

DOC ON-LINE

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

WWW.DOC.UBI.PT



VIVA CARIRI! (1969/1970), GERALDO SARNO

#21

EDITORES

MARCIUS FREIRE (UNICAMP, Brasil)

MANUELA PENAFRIA (UBI, Portugal)

RELIGIÃO

RELIGIÓN

RELIGION

RELIGION

MARÇO/2017

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)
Catarina Alves Costa (Universidade Nova de Lisboa, 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)
Frederico Lopes (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Gordon D. Henry (Michigan State University, EUA)
Javier Campo (Universidad Nacional del Centro - UNICEN ; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina)
José da Silva Ribeiro (Universidade Aberta, Portugal)
José Filipe Costa (IADE-Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Portugal)
João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Julio Montero (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
Karla Holanda (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)
Luís Nogueira (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Luiz Antonio Coelho (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Margarita Ledo Andión (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)
María Luisa Ortega Gálvez (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Mauro Rovai (Universidade Federal de São Paulo, Brasil)
Michel Marie (Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III , França)
Miguel Serpa Pereira (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Patrick Russell LeBeau (Michigan State University, EUA)
Paula Mota Santos (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)
Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Paulo Menezes (Universidade de São Paulo, Brasil)
Philippe Lourdou (Université Paris X – Nanterre, França)
Robert Stam (New York University, EUA)
Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo, Brasil)
Samuel José Holanda de Paiva (Universidade Federal de São Carlos, Brasil)
Tito Cardoso e Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)

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

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

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

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity > Périodicité semestrielle

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

n. 21, março | marzo | march | mars 2017

ISSN: 1646-477X DOI: 10.20287/doc.d21

Membros do Conselho que participaram na presente edição | Miembros del Consejo Editorial que participaron en esta edición | Members of the Editorial Board that participated in this edition | Membres du Conseil Editorial qui ont participé à cette édition : Alfonso Palazón, Bernadette Lyra, Carlos Melo Ferreira, Catherine Benamou, Javier Campo, José Francisco Serafim, Karla Holanda, Mauro Rovai, Paulo Cunha, Paulo Miguel Martins, Samuel Holanda de Paiva.

Índice

EDITORIAL Editorial Editor's note Éditorial	1
Religião Marcius Freire & Manuela Penafria	2
DOSSIER TEMÁTICO Dossier temático Thematic dossier Dossier Thématique	4
Fazendo lama do pó das Sagradas Escrituras: Simcha Jacopovici e o documentário <i>exploitation</i> de assunto religioso, DEAR Luiz Vadico	5
1932 and all that: documenting Free State, Catholic Ireland on film Harvey O'Brien	30
Pasolini e as locações na Palestina, numa viagem pessoal Miguel Serpa Pereira	41
As representações religiosas no cinema de Geraldo Sarno Gilberto Alexandre Sobrinho & Felipe Corrêa Bomfim	51
ARTIGOS Artículos Articles Articles	72
Políticas culturales, documentales y identidades: la producción de Jorge Prelorán Paula Laguarda	73

O Outro e a arquitetura da cidade: as relações de poder em <i>Um lugar ao sol</i> Maria Helena Braga e Vaz da Costa & Wendell Marcel Alves da Costa	97
Os espaços do Eu e do Outro: a tematização da desigualdade social no documentário brasileiro <i>Um lugar ao sol</i> Natália Martins Flores & Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes	114
Los discursos públicos y los testimonios y registros de la vida privada de Ernesto Guevara en <i>Che... Ernesto y Che un hombre nuevo</i>. Jimena Cecilia Trombetta	133
Reading the ‘Facts’ in Satyajit Ray’s documentary films: a critical overview Shyamasri Maji	147
LEITURAS Lecturas Readings Comptes Rendus	166
Documentários, intervenção e protagonismo coletivo no movimento sindical brasileiro dos anos 1970 e 1980 Maria Alice Campagnoli Otre	167
Militância política e engajamento social – o cinema de Mario Handler Gustavo Soranz	170
ANÁLISE E CRÍTICA Análisis y crítica de películas Analysis and film review Analyse et critique de films	175
Religiosidade, tempo e subjetividade no documentário: <i>Bicicleta de Nhanderú</i> Francisco Gabriel Rêgo	176
<i>A fé de cada um</i> – os dois lados de Fátima Cristiane Pimentel Neder	188
Metanarrativa da memória em conflito com o relato: o testemunhal e as imagens no documentário <i>Homem comum</i> Thiago S. Venanzoni	198

ENTREVISTA	
Entrevista Interviews Entretiens	209
Entrevista a Josep M. Català: de lo melodramático al relativismo: apuntes sobre la naturaleza del documental	
Eduardo Tulio Baggio & Rafael Tassi Teixeira	210
DISSERTAÇÕES E TESES	
Disertaciones y Tesis Theses Thèses	220
A vida animada: (re)construções do mundo histórico através do documentário animado	
Jennifer Jane Serra	221
La parole filmée: la représentation de la diversité culturelle du Brésil dans le cinéma d’Eduardo Coutinho	
Gustavo Coura Guimarães	222
A cidade inimiga: o projeto de Brasília e o cinema de Adirley Queirós	
Felippe Schultz Mussel	223
“Para africano ver” Cinema na África Colonial Britânica – de sua consolidação ao projeto das unidades de produção cinematográfica: Bantu Educational Kinema Experiment (1935-1937) e Colonial Film Unit (1939-1955