ser avistadas em todo o horizonte, sem cronologia definida, portanto, um *gemer anacrônico*. Um gemer que é também choro, o que cristaliza-se em *Shoah* quando diversas das testemunhas no filme de Lanzmann diante do insuportável peso de lembrar desatam em um pranto profundo, devastador.

Vendo *Shoah* um abismo parece se abrir, como um terremoto faz ao solo, à terra. Um abismo da perda, da dor, de um luto que apesar de tudo “põe o mundo em movimento” (Fédida, 2004: 138). Mirando as fisionomias no filme

de Lanzmann faz parecer que toda a vida humana está ameaçada a ser conduzida para tal experiência da morte, dar-nos a ver que toda lembrança é este artefato basilar para que nunca nos esqueçamos do detalhe mais minúsculo de um genocídio. E se o gemido, o choro, a radicalidade da morte e da sobrevivência se *repetem* constantemente nos testemunhos do filme é justamente porque parece que “somos *olhados* pela perda, ou seja, *ameaçados* de perder tudo e de perder a nós mesmos. Talvez esteja aí também o que há de mortal na *repetição*” (Didi-Huberman, 1998: 86).

Repetição mortal. Repetição sistemática do extermínio que os nazistas impuseram nos seus campos da morte. *Shoah* traz para a memória de nosso tempo a fagulha da lembrança do horror irrepitível que tocou a humanidade, que fez com que Georges Bataille (1988) escrevesse a sentença de que a partir do nazismo, a imagem do homem está inseparável de uma câmara de gás. E em cada rosto que o filme captura, toda uma esperança na sobrevivência humana emerge, resplandece, apesar de todo sofrimento, de toda humilhação. Saber que o homem saiu vivo da hecatombe nazista é, de fato, (re)descobrir que por mais singular e radical que tenha sido o extermínio nos campos do Terceiro Reich, a vida humana é esta *raiz* que é capaz de sobreviver mesmo diante de toda a destruição possível.

### Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2008). *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo.
- Bataille, G. (1973). *La experiencia interior*. Madrid: Taurus.
- Bataille, G. (1988). *Sartre*. Paris: Gallimard.
- Benjamin, W. (1994). O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 197-221). São Paulo: Brasiliense.
- Blanchot, M. (2003). In the night that is watched over. In D. Dobbels (org.), *On the Robert Antelme's the human race: essays and commentary* (pp. 55-59). Evanston: The Malboro Press.
- Cangi, A. (2003). Imagens do horror. Paixões tristes. In M. Seligmann-Silva (org.), *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes* (pp. 139-169). Campinas: Editora Unicamp.
- Cooren, F. (2010). *Action and Agency in Dialogue: Passion, incarnation and ventriloquism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.

- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed.34.
- Farge, A. (2009). *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp.
- Fédida, P. (2004). *L’Absence*. Paris: Folio.
- Friedländer, S. (1993). *Memory, History and the Extermination of the Jews of Europe*. Indiana: Indiana University Press.
- Lacapra, D. (2009). *Historia e memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Lanzmann, C. (1992). Le lieu et la parole. In M. Deguy (org.), *Au sujet de la Shoah: le film de Claude Lanzmann* (pp. 290-317). Paris: Belin.
- Lanzmann, C. (2001). Le monument contre l’archive. *Cahiers de médiologie*, (11): 271-279. Paris: CNRS Editions. Disponível em: [http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/11\\_transmettre/lanzmann.pdf](http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/11_transmettre/lanzmann.pdf).
- Lanzmann, C. (1987). *Shoah: vozes e faces do Holocausto*. São Paulo: Brasiliense.
- Lindeperg, S. (2009). Noche y niebla, un film en la historia. *Cuadernos de cine documental*, 03: 58-73. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral.
- Neumann, F. (2009). *Behemot. The structure and practice of National Socialism*. Oxford: Oxford University Press.
- Pelbart, P. P. (2000). Cinema e holocausto. In A. Nestrovski & M. Seligmann-Silva, (orgs), *Catástrofe e representação* (pp. 171-183). São Paulo: Escuta.
- Sánchez-Biosca, V. (2009). Sombras de guerra: las imágenes cinematográficas de la Shoah. *Historia Social*, (63): 111-132.
- Seligmann-Silva, M. (2011). *Intelectual se coloca como o único porta-voz de Auschwitz*. Disponível em: [www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1307201130.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1307201130.htm).
- Spinoza, B. (1990). *Ética y tratado Teológico-Político*. Cidade do México: Porrúa.
- Traverso, E. (2004). La singularidad de Auschwitz. Un debate sobre el uso público de la historia. *Nueva Época*, 11(31), maio-agosto, México.
- Vidal-Naquet, P. (1995). The Holocaust’s Challenge to History. In L. Kritzman, (org.), *Auschwitz and After: Race, Culture, and “the Jewish Question”* (pp. 25-34). Nova York: Routledge.

**Filmografia**

*A dor e a piedade* (1969), de Marcel Ophüls.

*Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais.

*Shoah* (1985), de Claude Lanzmann.

## O filme de busca e a construção ensaística de uma memória familiar emoldurada pelas montanhas mineiras

Adriano Medeiros da Rocha & Eduardo Henrique Moreira\*

*Seu Carlito, narrativas sobre um comerciante da roça* (Brasil, 2016, 70min30seg)

Direção e Montagem: Eduardo Moreira

Produção: Eduardo Moreira e José Carlos Moreira

Fotografia e Som Direto: Eduardo Moreira e Thiago Novais

Trilha Sonora: Matheus Ferro

### *O início, o fim, e o meio...*

A produção de um documentário envolve a captação de algum tipo matéria prima temática. Nesse processo, como também na edição, o cineasta expõe sua visão do tema abordado em seu filme, ele enquadra sua história. Na concepção de Sheila Bernard (2008), os filmes documentários se baseiam em fatos, e é disso que vem o seu poder e sua diferenciação do cinema de ficção. Partindo desse princípio, podemos entender os documentários como uma forma subjetiva de representação do mundo derivada das decisões do cineasta. Esses filmes são, portanto, carregados de sentidos próprios de quem os faz.

De acordo com Bill Nichols (2005: 47), os documentários não são uma reprodução da realidade, mas são representações do mundo que vivemos. Assim como fazem os outros meios de comunicação, no processo de produção de um documentário, os fatos são representados através da abordagem escolhida pelo diretor e sua equipe. Assim, essa abordagem emerge de uma série de escolhas.

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008: 58) consideram que a rede de escolhas que envolvem a produção documental é o “mais puro” artifício que gera o filme. Para os autores, os documentários “não brotam do coração do real, espontâneos, naturais, recheados de pessoas e situações autênticas”, eles dependem da dedicação e envolvimento de seus realizadores

Sheila Curran Bernard (2008: 47) afirma que as redes de escolhas definem como as histórias são contadas nos documentários. Para ela, essa rede envolve

---

\* Adriano Medeiros da Rocha: Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, curso de Comunicação Social-Jornalismo. 35420000 - Mariana, Minas Gerais, Brasil. E-mail: adrianomedeiros.audiovisual@gmail.com  
Eduardo Henrique Moreira: Mestrando. Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas (ICSA), Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 35420-000, Mariana, Minas Gerais, Brasil. E-mail: eduardomoreira.op@gmail.com

escolhas criativas acerca da estrutura do filme, de perspectiva, de equilíbrio, de estilo, de elenco, entre outras. A autora entende que as escolhas caracterizam a abordagem do filme.

Dê a um grupo de cineastas alguma aparelhagem e a mesma história a ser contada em linhas gerais, e você acabará tendo em mãos filmes bastante diferentes em estilos, ponto de vista, enfoque e, na verdade, diversos em muito mais do que isso. Essas diferenças caracterizam a abordagem: como apresentar a história na tela. (Bernard, 2008: 47)

Cada filme documentário tem sua abordagem, ou seja, a rede de escolhas criativas feitas para sua realização. Portanto, como afirma Nichols (2005: 48), são todos diferentes, pois “não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam apenas de um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos”. Bernard considera a maior parte dos documentários como sendo também narrativas e, em sua opinião, isso significa, pura e simplesmente, que eles contam histórias. Para a autora, a forma como estas obras contam as histórias e quais histórias contam são os elementos que separa esses filmes em subcategorias de gêneros ou estilo (Bernard, 2008:15).

Mesmo com as subcategorias que caracterizam alguma(s) abordagem(s), a prática está sujeita a constantes mudanças. Neste universo, há uma constante busca por abordagens alternativas e transformações no uso da linguagem. Refletindo sobre essa questão, Bernard ressalta que:

Ao discutir abordagem, tenha consciência de que os cineastas, conforme se mencionou, não raro combinam diferentes abordagens. Alguns usam narração (ou texto na tela, que desempenhe o mesmo papel), mas a usam com parcimônia. Outros combinam voice-over com narração, ou o roteiro com voice-over em lugar da narração. Alguns filmes fabricam situações que então se desdobram na tela, tornando-se, portanto, observacionais. (Bernard, 2008: 51)

Bill Nichols (2005) argumenta que os documentários representam questões, aspectos, características e problemas encontrados no mundo histórico por meio de sons e imagens que compõem seus discursos, o que suscita a questão da *voz* que cada filme tem.

O fato de documentários não serem uma reprodução da realidade da a eles uma voz própria. Eles são uma reprodução do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer. (Nichols, 2005: 73)

Cada documentário tem sua voz fílmica, ou seja, uma natureza própria. Essa *voz* também pode ser entendida como uma *impressão digital* que atesta a individualidade do cineasta, ou até mesmo o poder de decisão de seus financia-



dores. Sendo a maneira como o cineasta traduz seu ponto de vista e estabelece uma relação com mundo histórico, a voz fílmica remete ao estilo do filme. Para Bill Nichols (2005: 135), ao definir traços característicos semelhantes nas *vozes individuais* de filmes e cineastas, podemos estabelecer grupos que compartilham vozes semelhantes. Essas *vozes compartilhadas* referem-se aos gêneros de documentário.

Nichols divide os gêneros do documentário em seis modos: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Apesar de determinarem uma estrutura de afiliação frouxa, eles “estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas” (Nichols, 2005: 135).

Por meio desta pesquisa, buscar-se-á investigar e compreender o tipo ou modo de documentário que Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008: 55) consideram como *ensaio fílmico*, ou seja, aquele formato que remete a uma forma híbrida, sem regras nem definição exata, mas que articula modos de abordagem e composições variados, objetos e discursos heterogêneos. Para Bill Nichols (2005: 170) essas características mencionadas pelas autoras acima se aproximam ao modo que ele denomina performático. Este último teórico do cinema entende que filmes desse estilo dão mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, se afastando do relato objetivo. Para ele, o significado é claramente um fenômeno subjetivo, carregado de afetos.

Um carro, um revólver, um hospital ou uma pessoa terão significados diferentes para pessoas diferentes. Experiência e memória, envolvimento emocional, questões de valor e crença, compromisso e princípio, tudo isso faz parte de nossa compreensão dos aspectos do mundo que mais são explorados pelo documentário (...). O Documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas. (Nichols, 2005: 169)

Já Sílvia Da-Rin (2006: 183) aponta como elemento principal desse subgênero a *auto-reflexividade*, que constitui uma busca de alternativas às insuficiências e às limitações identificadas nos diversos modos de representação em lidar criticamente com o ilusionismo cinematográfico.

Os conceitos sobre este tipo de filme são variados e nem sempre conduzem a um consenso. Contudo, para esta pesquisa, adotaremos a perspectiva de que o ensaio fílmico possui sua hibridez justificada em suas variações demasiadas - transições e transformações nas quais gêneros e estilos não se limitam, mas se complementam. A participação também acontece nesse tipo de filme, e é utilizada de diversas maneiras. Esses traços, segundo Nichols, são características que passam a aparecer nos documentários que ele denomina participativos.

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaje ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconstrói poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta desce o manto do comentário com voz-over, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousa a mosquinha na parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Nichols, 2005: 154)

Documentários participativos simulam o que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como ela conseqüentemente se altera. A experiência extraída do encontro entre o cineasta e o tema será o conteúdo do filme. O cineasta tem a possibilidade de se posicionar como mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador, ou mesmo como fio condutor da história. (Nichols, 2005 :155).

Silvio Da-Rin (2006) acredita que, nesse modo ensaístico e interativo, “o cineasta dispõe de novos recursos para recusar o papel de agenciador oculto de imagens sonoras e visuais, podendo exibir-se como um ser humano implicado” (Da-Rin, 2006: 155 e 156). Além dessas características, Da-Rin aponta também para o *antiilusionismo* que se manifestou de forma colateral no estilo interativo que permeia o filme ensaio.

No modo interativo, o antiilusionismo se manifesta de forma colateral, apesar da contribuição inaugural de *Chronique d'un Été*. Um dos fatores que marcou a novidade radical foi a liberdade com que os equipamentos de filmagem e os membros da equipe eram exibidos. (...) Fundava-se ali a tendência de deslocar o documentarista dos bastidores para a superfície do filme, substituindo a voz off incorporada por um corpo humano visível que interage com os atores sociais. (Da-Rin, 2006: 183)

Conforme Nichols (2005: 158), há casos em que o cineasta se distancia da postura investigativa para adotar uma relação mais receptiva e reflexiva frente aos acontecimentos que o filme deseja contar ou que envolvem este profissional e seu tema. Essa escolha leva o filme a se aproximar do diário e do testemunho pessoal. Nesse tipo de narrativa é comum encontrarmos a voz na primeira pessoa predominando na estrutura global do filme. Seria o engajamento participativo do cineasta, agora também como sujeito registrado, um dos principais elos para se conseguir a atenção do público.

(...) é o desempenho de Emiko Omori na reconstrução da história reprimida da experiência de sua própria família, nos campos de confinamento de nipo-americanos durante a Segunda guerra Mundial, que dá forma a *Coelho na lua* (1999). Em *Diário inconcluso* (1983), Marilu Mallet propõe uma estrutura ainda mais explícita, na forma de diário, ao fazer o retrato de sua vida de exilada chilena em Montreal, casada com o cineasta canadense Michael Rubbo. (...) Esses filmes fazem do cineasta uma perna tão nítida quanto

qualquer outra de seus filmes. Como testemunho ou confissão, muitas vezes, estes manifestam um poder revelador. (Nichols, 2005: 158 e 159)

O crítico de cinema afirma que a intensidade emocional e a expressividade subjetiva do modo performático tomaram forma nos anos 80 e 90 e foram desenvolvidos principalmente por grupos que possuíam forte atenção para a esfera social e as questões comunitárias. De acordo com Cláudia Mesquita e Consuelo Lins (2008), essas características *ensaísticas* no Brasil são notáveis em filmes dos anos 80, como *Mato eles?* (1982), de Sergio Bianchi e *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado.

Os filmes desse estilo são carregados de emoção e significados que dão a eles características expressivas de uma dada perspectiva. Desse modo, os documentários performáticos dirigem aos espectadores uma representação pessoal e pontual de sujeitos específicos, incluindo o cineasta. (Nichols, 2005: 43). Dialogando com Nichols, Silvio Da-Rin entende que o cineasta assimila os recursos retóricos desenvolvidos ao longo da história do documentário e produz uma inflexão deles sobre si mesmos.

Não satisfeito em simplesmente expor argumentos sobre seu objeto, o cineasta passa a engajar-se em um metacomentário sobre os mecanismos que dão forma a este argumento. No lugar da ênfase absoluta sobre os personagens e os fatos do mundo histórico, o próprio filme afirma-se como fato no domínio da linguagem. (Da-Rin, 2006: 170)

Para Nichols, o estilo performático, ou o ensaio-fílmico, mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade àquela ficção que ainda era presente nos modos poético e expositivo, mas que foi sendo deixada de lado quando o modo observacional priorizou a filmagem direta do encontro social, ou seja, possibilidades audiovisuais como planos de ponto de vista, números musicais, representações de estado subjetivo da mente, retrocessos, fotogramas congelados.

Nichols (2005: 171) ainda ressalta que os filmes desse estilo "nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com a sensação relacionada com sua nítida sensibilidade". Em sua opinião, a sensibilidade do cineasta busca estimular a do espectador, ou seja, é a carga afetiva aplicada no filme que indiretamente nos envolve na sua representação do mundo histórico.

Um dos métodos utilizados para a realização dos documentários de ensaio é o que o crítico cineasta Jean-Louis Comolli (2008) chama de *dispositivos de escritura*. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita entendem que o dispositivo de escritura está relacionado à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas ou a um tipo de *maquinação* de uma lógica, de um pensamento, que atribui às condições, regras e/ou limites

para que esses filmes aconteçam. Na opinião das autoras, a adoção de um dispositivo nega diretamente a ideia de documentário como obra que aprende a essência de uma temática ou realidade fixa e preexistente.

Não se trata, porém, de um procedimento produtor que gera efeitos semelhantes em todo o filme, mas que é criado a cada obra, imanente, contingente às circunstâncias de filmagem, e submetido às pressões do real. A simples adoção de um dispositivo não garante, em suma, o sucesso de um filme; tudo depende da sua adequação ao assunto eleito, mas sobretudo do trabalho concreto de filmagem, que a maquinação anterior não dispensa. (Lins & Mesquita, 2008: 57)

O documentarista Eduardo Coutinho, ao refletir sobre *dispositivo filmico*, utilizava o termo *prisão* para caracterizar o conjunto de regras auto impostas que delimitam o processo de realização de seus documentários. O dispositivo utilizado pelo cineasta, pelo menos até *Edifício Master* (2002), era de ordem espacial: filmar numa única locação (Lins e Mesquita, 2008). Porém, esse tipo de abordagem só foi evidenciado no decorrer dos anos 2000 pelos documentários *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kougut, e *33* (2003), de Kiko Goffman, os quais Consuelo Lins e Cláudia Mesquita denominam *filmes de busca*.

Neles, o motivo da realização do documentário deixa de ser a alteridades clássica para se relacionar a aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos próprios realizadores. Nos dois filmes, os diretores interagem com personagens e situações como sujeitos interessados, protagonistas de um processo de busca pessoal. (Lins & Mesquita, 2008: 51)

Lins e Mesquita notam que as histórias registradas não preexistem à filmagem, mas são produzidas por um agir do documentarista, portanto, eles são também o *filio condutor* de seus filmes. Segundo Lins e Mesquita, o crítico Bernadet aposta no híbrido *pessoa-personagem*:

Como notou Jean Claude Bernadet: “O documentarista determina um projeto, sabe de onde parte, sabe o que gostaria de alcançar, mas não pode prever os resultados a que chegará nem o percurso que terá de cumprir. (...) Essas pessoas-personagens têm objetivos, enfrentam obstáculos, alcançam seus objetivos ou não, exatamente como nos filmes de ficção”. (Lins & Mesquita, 2008: 52)

A partir do diálogo teórico apresentado anteriormente, pode-se entender que os *filmes de busca* são documentários dos modos participativo e performativo, ou então são *filmes de ensaio*, que possuem um dispositivo que faz o cineasta sair em busca de um objetivo. Nesse tipo de documentário, é estabelecida uma conexão entre o domínio privado e o domínio público, como acontece em *Um passaporte húngaro* (2002). Dessa forma, o cineasta faz sua representação do mundo histórico de maneira subjetiva através da exibição de

uma busca íntima, marcando a diferença desse documentário em relação à exposição da vida privada a que se assiste diariamente na televisão.

Lins e Mesquita apontam também como traço marcante dos documentários de busca a utilização da entrevista com *uso deslocado*, sem reproduzir a tradicional dicotomia sujeito-objeto. Para elas, as entrevistas aparecem nos filmes de busca como “instrumento para obtenção de informações no processo concreto de pesquisa e busca empreendido pelos realizadores.” (Lins & Mesquita, 2008: 52).

Inspirados em conceitos encontrados nos filmes de busca e no mecanismo da pessoa-personagem, os realizadores Eduardo Moreira e Thiago Novais também decidiram ir a campo para desenvolver o primeiro média metragem da dupla, em 2016. O documentário, ou ensaio fílmico, que realizaram também pode ser identificado como um filme de busca. Um dos realizadores da obra – Eduardo Moreira – é o personagem condutor da história numa busca pela memória do seu avô, Carlos Moreira. O dispositivo escolhido para a gravação é a trajetória da equipe saindo da cidade de Ouro Preto com destino ao subdistrito de Piranga onde viveu Carlos, o Manja Léguas. Durante o percurso, a dupla passou pelos distritos ouropretanos: Santa Rita de Ouro Preto, Bandeiras e Santo Antônio. Nas várias paradas a dupla entrevistou filhos e netos do patriarca da família Moreira. Também nessas localidades foi feito o registro em vídeos das paisagens, situações cotidianas e objetos que representam a cultura e o estilo de vida da zona rural mineira. Da mesma maneira, foram registradas cenas do cotidiano dos entrevistados que remetem, ou representam, elos de relacionamento com Carlos Moreira. Segundo Bernard (2008: 185) é preciso haver imagens de cobertura suficientes para dar opções para a edição.

Pense em rodar o seu documentário como você faria com um drama: no âmbito de determinada cena você desejará tomadas amplas, tomadas médias, close-ups e cortes, para garantir que as tomadas sejam suficientemente longas e estáveis para serem usadas. Você quer ser capaz de criar cenas visuais que proporcionem contexto e alguma outra informação à história. (Bernard, 2008: 185)

O percurso regido pelo dispositivo adotado representa um *mergulho* feito pelo *personagem* central na história do avô de Eduardo. Através da vontade de resgatar parte significativa de uma memória de sua família, o neto de Carlos, que só o conheceu pelas histórias que ouvia do seu pai, dos tios e da falecida avó, decidiu embarcar em uma viagem para o Manja Léguas e documentar essa busca. A cada parada, um ou mais encontros com os tios e primos, que contaram e demonstraram, através das suas narrativas, quem foi Carlos dentro daquela memória coletiva. As interações tiveram um caráter mais íntimo/pessoal por se tratar de um encontro em família para compartilhar

a memória da mesma. Esse tipo de encontro para conversas sobre temas familiares, normalmente, é uma situação rotineira no cotidiano dos habitantes da zona rural. A partir do conteúdo das entrevistas houve a tentativa de apresentar os aspectos imagéticos e também emocionais desses encontros.

Para que os entrevistados não se sentissem muito incomodados com a presença da(s) câmera(s) durante os diálogos, primeiramente a equipe buscou constituir um tempo de interação com cada um deles. Logo no momento da chegada ao ambiente de moradia ou trabalho de cada entrevistado o registro já começava a ser feito, a câmera era logo apresentada ao entrevistado e o equipamento registrador seguia o caminho. Na sequência, o entrevistado apresentava a sua casa/trabalho e, aos poucos, era estabelecida uma relação mais amena com a câmera. Após esse período de aproximação, a entrevista em profundidade era realizada.

Ao se aproximar e estabelecer um tempo de convívio com seus parentes do interior, o ator social central se aprofundou cada vez mais da história de sua família. A cada encontro era promovida também uma nova descoberta que remetia ao passado da família e atestava contestações de seu presente. O universo de expectativas e impressões geradas pelos encontros foi ilustrado pelas imagens de uma segunda câmera, que colocava o pesquisador, literalmente, como agente participativo. Esse registro foi tentado no calor do momento em cada uma das chegadas e partidas.

As experiências obtidas durante o trajeto pelas estradas repletas de paisagens diferenciadas e localidades típicas da zona rural mineira e também de cada um dos encontros com os familiares do personagem que buscava a história do seu avô foram registrados em duas perspectivas: em primeira pessoa, pelo próprio personagem e sua câmera, e em terceira pessoa por um companheiro de viagem – Thiago Novais. O objetivo foi ter um ponto de vista além do que era registrado pelo personagem central que fez a busca. Essas imagens de cobertura explicitam detalhes dos cenários, dos personagens e da natureza dos encontros, na tentativa de ilustrar o universo cultural e simbólico que os envolve. Conforme o entendimento de Bernard (2008: 185), é importante garantir as informações visuais necessárias para o registro da busca do personagem central, a personalidade dos entrevistados e os encontros.

Note que você está filmando casualmente tudo que for possível: está assegurando que possui informação visual passível de transmitir a informação narrativa básica: o que, onde, como. Quer estabelecer tempo, lugar e pessoas, buscando imagens que possam lhe fazer cortar informações verbais. Atente nos detalhes narrativos que revelam personagens: pode ser um cigarro esquecido enquanto queima ou a pilha de garrafas de licor no lixo reciclável. Busque tomadas que mostrem como as pessoas se comportam umas em relação às outras e com que habilidade manuseiam suas ferramentas de trabalho.

Você pode querer humor. E conforme foi mencionado, precisa estar certo de ter uma série suficiente de ângulos, tomadas e cortes que possibilitarão ao editor condensar horas de material em um filme final que conte uma história coerente e visualmente satisfatória. (Bernard, 2008: 185)

A dupla partiu da hipótese de que a identidade de Carlos Moreira, presente na memória daqueles que o conheceram, é resultado dos seus feitos em vida. Histórias sobre o patriarca da família Moreira são contadas e recontadas há cerca de meio século. Na família do caixeiro viajante as lembranças da sua trajetória já são repassadas para a geração dos seus bisnetos. Nas comunidades e distritos próximos ao Manja Léguas, até mesmo os filhos e netos dos que conviveram com Carlos em vida reconhecem sua importância na história da região.

Inicialmente, a vontade da dupla foi entender como se dá a construção da identidade do indivíduo. Em seguida também houve a necessidade de compreender o funcionamento da memória coletiva das famílias e da identidade familiar. Como o filme dialoga sobre memórias de uma família do interior, questões ligadas à complexidade do ambiente e das relações sociais encontradas na zona rural mineira também permeiam a obra.

No caminho teórico que embasou a pesquisa, a dupla de realizadores utilizou alguns conceitos chave, tais como identidade e família. Com base em Anthony Giddens (1938), pode-se afirmar que as ações do indivíduo são observadas e compreendidas por ele próprio e que são sustentadas por suas convicções e estados emocionais. O meio que cerca o indivíduo, a época e sociedade em que vive, os atributos culturais que lhe são dados, tudo isso se relaciona diretamente com as referidas questões que relacionam sua existência. Esses fatores envolvem também o processo de construção de significados baseados nos conjuntos de atributos culturais inter-relacionados que levam a definição da(s) identidade(s) do indivíduo (Castells, 1942: 22). Nesse sentido, Manuel Castells afirma que para um determinado indivíduo, ou ainda um ator coletivo, pode haver identidades múltiplas. Porém essa pluralidade é apontada pelo autor como uma “[...] fonte de tensão e contradição tanto na auto-representação quanto na ação social” devido à confusão existente entre o que é a identidade “[...] e o que tradicionalmente os sociólogos têm chamado de papéis, e conjuntos de papéis”. (Castells, 1942: 22).

Do ponto de vista sociológico, toda identidade é construída. As experiências adquiridas pelo indivíduo ao longo de sua vida são processadas pelas instituições sociais nas quais ele está inserido e assim sua identidade é estabelecida. Nessa linha de raciocínio, Castells lança a hipótese de que quem constrói as identidades são os determinantes do conteúdo simbólico das iden-

tidades coletivas e seu significado para aqueles que com ela se identificam ou dela se excluem.

A construção de identidades vale-se da matéria prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espaço. Havendo aqui a hipótese de que, em linhas gerais, quem constrói a identidade coletiva, e para quem essa identidade é construída, são em grande medida os determinantes do conteúdo simbólico dessa identidade, bem como de seu significado para aqueles que com ela se identificam ou dela se excluem. (Castells, 1942: 23)

Castells (1942: 26) considera que a construção da identidade do indivíduo consiste no seu projeto de vida. Nesse ponto, o indivíduo que assume um papel dentro da sociedade é apenas um sujeito. O autor entende que sujeitos não são indivíduos, mesmo considerando que são constituídos a partir de indivíduos. Quando o indivíduo tem um projeto de vida diferente “talvez com base em uma identidade oprimida, porém expandindo-se no sentido da transformação da sociedade como prolongamento desse projeto” ele atesta sua identidade (Castells, 1942: 26).

Em um recorte espacial mais micro, Ana Rojas Acosta e Maria Amália Faller Vitale (2008) sugerem que as famílias sejam abordadas como “algo que se define por uma história que se conta aos indivíduos, ao longo do tempo, desde que nascem, por palavras, gestos, atitudes ou silêncios, e que será por eles reproduzida e ressignificada [...]” (Acosta & Vitale, 2008: 26 e 27). Cada família faz isso de maneira particular, dados os seus distintos lugares e momentos.

Ao construir a sua própria história, ou o seu próprio mito, a família expressa o significado e a explicação da realidade que viveu. Ela se utiliza dos elementos objetivos e subjetivos da cultura em que vivem seus indivíduos. A delimitação simbólica da família acontece por meio dos referenciais sociais e culturais da determinada época e sociedade. Sendo assim, para Acosta e Vitale, trabalhar com famílias requer a abertura para uma escuta, a fim de localizar os pontos de vulnerabilidade, e também os recursos disponíveis.

Pensar a família como uma realidade que se constitui pelo discurso sobre si própria, internalizado pelos sujeitos, é uma forma de buscar uma definição que não se antecipe à sua própria realidade, mas que nos permita pensar como ela se constrói, constrói sua noção de si, supondo evidentemente que isto se faz em cultura, dentro, portanto, dos parâmetros coletivos do tempo e do espaço em que vivemos, que ordenam as relações de parentesco (entre irmãos, entre pais e filhos, entre marido e mulher. (Acosta & Vitale, 2008: 26 e 27)



Considerando que o ser humano se constitui simbolicamente, ou seja, se constitui a partir dos elementos culturais, pode-se entender que não há realidade humana exterior à cultura. Dessa mesma forma, a construção simbólica da família é feita com a partir da sua memória coletiva. O discurso social que a define reflete nas diferentes famílias como um espelho. Cada família faz sua própria tradução desse discurso e o reflete com a sua imagem filtrada pela singularidade das experiências vividas.

Partindo da noção de que a identidade da família é definida pela sua própria história, é possível considerar que a memória coletiva familiar está muito atrelada ao papel dos avós. Esses atores sociais representam um elemento-chave nos processos de identificação e, portanto, na construção do sentido de pertencimento entre os membros de uma família. Acosta e Vitale (2008) afirmam que, quando se pesquisa ao menos três gerações de uma família, a figura dos avós revela bem essa dimensão. Através deles é possível recuperar a história familiar, social, atingindo várias gerações.

Tanto aqueles que conheceram os avós pessoalmente, como os que só os conheceram por fotografias e histórias, tem neles a representação de figuras presentes no imaginário. As inserções sociais, culturais e as relações de gênero definem a trajetória desses personagens. Recordamos deles através da posição que ocuparam na família relacionada ao nosso próprio lugar (Acosta & Vitale, 2008). Porém essas posições podem ir se modificando ao longo da vida. Acosta e Vitale defendem que a herança simbólica transmitida pelos avós, entendida também como os seus *legados geracionais*, compõe nossa memória coletiva familiar. Afinal, eles contribuem ou contribuíram de diversas formas na vida cotidiana das suas famílias.

A importância dos avós para a família é inegável. Com base em Kaës (2001), as autoras Acosta e Vitale (2008) afirmam que “o pensamento psicanalítico tem tradicionalmente apontado o papel simbólico da figura dos avós – vivos ou mortos – na função de assegurar aos netos uma identidade enraizada no tempo imemorial”. Segundo elas, os avós proporcionam uma *identidade genealógica* para a família. Nesse caso, a criança está no centro das transmissões inconscientes dessa “vida psíquica” que transpassam as gerações. De acordo com Acosta e Vitale, eles são os personagens que se movimentam de acordo com as gerações, mas que permanecem em nossa memória “como figuras cristalizadas” em determinado momento do percurso. A herança simbólica que é transmitida por eles se mantém ao longo de nossas vidas pode ser recriada no processo de continuidade e descontinuidade dos bens simbólicos que recebemos.

No filme *Seu Carlito: narrativas sobre um comerciante da roça* a dupla de realizadores promove a busca pela identidade de Carlos Moreira e acaba por encontrar elementos significativos para entender o processo de construção da identidade do indivíduo, mas também da memória coletiva da família e da própria comunidade, sobretudo ambientada na zona rural de Ouro Preto. Para explorar a trajetória de um *personagem* desse meio foi necessário ir atrás daqueles que ainda reproduzem as narrativas sobre ele. Como a identidade do indivíduo é moldada por suas ações em vida, é possível acessar as informações presentes na memória coletiva e resgatar os elementos que estruturam a identidade do personagem pesquisado.

As narrativas da época em que o comerciante viveu no Manja Léguas foram cuidadosamente mapeadas pelos realizadores. Cada um dos atores sociais apresentou fragmentos e versões das várias histórias sobre o avô de Eduardo. O realizador, e também personagem do filme, Eduardo Moreira, teve a oportunidade de imergir nos resquícios da realidade rural em que seu avô viveu e, através dos encontros e conversas com seus tios e primos mais velhos, conseguiu acessar e registrar as narrativas sobre seu avô. Em sua viagem para o Manja, passou pelos cenários onde aconteceu boa parte das histórias que ouviu. A experiência proporcionou ao realizador conhecer a trajetória do seu avô e as narrativas inspiradoras daqueles que ainda guardam suas lembranças. A cada encontro recebeu de seus familiares as lições, lembranças e memórias que o patriarca deixou como herança, traduzindo-a, cuidadosamente, neste filme documentário de buscas e virtudes.

### Referências bibliográficas

- Acosta, A. R. & Vitale, M. A. F. (2008). *Famílias: redes, laços e políticas públicas*. 4 ed. São Paulo: Cortez/Instituto de Estudos Especiais/PUC-SP.
- Bernard, S. C. (2008). *Documentário: Técnicas para uma produção de alto impacto*. Rio de Janeiro: Elsevier.
- Castells, M. (2001). *O Poder da Identidade: Paraísos comunais: Identidade e significado na sociedade em rede*, vol. II. São Paulo: Paz e Terra.
- Comerford, J. C. (2003). *Como uma família: Sociabilidade, territórios de parentesco e sindicalismo rural*. Rio de Janeiro. RelumeDumará.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder: A inocência perdida – Cinema, Televisão, Ficção, documentário*. Minas Gerais: Editora UFMG.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Giddens, A. (2002). *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar.

Lins, C. & Mesquita, C. (2008). *Filmar o Real: sobre documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papyrus.

# ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

## Entrevista con Diego Rísquez: fragmentos de la imagen de Bolívar en *Manuela Sáenz, la Libertadora del Libertador* (2000)

Rafael Arreaza Scrocchi\*

Lugar y fecha de la entrevista: entre noviembre y diciembre del año 2016 por medio de varias conversaciones que tuve con Diego Rísquez quien estaba en su casa en Caracas, Venezuela.

**Rafael Arreaza Scrocchi:** Diego, tu película *Manuela Sáenz: La Libertadora del Libertador* (2000), tiene una narrativa epistolar muy apegada a lo que Simón Bolívar le escribía a Manuela Sáenz y viceversa. En varias escenas incluyes fragmentos exactos de las apasionadas líneas que le escribió el Libertador a su Libertadora. El juego de la trama se transforma por momentos en una especie de melodrama que transita entre los deberes de Bolívar como jefe de estado, hasta los placeres de Bolívar con Manuela Sáenz. ¿Podrías explicarnos un poco más al respecto?

**Diego Rísquez:** La imagen del Libertador en el film *Manuela Sáenz* tiene una connotación totalmente diferente a la imagen del Bolívar de mi película en Súper 8, *Bolívar Sinfonía Tropikal* (1980). En primer lugar, la trama del film *Manuela Sáenz* está enfocada en lo que fue el desenlace de la relación íntima que existió entre el Libertador y la Libertadora del Libertador, como la llamó el mismo Bolívar. En este film Bolívar es además tomado en cuenta durante los años más difíciles de su carrera militar y de su vida personal. Las guerras, los decretos, las doctrinas, las cartas dictadas por Bolívar, las decisiones tomadas por el Libertador y hasta los resultados de ciertas confrontaciones entre los españoles y el ejército bolivariano, reflejan algo relacionado con la presencia de Manuela en la vida personal de Bolívar. Hay una especie de contraposición entre lo que sería observar la imagen de Bolívar como el héroe de la independencia, y observar la imagen de Bolívar a través de la perspectiva de Manuela Sáenz. A mí me gusta mucho jugar con la psicología de mis personajes y por esto se puede observar como la trama gira en torno a una especie de relación amorosa muy apasionada y la vez muy tumultuosa. Esto es lo que se puede leer a través de las cartas que intercambiaron Bolívar y Manuela. Descripci-

---

\* Vrije Universiteit Brussel – VUB, Faculty of Arts and Philosophy, Department of Language and Literature, Centre for Literary and Intermedial Crossings. 1050, Bruxelles, Belgium. E-mail: Rafael.Arreaza-Scrocchi@vub.be

ones geográficas, la guerra y sus resultados, las aspiraciones de Bolívar y sus deseos de ver a Manuela, son algunas de las cosas que el Libertador le escribía a Manuela Sáenz. Esto es parte de la historia real y de la re-imaginada en mi película.

**R.A.S.:** La imagen de Bolívar refleja efusividad, pasión, melancolía y perspicacia. ¿Cómo lograste amalgamar todos estos aspectos para poner en escena a un Libertador distinto al que ya se había representado en el pasado como el Bolívar de Miguel Contreras Torres en 1942 por el actor mexicano Julián Soler, o por el Bolívar del italiano Alessandro Blasetti en 1969 por el actor Maximilian Schell?

**D.R.:** Sí, Bolívar aquí es una especie de mosaico en el que se observan las distintas etapas de sus días con Manuela. Afortunadamente, logramos trabajar con un actor extraordinario, Mariano Álvarez, actor conocidísimo en el medio televisivo y teatral en Venezuela y en el exterior también. Mariano Álvarez tenía ya experiencia con el papel de Bolívar cuando interpretó al Libertador en una miniserie que salió por allá en 1982 durante el bicentenario del natalicio de Bolívar. La directora Betty Kaplan estuvo a cargo del proyecto en donde Mariano hizo un papel maravilloso actuando como Bolívar desde sus días en París en 1802 hasta su muerte en 1830. En el caso de Manuela, trabajamos con la actriz cubana, Beatriz Valdez, quien también tenía una trayectoria cinematográfica internacional, y quien además realizó un papel fascinante actuando como Manuela Sáenz. Hubo mucha energía positiva en el set durante la grabación del film, y Mariano y Beatriz realzaron las cualidades de los personajes para hacernos ver los detalles más intensos de lo que la relación entre Bolívar y Manuela debe haber sido.

**R.A.S.:** ¿Podría decirse que la imagen de tu Bolívar en este film representa además una figura quizás un poco más fácil de digerir visualmente ya que la trama es quizás un poco más común y parecida a la conocida imagen de un Libertador obsesionado por Manuela? Te pregunto esto porque el Libertador de tu película *Bolívar Sinfonía Tropikal* (1980) está totalmente desligado a este nuevo tipo de representación cinematográfica de Bolívar.

**D.R.:** Efectivamente. Es una trama y un Bolívar totalmente diferente. Yo quería hacer un film opuesto a mi trilogía, a lo que yo acostumbro a realizar mezclando la iconografía, las artes plásticas y lo surrealista. Con Manuela quise hacer un film para todo tipo de espectador, sencillo de entender y con muy poco uso de lo subliminal. Es muy poco lo subliminal en este film, sin embargo, la relación entre Bolívar y Manuela ya de por sí deja muchas incóg-

nitás. El film gira en torno a esto, a la perenne reflexión de Manuela pensando en su Bolívar.

**R.A.S.:** Interesante. La película tiene además muchas conexiones con tu film *Bolívar Sinfonía Tropikal* (1980). Por ejemplo, el uso de las tomas panorámicas del mar Caribe al inicio y al final, los paisajes bucólicos, la selva, la sierra, la sabana, las montañas, pero sobre todo, la constante introspección del protagonista principal hurgando en los eventos pasados a través del subconsciente siempre frente al océano. Estos eventos tienen mucha similitud en tus películas. ¿Qué puedes compartir al respecto?

**D.R.:** Desde mis inicios como aficionado al cine y a las artes plásticas siempre estuve cautivado por las tomas panorámicas reflejando el mar, las playas, la extensión, el color y la magnitud de la costa en Venezuela, un paisaje quizás único. Todos estos sitios que nuestro los recorrió Bolívar. Yo siempre basé estas ideas en mis ensayos fotográficos, en tomas preconcebidas que yo había elaborado fotográficamente en el pasado. Te voy a dar unas fotos para que las incluyas aquí y puedas observar cómo surgieron varias de las escenas de mis películas.

**R.A.S.:** Gracias, Diego. Otra interesante cuestión sería ver cómo a través de Manuela la trama de la película invita al espectador a comprender la historia por medio de la alucinación al igual que el Libertador en *Bolívar Sinfonía Tropikal* (1980). Los recuerdos de Manuela narran lo que vivió en el pasado con Bolívar de la misma forma como subliminalmente lo hiciste con el Dr. Reverend y Simón Bolívar en frente al mar Caribe. ¿Qué puedes comentar sobre este aspecto?

**D.R.:** Me gusta mucho narrar la historia de mis películas a través del recuerdo del personaje principal, por medio de la alucinación y de la agonía. Esto simplemente se debe a que en ese punto los recuerdos acompañan el destino final de Bolívar y el de Manuela. En el caso de Manuela Sáenz la película enfatiza la narración de una Manuela Sáenz ya casi moribunda viviendo con sus perros y con sus esclavas que la ayudaban a vender tabaco, a traducir cartas y a interpretar el destino de uno que otro marinero que pasaba a preguntarle por su historia con Bolívar. La imagen del Libertador aquí es un poco más efímera, es como una especie de acompañante a todo lo que cuenta Manuela, sin embargo, la figura mítica de Bolívar la basé primordialmente en la época más importante de la vida política y en los días finales de un Bolívar relacionado profundamente con Manuela.

**R.A.S.:** Sobre el estreno recuerdo haber escuchado que la película también fue proyectada en la Casona y que el presidente Chávez la vio junto a Fidel Castro. ¿Fue esto cierto?

**D.R.:** Sí. Resulta que el estreno de la película ocurrió durante un momento muy interesante ya que en Venezuela estaban ocurriendo muchos cambios en la sociedad en general. La llegada de la llamada revolución bolivariana auspiciada por Chávez, por ejemplo. César Miguel Rondón escribió algo al respecto, creo que salió publicado en la prensa. Casualmente el film se estrenó durante esta transición con la llegada de Chávez a la Casona. El mismo Chávez recomendó la película por cadena de radio y televisión luego de haberla visto con Fidel. La película sobre Manuela fue muy taquillera y tuvo una gran diseminación nacional e internacional.

**R.A.S.:** Interesante. Y con respecto al equipo de trabajo intelectual, sé que laboraste junto con el escritor y guionista Leonardo Padrón. Recuerdo haber leído que a él se le ocurrieron muchas de las ideas de la trama central y que tú lo ayudaste a encauzar todos estos detalles. ¿Puedes compartir algo al respecto?

**D.R.:** Claramente. Leonardo Padrón tenía una idea ya concebida sobre un boceto general que narraría la historia de la vida de Manuela Sáenz de atrás hacia adelante como se observa en el film con el inicio de las olas impactando las piedras en el puerto de Paita en 1856. Ambos elaboramos una historia que reunía sus elementos y los míos. Además, como te comenté anteriormente, los actores principales hicieron un papel extraordinario asimilando los distintos sucesos que tuvieron que reinterpretar en la gran pantalla.

**R.A.S.:** Me comentaste en otra oportunidad que antes de meterte de lleno en la escenografía, en la trama y en la psicología de tus personajes, te preparas intelectualmente leyendo mucho y observando mucha iconografía nacional. Me dijiste en una ocasión que la imagen preconcebida de tu Simón Bolívar cinematográfico tenía mucho que ver con la biografía del alemán Gerhard Masur, titulada: *Simón Bolívar*, y con la biografía titulada *El Libertador*, de Augusto Mijares. ¿De dónde surgió la imagen de Manuela Sáenz?

**D.R.:** Los libros de Masur y Mijares me ayudaron mucho a establecer la conexión entre Bolívar el héroe icónico y el Bolívar humano. Ambos autores analizan muy bien la vida de Bolívar como hombre de carne y hueso, quizás bastante desligados de lo que se lee comúnmente sobre el Libertador. El libro de Masur, un escritor alemán, tiene un punto de vista mucho más distante al de Mijares, historiador venezolano. Me gusta mucho el contraste entre estas dos



obras y ambos forman parte de mi Bolívar en *Bolívar Sinfonía Tropikal* (1980). Ahora bien, con respecto a la imagen de Manuela, esto tiene que ver mucho con la idea que trajo Leonardo Padrón cuando nos reunimos por primera vez. Él me comentó que estaba metido de lleno en la narración del libro *Las cuatro estaciones de Manuela Sáenz* del escritor alemán, Víctor W. von Hagen, y lo demás es historia, quiero decir, es lo que puedes ver en la película desde el principio en la playa, hasta el final con la muerte de Manuela en frente al mar.

**R.A.S.:** Diego, súbitamente apareces también de incógnito en el film, esta vez como mensajero montando a caballo, cabalgando con el mensaje que anuncia la muerte de Bolívar. ¿Cómo originas estas escenas?

**D.R.:** Yo salgo y actúo brevemente en todas mis películas. Es una especie de auto invitación a lo que he creado, a lo que estoy visualizando a través de la cámara. Hoy día pienso que esas fugaces apariciones quedarán reflejadas en la historia de Rísquez el cineasta, el recreador de la iconografía nacional en la gran pantalla. Es también una especie de sello en la que participo con mi presencia mostrando lo inmiscuido que estoy en la trama.

**R.A.S.:** Entiendo. ¿Como la breve participación en la que actúas en tu penúltimo film *Reverón* (2011) en donde haces el papel del doctor que visita a Reverón en el castillete y que le pide que repita el número 33 varias veces frente a Juanita?

**D.R.:** Exactamente. Escenas muy cortas.

**R.A.S.:** De igual manera apareces fugazmente en tu último biopic sobre Felipe Pirela. Aquí eres un sastre italiano y hasta cantas *Volare*. ¿Tomarías las riendas en un papel más largo?

**D.R.:** Sí, hago del sastre que viste a Pirela cuando va camino al estrellato, también algo muy breve. Con respecto a un papel principal ya lo hice en mis primeras películas, en la trilogía. A mí me gusta más estar detrás de cámaras reflexionando y creando las escenas, el escenario, los más mínimos detalles de las películas. Prefiero ser como el pintor que plasma algo en el lienzo a través del pincel, en este caso yo lo hago a través de la cámara y lo reflejo en la pantalla.

**R.A.S.:** Volviendo a Bolívar en *Manuela Sáenz...* El delirio también es el reflejo de la vida del Libertador, en este caso lo mezclaste mucho más a través de la introspección en la que el papel de Manuela transita durante los momentos en los que la imagen de Bolívar es recordada. Fíjate, se puede observar como Manuela alucina durante casi todo el film. El mismo tipo de propuesta que hiciste en *Bolívar Sinfonía Tropikal* (1980) a través del Libertador y el Dr.

Reverend frente a la playa; finalmente, en tu película *Reveròn* (2011), también incluyes la locura y la alucinación a través del Pintor Armando Reverón. ¿Qué te ideó el uso de la locura como hilo conductor de la trama?

**D.R.:** La psicología primordialmente. La psicología de mis personajes es algo que yo profundizo mucho, paso mucho tiempo estudiando los detalles de mis personajes y en el caso de Manuela, la historia lo narra, Manuela terminó enloquecida en Paita, enferma, pensando en Bolívar. A través de ella entendemos la historia de su Bolívar, del Libertador que ella conoció. Con una trama mucho más efervescente, más apasionada, sin embargo, es a través de esa locura como el espectador puede asimilar el dolor de Manuela, la reflexión sobre sí misma y lo que sintió cuando Bolívar partió al exilio sin ella. En el caso de Simón Bolívar en la *Sinfonía Tropikal*, el Dr. Reverend, médico de cabecera del Libertador, es el receptor de las alucinaciones de Bolívar. Este film es un poco más difícil de interpretar, sin embargo, se puede observar claramente que Bolívar rememora su pasado, su gloria, los hechos más importantes de su vida y los paisajes que observó, uno a uno yo puse todos esos detalles allí, lo que sucede es que es muy complicado entenderlos si no se conoce bien lo que pasó durante la época de la independencia venezolana. Con la película *Reveròn*, ocurre algo similar. Fíjate, Reverón era muy conocido por su arte y por su obsesión con la luz, y públicamente por su locura, por su infinita creatividad llena de cosas nunca antes vistas en la sociedad caraqueña. Por esto, la vida de Reverón que reflejé en la película transita también en una trama que fusiona la creatividad artística, el romance con Juana, la vida en el castillete y el final en el manicomio en donde Reverón se reencuentra a sí mismo y se refugia en su pintura. El final del film condensa todo esto cuando él pinta una palmera en una pared en el patio del sanatorio. En fin, la alucinación de mis personajes es el puente que conecta los eventos que vivieron y que pueden ser detallados como si se narraran los sueños, los recuerdos que motivan dichas historias. Así pasa con el final en *Manuela Saénz...* ella muere alucinando, viendo a Bolívar en una hamaca recitándole unas palabras que el mismo Bolívar le escribió en una carta. Al final, la película termina con una escena que muestra las cartas de Bolívar quemándose en una hoguera y Manuela, subliminalmente anuncia su muerte vestida de Libertadora caminando rumbo al mar.

**R.A.S.:** Gracias, Diego. Gracias por revelar tantos datos interesantes sobre la imagen de Bolívar y sobre tus otras películas.

**D.R.:** De nada. Te daré unas fotos para que veas cómo fue que se originaron estas ideas hace muchísimos años cuando yo apenas pensaba en hacer mis películas que poco a poco pude ir realizando.

**R.A.S.:** Excelente. Las utilizaré en esta entrevista.

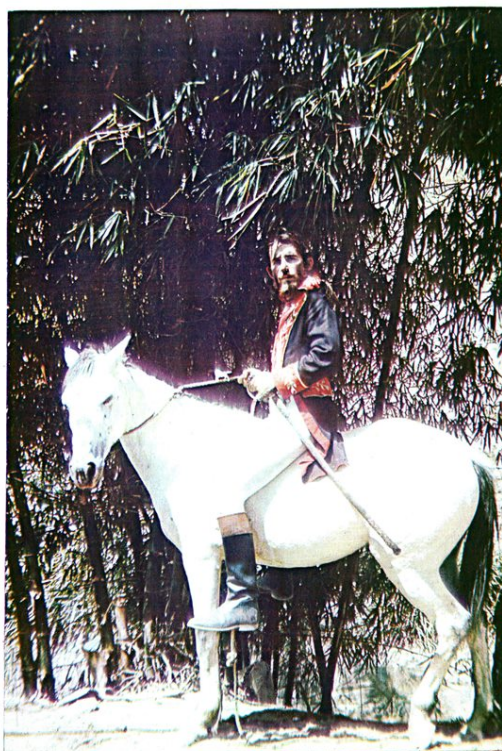
Nota final: Diego Rísquez compartió conmigo gran parte de su archivo personal de fotografía, artes plásticas y cinematografía. Rísquez falleció en Caracas el 13 de enero del año 2018.

### **Imágenes del archivo personal de Diego Rísquez**

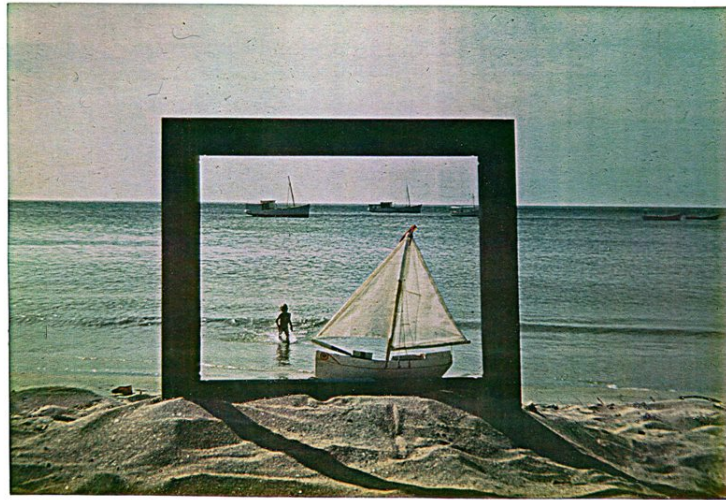
1. Esta fotografía refleja los inicios del mismo Rísquez posando para futuras escenas. D.R.: Aquí puedes ver el modelo de traje de campaña del Libertador. En mi película *Manuela Sáenz*, la actriz Beatriz Valdez posa de la misma manera frente al mar en la escena final del film. Manuela viste el mismo tipo de uniforme como la Libertadora del Libertador.



2. Con esta fotografía Diego Rísquez recuerda su escena del mensajero que le da la carta que anuncia la muerte de Simón Bolívar a Manuela Sáenz. D.R.: En la película *Manuela Sáenz...* yo soy el mensajero que trae la carta del general O'Leary que anuncia la muerte del Libertador. Esta fotografía es de la época de mi trilogía, sin embargo, forma parte de varias ideas utilizadas en muchas escenas con Bolívar y con Manuela.



3. En el caso de los paisajes, las escenas y la permanente presencia del mar, Diego me comentó su afición por la playa, por los colores y el sonido de las olas. D.R.: Aquí puedes ver mis primeros pasos cuando ideaba el comienzo de mis películas: *Bolívar Sinfonía Tropikal* y *Manuela Sáenz*, comparten un comienzo similar en donde el mar inicia, transita y finaliza las películas.



4. Diego compartió conmigo una serie de fotografías que le dieron vida a su penúltima película titulada *Reverón* (2011) durante una charla que tuvimos sobre este film. D.R.: En esta foto puedes ver mis primeras ideas sobre un film basado en la vida de Armando Reverón. Esta imagen también la llevé a la gran pantalla años después.



## *Irrintzina, le cri de la génération climat : un documentaire à la fois « singulier » et « pluriel »*

Sandrine Ravel\*

Selon Christel Taillibert, lorsqu'elles adoptent une rhétorique basée sur la fiction, les « images "engagées" peuvent – même si ce n'est pas le cas de l'ensemble d'entre elles – trouver leur public dans les salles d'exploitation commerciale. Ceci s'avère beaucoup plus rare et difficile lorsque la forme adoptée relève du genre documentaire. »<sup>1</sup>

Or les scores d'entrées, récents et en salle, de *Merci Patron* (François Ruffin, 2016), *La Sociale* (Gilles Perret, 2016) ou encore *Demain* (Cyril Dion et Mélanie Laurent, 2015), ont montré que le long métrage militant, même sous une forme documentariste, s'extirpe des sentiers battus, plus confidentiels, Internet ou bien festivals, afin de saisir le grand public...

Force est de constater alors qu'*Irrintzina, le cri de la génération climat* enfonce le clou : car le film a été élu, sur AlloCiné, documentaire préféré des spectateurs en 2017 et une dizaine de mois après sa sortie, en novembre dernier, il est encore à l'affiche sur plus de vingt-cinq dates, en France...<sup>2</sup> C'est pourquoi il vient d'attirer l'attention de France Culture, qui lui consacre une chronique dans *Les Nouvelles de L'Éco...*

D'ailleurs, certains documentaristes cités ci-dessus sont déjà des références pour son coauteur, Sandra Blondel, interviewé le 22 Mai 2018 à Bron, en France.

**Sandra Bondel :** À la fac, j'ai découvert et aimé le travail de Frederick Wiseman, Johan van der Keuken, Agnès Varda et Chris Marker. Aujourd'hui, je me sens particulièrement proche de cinéastes étiquetés "militants" comme Gilles Perret, Yannis Youlountas ou Jean-Paul Jaud, qui font un travail remarquable et nécessaire de lanceurs d'alertes et de mémoire des luttes sociales et écologistes...

---

\* Université Lumière Lyon 2, PRCE titulaire du département Arts du Spectacle, Parcours Image, 69500 Bron, France. E-mail : Sandrine.Ravel@univ-lyon2.fr

1. TAILLIBERT Christel, « Les festivals aux prises avec l'engagement citoyen », Colloque international « L'engagement au cinéma », Université d'Angers / Université du Maine, Laboratoire 3LAM, Angers, 2013.

2. *Irrintzina, le cri de la génération climat*, 2016. Blog : [www.irrintzina-le-film.com/2016/09/12/bonjour-tout-le-monde/](http://www.irrintzina-le-film.com/2016/09/12/bonjour-tout-le-monde/) [consulté le 04 avril 2018]



**Sandrine Ravel** : La question du documentaire à la première personne va alors motiver cet entretien avec vous... Pour qui tout a commencé, cinématographiquement parlant, à la fois sur les bancs de l'université et en autodidacte, puisque vous comptez déjà à votre actif, depuis 2003, quelques opus engagés, coréalisés avec Pascal Hennequin, qui est aussi chef opérateur... Jusqu'à ce dernier, autoproduit (avec l'aide de plus de 50 000 euros de financement participatif) et autodistribué...

**SB** : La production de ce film est à l'image du mouvement qu'il raconte, faite d'entraide et de solidarité !

**SR** : C'est d'ailleurs lors d'un séminaire annuel de la Fédération de l'audiovisuel participatif que Pascal Hennequin a rencontré, pour la première fois, Bizi !

Ce nom, qui signifie « Vivre ! », en basque, est celui d'une organisation créée à l'initiative de quelques militants et qui a impulsé, sur tout l'hexagone et en quelques années, un ample mouvement citoyen, « des milliers de personnes », toujours selon Sandra, capables de s'opposer aux principaux responsables du dérèglement climatique....

Les deux coauteurs ayant, à leur tour, aidé au lancement d'un village Alternatiba, dans leur propre ville de Marseille...

Ces villages devaient constituer des alternatives écologiques : le pari a-t-il été tenu ?

**SB** : Oui, ils ont tenu leur pari, c'est ce que nous racontons dans le film, qui est une immersion dans le monde du militantisme.

Bien que, dès le départ, nous leur avons bien spécifié que nous faisons notre documentaire de manière indépendante et que ce ne serait pas un outil piloté par les communicants du mouvement, nous leur avons montré les différentes étapes du montage à plusieurs reprises. Nous ne voulions pas trahir leur travail.

**SR** : L'aventure est entièrement filmée à l'épaule (pas de moyens supplémentaires pour un steadycam...) et, pour sa quasi-totalité, par Pascal Hennequin... À l'image, il y a d'ailleurs des prises de risque afin de réussir à suivre Bizi !... Par exemple, pour le Sommet du pétrole offshore de Pau : alors que les militants affrontent pacifiquement les forces de l'ordre, du gaz lacrymogène se répand sur l'objectif... Un C.R.S. dit même : « Recule, dégage ! » et la caméra ne recule pas...

**SB** : Bien sûr que j'ai vécu des moments de peur, mais les militants, de par leur propre courage, m'en ont donné et m'ont permis de dépasser mes limites.



Car même si les portes nous avaient été ouvertes immédiatement, pendant le Tour Alternatiba notamment, à cause de conditions de tournage particulièrement difficiles, nous avons pensé arrêter le film à plusieurs reprises. Mais malgré des débuts un peu chaotiques, nous avons eu raison de persévérer !

**SR :** Lors du générique initial, c'est vous, Sandra, qui êtes créditée à la prise son et c'est aussi de cette manière que s'effectue votre première apparition dans le film... Quels étaient vos objectifs esthétiques sur le plan sonore ?

**SB :** Avec des moyens très « low cost », c'était très difficile de tout faire en même temps : la prise de son, l'organisation du tournage, la régie etc. Très sincèrement, mon principal souci était d'avoir un son le plus "propre" possible au tournage. Pascal s'en est tout autant chargé, à certains moments, en plus de la caméra ! Après oui, être le plus "vrai" possible, au plus prêt de la vie, était essentiel pour nous.

**SR :** Avant d'en venir au recours à la première personne du singulier, il faut savoir qu'il y a, dès l'ouverture du long métrage, la volonté de favoriser, dans un premier temps, celle du pluriel, le « nous »...

Ainsi, alors que prend place à l'image un fondu au noir, le spectateur entend, en off, un groupe de personnes qui scandent : « Nous sommes tous des faucheurs de chaise. » De même à la fin du film ; il y a une volonté de donner la parole aux militants, avant d'en faire une affaire personnelle...

Puis par la suite, il y aura une alternance voix off / discours des interlocuteurs, l'un des principes de base de ce documentaire : des spécialistes comme, par exemple, Txetx Etcheverry, co-fondateur de Bizi ! et Alternatiba s'y expriment... Ou bien Christiane Hessel, marraine d'Alternatiba... Ou encore de nombreux responsables, comme par exemple Germain Sarhy, fondateur d'Emmaüs Lescar-Pau... Mais aussi, autre exemple, quatre bénévoles, parmi la quarantaine qui s'engage, de juin à septembre 2015, depuis Bayonne, dans un tour de France cycliste en 186 étapes... Des interlocuteurs comme autant de relais, issus d'univers très différents, mais qui font cause pour ces entretiens individualisés, lorsqu'ils ne sont pas restitués en off, la caméra filme à hauteur d'homme, se pose en plan fixe, au plus près de l'action, les mouvements se raréfiant... commune sur le plan écologique...

Puis le film bascule très rapidement, dès les premières séquences, pendant lesquelles débute le procès de Jon Palais à Dax, du « Nous », au « Je ».

C'est là que le spectateur vous voit, Sandra, depuis une fenêtre, capter le son de ce grand rassemblement militant, venu le soutenir... Vous illustrez ainsi et involontairement sans doute, les propos d'André Bazin, qui envisageait le cinéma comme une « fenêtre ouverte sur le monde »...

Or, un cinéma-vérité, porté par des pères fondateurs aux Etats Unis, comme, entre autres exemples, Frederick Wiseman, auquel vous avez fait référence au début de cet article, ou bien Richard Leacock, existe, sans le recours à la voix off ; c'est pourquoi il est aussi connu sous le nom de « cinéma direct »...

**SB** : Côté esthétique j'aime beaucoup le travail du réalisateur autrichien Nikolaus Geyrhalter (*Notre pain quotidien* ; *Homo sapiens*) qui réussit, par un travail formel singulier, à raconter des choses très puissantes de la folie autodestructrice de notre monde.

**SR** : « Singulier » est un mot, au moins, à double sens : en tant que synonyme d'« unique », « d'original » et en tant qu'antonyme de « pluriel »... Les deux conviennent à *Irrintzina*, mais c'est dans le cadre de cette deuxième acception que vous prenez la parole, à la première personne et en off, pour ne plus la lâcher...

**SB** : Au départ, il n'y avait pas de voix off prévue et puis, quand nous avons commencé à travailler avec Thomas Hakenholz sur le montage final, il nous est apparu évident qu'il fallait, pour ce film sur l'engagement, que je m'engage moi-même et que je parle de ma propre expérience. Comme nous avions encore la séquence du procès de Jon Palais à tourner, nous avons donc choisi de me filmer à ce moment-là et de monter le film sur un flash-back...

Il y a eu plusieurs étapes dans l'écriture et l'enregistrement de la voix off. C'était une première pour moi ! Jean-Marc Pisani, l'ingénieur du son et mixeur du film, avec qui nous l'avons enregistrée, m'a beaucoup aidée pour trouver « ma voix. » Nous avons fait un premier enregistrement vraiment pas bon du tout, pour lequel je n'ai pas réussi à trouver le ton (c'était beaucoup trop énergique...) Et puis, un deuxième : là, je me suis mise à raconter sur le ton de la « confidence » ; j'étais alors beaucoup plus juste.

**SR** : Jusqu'à personnaliser cette cause, car vous confiez alors en off sur grand écran : « Au fil des mois, j'ai peu à peu fait corps avec cette lutte » : à la fois réalisatrice et personnage du film, vous revendiquez votre « Je », pour raconter et argumenter ouvertement...

**SB** : Je réalise des films, car c'est ma manière d'appréhender et de comprendre le monde. Chaque film marque une étape de mon cheminement et de ma vision du monde. J'assume totalement de faire du documentaire militant, tellement méprisé par la critique et dont l'objectif est de provoquer la mise en mouvement chez le spectateur. Mais j'espère ne pas rester enfermée dans ce genre ! Aujourd'hui, j'aspire à entrer dans une autre phase de mon travail, chercher de nouvelles formes, toujours aussi politiques, mais peut-être moins

militantes. Faire confiance aux situations et aux personnages, pour interroger, sans prendre position et chercher à convaincre le spectateur.

**SR :** Je sais que cela ne se fait pas de « demander son âge à une dame », mais si vous le souhaitez, vous pouvez me le donner... Quoi qu'il en soit, croyez-vous que la jeunesse de votre voix a également favorisé le succès du film auprès des lycéens, des étudiants ; le long-métrage étant, par exemple, le « coup de cœur » du journal *Phosphore*... ?

**SB :** Je viens d'avoir 40 ans, donc je ne suis plus si jeune que ça ! Mais oui, je pense que la jeunesse de ma voix aide les jeunes à rentrer dans l'histoire ! Mais nous filmions aussi pour la « mémoire », pour constituer des archives et nous en avons fait don au mouvement ; elles intéresseront peut-être un jour des chercheur-se-s.

**SR :** « Irrintzina » signifie « cri » en basque et donne le coup d'envoi du ralliement... Sachant que Bizi ! veut sans doute toujours former, en un temps record, une nouvelle génération de militants, le film en a-t-il généré d'autres ?..

**SB :** Je pense qu'il y a une vitalité dans le film qui porte les spectateurs et donne envie de rejoindre le mouvement. C'est, en tout cas, les retours fréquents que nous avons à la suite des projections. Je vous confirme que c'est un outil de recrutement très efficace ! La voix off aide aussi le spectateur à s'identifier aux militants.

**SR :** Êtes-vous d'accord pour dire que le film a des allures de journal intime ? De par l'utilisation de la première personne, mais aussi, dans un premier temps, de par le choix de circonscrire des faits relatifs à un périple de plus de trois ans, qui a commencé à Bayonne, en octobre 2013, au sein de Bizi ! Les séquences y sont contextualisées, des sous-titres précisant date, année, jour et lieux...

**SB :** À mon sens, ce film est plus un récit initiatique qu'un journal intime, qui raconte cette prise de conscience là, cette urgence de s'engager et prendre parti dans un monde qui s'effondre. La caméra démarre de manière très observationnelle, puis, petit à petit, elle va se faire de plus en plus immersive pour devenir elle-même, à la fin, « acteur » du film (« vous êtes filmé. »)

**SR :** Sur 1h40, il y a une vingtaine de reprises narratives, qui durent parfois plusieurs minutes, entrecoupées par des pauses... Deux mouvements les caractérisent alors :

Le premier, qui va du début du film jusqu'à la COP 21 à Paris, s'en tient aux faits et aux personnes : ces narrations sont plutôt informatives, explicatives et se veulent objectives... Cependant, y a-t-il volonté de contrebalancer cette dimension omnisciente, au profit de narrations plus subjectives ?

**SB** : Effectivement, on bascule progressivement d'une voix off plutôt descriptive à une voix off de plus en plus personnelle, jusqu'à la séquence des calanques après la COP21, où je parle du deuil et de mon sentiment d'être enfin en transition. J'ai d'ailleurs compris en faisant ce film la nécessité de cette fameuse « transition intérieure » que j'ai longtemps fustigée et pris conscience de l'aspect politique de la réappropriation de nos émotions.

**SR** : De fait, puisant dans le vif de votre histoire personnelle mouvementée au sein de Bizi !, le long métrage s'apparenterait alors à une sorte d'exutoire thérapeutique, un rapport particulièrement intime se créant alors entre narrateur et spectateur, autour d'une démarche autobiographique, qui réorganise le récit en un itinéraire physique et spirituel, un questionnement existentiel, voire métaphysique, vers un repérage, une découverte de soi (« Je repense... »), au réconfort psychique : « C'est après la COP 21 que je suis sortie du déni... » N'est-ce pas là le véritable objectif de votre documentaire ?

**SB** : Je crois que, pendant longtemps, nous avons souffert du syndrome des « bonnes nouvelles. » Nous ne voulions raconter que des récits « positifs » et « inspirants. » Nous n'avions pas du tout pris la mesure de ce que nous sommes en train de vivre et de la possibilité d'un effondrement systémique global. Nous n'avons pas compris l'urgence climatique, ni l'effondrement de la biodiversité, l'épuisement des ressources, l'appauvrissement des sols et tout le reste... La sortie du déni, pendant et depuis ce film, est très difficile à vivre. Nous sommes restés très light dans ce film par rapport à la question de l'effondrement.

**SR** : La caméra se fait alors plus hasardeuse : votre démarche, toujours artisanale, qui travaille avec un matériau vivant, se dirige vers des déambulations diurnes ou bien nocturnes, au grès des mises en place d'actions... La voix-off laisse entendre craintes, fragilités, le lexique abondant dans le sens du doute, sous le joug d'un manque de maîtrise, car rien n'est acquis d'avance... Par la même occasion, vous amoindrissez la puissance de votre « Je », d'auteure et de personnage qui est le votre, avec, à chaque fois, une instrumentalisation plus attristée de la musique extradiégétique...

**SB** : Ce film est comme une bouée de sauvetage, à laquelle je m'accroche aujourd'hui, pour ne pas sombrer. Les militants, que nous avons filmés pendant ces deux ans et avec qui j'ai partagé d'immenses moments de joie et de

fraternité, me donnent l'espoir qu'ensemble nous pouvons donner le meilleur de nous-même, pour affronter les heures les plus sombres de notre histoire à venir.

**SR :** S'organiserait alors, sur l'ensemble du documentaire, un passage réussi d'un « Nous » introductif, puis alterné avec votre « Je », qui se fait de plus en plus présent, et de ce dernier vers, à nouveau, un « Nous », à la fois conclusif, ouvert et pluriel...

**SB :** Irrintzina raconte comment la transformation individuelle et collective s'alimente l'une l'autre. Comment nous sommes transformés par nos pratiques collectives et comment chacun peut transformer par un geste, une réflexion, des pratiques collectives. Cette question des va-et-vient entre le « je » et le « nous » est vraiment au centre de ce film. C'est ce que raconte aussi la citation qui ouvre le film : « C'est par l'action que notre imaginaire se transforme. »

**SR :** Dans ce long métrage, vous citez Pablo Servigne ainsi que Raphaël Stevens et leur traité intitulé : *Comment tout peut s'effondrer - Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes* (publié au Seuil, en 2015)... Pouvez-vous nous dire ce qu'est la collapsologie ?

**SB :** L'objectif de la collapsologie est de décrire, analyser, comprendre l'effondrement de notre civilisation thermo-industrielle.

**SR :** J'avais aussi pensé à un « journal intime collapsologue » en voyant votre documentaire... Du moins, ce dernier se voudrait-il l'illustration, l'application de leur ouvrage ?

**SB :** J'aime bien l'idée d'un "journal collapsologue", même si je sais que cet aspect de ma personne n'est pas du tout assumé dans ce film. D'une part, parce que c'était naissant pour moi à ce moment-là et puis, d'autre part, parce que le mouvement Alternatiba n'étant pas du tout raccord avec cette vision « catastrophiste », je n'ai donc pas voulu trop insister sur cet aspect, de peur de dénaturer leur action.

Par ailleurs, je ne crois pas que ce film soit l'illustration de leur ouvrage. Cela fera plutôt l'objet d'un prochain film !...

# DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses

# Um cinema expandido: a experiência teórico-prática da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu

Theresa Christina Barbosa de Medeiros\*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio.

Resumo:

A pesquisa investiga o processo de criação cinematográfico a partir da experiência teórico-prática da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu (ELC), localizada no bairro de Austin, na região da Baixada Fluminense. Trata-se de um estudo realizado durante o ano de 2014, a partir de uma aproximação com a metodologia da escola e da observação das aulas de uma das turmas – especificamente dos dispositivos de criação que culminaram na videodança *Montão de Coisa* (2014). A empiria apresentada está pautada nos registros das oficinas de audiovisual ministradas pelos mediadores da escola, nas anotações em caderno de campo, em registros fotográficos e vídeos feitos pela pesquisadora, no material publicizado pela ELC e também em duas entrevistas com a produtora, concedidas ao longo da pesquisa de campo. Advindas dos conceitos norteadores da metodologia da ELC, as categorias corpo, palavra e território aparecem nesta tese como chaves de leitura do processo de criação a fim de evidenciar as relações que permeiam o fazer cinematográfico na experiência da escola e mobilizam a criação da videodança em questão. A análise empreendida revela como o encontro destes sujeitos com o cinema, atravessado por processos criativos e subjetivos, permite que estes vivenciem uma experiência de alteridade, ou seja, de encontro com o outro e o mundo. Ao mesmo tempo, as tensões que permeiam este processo potencializam o encorajamento estético, dando, pois, a essa experiência também um caráter estético. Enquanto a palavra aparece como forma de expressão, enfatizando um campo simbólico, valorizando as singularidades linguísticas e gestuais dos alunos e mediadores, o corpo surge com suas tensões (aquele que opera a câmera e aquele que é filmado por ela)

---

\* E-mail: [theresa.medeiros@gmail.com](mailto:theresa.medeiros@gmail.com)

e a gestualidade extraída, trazida e trabalhada pelos alunos e mediadores. Por fim, é “com” e “no” território que essas ações se efetivam, tornando-o uma peça fundamental para entender como as ações de criação da ELC acontecem. Assim sendo, pensando o cinema expandido como aquele que ultrapassa os limites do cinema convencional (aquele cristalizado pelo cinema industrial e de entretenimento) e se projeta em outras telas, em outros espaços, conclui-se ser este o cinema vivenciado em Austin. Visto pelo viés de uma expansão, em meio às ações que são frutos dos dispositivos e das tensões que permeiam o processo de criação, ele [o cinema] se constitui em meio à inventividade do cotidiano daquele espaço e à criatividade dos sujeitos envolvidos.

Palavras-chave: cinema; Escola livre de Cinema de Nova Iguaçu; processo de criação; oficina de audiovisual; experiência; alteridade; encorajamento estético; videodança; cinema expandido.

Ano: 2017.

Orientador: Miguel Serpa Pereira.

Co-orientador: Federico Pierotti.



# Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul

Fernando Seliprandy\*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em História Social – PPGHS

Instituição: Universidade de São Paulo – USP.

Resumo:

O objeto da pesquisa é o cinema documental contemporâneo ligado aos descendentes de militantes de esquerda vítimas das ditaduras do Cone Sul. Desde fins dos anos 1990, ganha relevo na região a produção de documentários dirigidos ou protagonizados por filho(a)s, sobrinho(a)s ou neto(a)s daqueles que se opuseram aos regimes autoritários vigentes entre as décadas de 1960 e 1980. Nessa filmografia, as histórias de resistência e repressão vividas pela geração anterior são revistas pelas gerações mais jovens pelo enfoque familiar e íntimo. A tendência se manifesta na Argentina, no Chile, no Brasil, no Uruguai e no Paraguai, no âmbito de um fenômeno de memória intergeracional mais vasto, que abrange outras expressões artísticas – além de outras conjunturas traumáticas. Quatro títulos compõem o *corpus* principal do trabalho: *Diário de uma busca* (Flavia Castro, Brasil / França, 2010); *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003); *Mi vida con Carlos* (Germán Berger-Hertz, Chile / Espanha, 2009); *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, Brasil / Portugal, 2013). Metodologicamente, a argumentação confronta a análise dessas obras específicas com um *corpus* fílmico expandido e outros materiais externos, construindo uma abordagem global e nuançada sobre as expressões da memória intergeracional nesse documentarismo. Quatro objetivos centrais guiam as reflexões, desdobrando aspectos salientes nos títulos do *corpus* principal. Respectivamente: descrever a formação dessa filmografia ao longo dos anos, examinando as dinâmicas transnacionais e temporais em jogo, bem como os influxos exercidos pelos festivais de cinema e pela escrita acadêmica nesse processo; ampliar o debate sobre o circuito de interações entre

---

\* E-mail: seliprandy@hotmail.com

as gerações, destacando o papel ativo dos descendentes e abarcando vetores de memória que extrapolam a transmissão de um legado traumático; delinear o repertório de formas cinematográficas e narrativas dessa produção, rastreando paralelismos, matizes, contradições estéticas e lugares de enunciação da primeira pessoa; interpretar aquilo que a representação audiovisual testemunha sobre o peso do passado e sua ancoragem em um presente ainda marcado pelo autoritarismo. A investigação indaga as balizas conceituais desse campo de estudos para descortinar um fenômeno denso em sua historicidade, com imagens carregadas de conexões transnacionais, transferências culturais, tensões formais e nexos referenciais. O resultado final é um quadro multifacetado do documentarismo intergeracional do Cone Sul, com perspectivas renovadas pelo prisma da subjetividade e dos afetos, mas no qual também se plasam novas fórmulas da memória.

Palavras-chave: documentário; cinema; memória; pós-memória; filhos; ditadura; Cone Sul.

Ano: 2018.

Orientador: Marcos Napolitano.

## A vida e a obra de Agnès Varda em *As praias de Agnès* (2008)

Tainah Negreiros Oliveira de Souza\*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais.

Instituição: Universidade de São Paulo – USP.

Resumo:

*As praias de Agnès* é um filme elaborado por meio de um movimento retrospectivo em que a cineasta Agnès Varda reflete sobre sua vida e compõe uma costura entre a sua narrativa e a maneira como mobiliza trechos de diversas obras suas. O trabalho está voltado para analisar o filme partindo da hipótese de que *As praias de Agnès*, além de estabelecer esse contato entre recordações e processo de criação, reúne elementos que atravessam a filmografia da cineasta. A pesquisa esteve dedicada a lançar luz sobre as recorrências mas também observando as singularidades de cada trabalho, percebendo neles o que torna Agnès Varda uma artista que instiga o estudo sobre sua obra. O esforço foi de investigar o modo como a cineasta aliou seus temas à forma fílmica a partir da relação que estabelece entre memórias, história e os contatos que promove entre o cinema e outras artes.

Palavras-chave: Agnès Varda; autobiografia; autorretrato; história; memória.

Tese disponível em: [www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-18092018-170920/pt-br.php](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-18092018-170920/pt-br.php)

Ano: 2018.

Orientador: Rubens Machado.

---

\* E-mail: [tainahnegreiros@usp.br](mailto:tainahnegreiros@usp.br)

## O documentário contemporâneo no Brasil e na França: políticas e estratégias de expansão do mercado

Teresa Noll Trindade\*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Multi-  
meios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

O presente trabalho analisa o mercado do documentário contemporâneo, no Brasil e na França, buscando entender o funcionamento desses mercados e verificando como eles se comportam no sentido de buscar sua expansão. Para tanto, analisamos como se estabeleceram as políticas para o setor audiovisual e sua regulação nos contextos brasileiro e francês; na sequência, examinamos informações e dados atualizados sobre a dinâmica de produção, distribuição e exibição do gênero nos dois países e, por fim, descrevemos modelos e experiências realizadas no Brasil e na França que colaboraram com a circulação dos filmes documentários.

Palavras-chave: documentário; mercado; cinema; Brasil; França.

Ano: 2018.

Orientador: Marcius Freire.

---

\* E-mail: [tnoll@hotmail.com](mailto:tnoll@hotmail.com)

## *Where reality is: A performance da autenticidade no cinema documentário de Werner Herzog*

Jéssica Pereira Frazão\*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Instituição: Universidade Federal do Paraná – UFPR.

Resumo:

O objetivo desta pesquisa é analisar como o diretor alemão Werner Herzog utiliza a performance para compor sua mise-en-scène documentária, enfatizando a relação Homem-Natureza para construir momentos sublimes em sua narrativa, aos quais ele denomina de Verdade Extática (*Ekstatische Wahrheit*). Dentro da ampla filmografia documentária do diretor, escolhemos os documentários *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner* (1974) e *Gasherbrum – A montanha luminosa* (1984), pois em ambos os protagonistas praticam esportes de aventura nos quais é possível perceber a potencialidade do risco pelo movimento do corpo em ação, uma composição performática significativa na narrativa herzogiana. Por esta ótica, este trabalho divide-se em quatro partes. A primeira delas procura contextualizar a figura de Werner Herzog e estabelecer inferências que podem ter influenciado na construção do seu cinema de autor (*Autorenkino*). Na segunda parte, aprofundamos a discussão sobre o que vem a ser o conceito de Verdade Extática, vinculando-o ao debate teórico do cinema documentário sobre verdade e realismo. A terceira parte se dedica ao âmbito da performance, principalmente (mas não apenas) pelo viés de Erving Goffman (1967; 1971), uma vez que partimos da hipótese de que o elemento performático constitui o eixo estruturante da Verdade Extática. Por fim, a quarta parte se refere à análise das obras selecionadas, trabalhadas metodologicamente pelo âmbito da análise fílmica da imagem e do som (cinematográfica) de Aumont e Marie (2004). Nesta última etapa, partimos de três grandes pilares: paisagens fílmicas, banda sonora e corporeidades. Nossos resultados sugerem que as paisagens fílmicas em Herzog configuram um lugar

---

\* E-mail: jessifrazao@hotmail.com

desterritorializado e anti-referencial de estética romântica, dependendo, então, da capacidade prévia de subjetividade do espectador; já a banda sonora aponta principalmente para a estratégia retórica, interacional e autorreflexiva utilizada pelo cineasta para corroborar com a performance do ator social antes da execução, em que atos emocionais como admiração, humanidade e fragilidade são expostos; finalmente, as corporeidades em cena, essência máxima da ação performática, representam imageticamente, via emersão, o “ir para fora de si mesmo”, determinador das experiências de sublimidade a partir do êxtase. Nas referidas categorias, o diretor faz constante uso de ensaio, repetição e autorreflexão para criar um processo de estilização, culminando no contexto em que seus personagens, em convergência com o entrecruzamento Homem/Natureza, podem atingir o clímax dos seus documentários, a Verdade Extática.

Palavras-chave: Werner Herzog; verdade extática; performance; cinema documentário; cinema de autor.

Ano: 2018.

Orientadora: Regiane Regina Ribeiro.

## Decir la verdad mintiendo. Del documental al falso documental

Sergio José Aguilar Alcalá\*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales.

Instituição: Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM.

Resumo:

A pesar de su extensa existencia, los falsos documentales no comenzaron a ser revisados académicamente hasta los últimos 20 años. Buena parte de los estudios del tema, y ciertamente los más famosos, establecen una dicotomía (ficción/no ficción) en la que los falsos documentales se insertan como un “tercer espacio”. Este pensamiento no contempla una importante dimensión que el psicoanálisis sí permite ver: la brecha entre el enunciado y la enunciación.

Enganchado con la obra de Žižek y Lacan, y discutiendo con la teoría clásica del documental (Nichols, Plantinga, Carroll), con teóricos de cine (Branigan, Bordwell) e incluso con ideas filosóficas sobre la verdad, el futuro de los medios de comunicación y un análisis de numerosas películas, este trabajo propone usar la brecha entre el enunciado y la enunciación para entender a los falsos documentales como una heterotopía que demuestra su capacidad de decir la verdad mientras están mintiendo.

Palavras-chave: documental; falso documental; verdad; recepción.

Disponível em: <http://132.248.9.195/ptd2018/junio/0775498/Inde x.html>

Ano: 2018.

Orientador: Vicente Castellanos Cerda.

---

\* E-mail: [sergio.aguileralcala@gmail.com](mailto:sergio.aguileralcala@gmail.com)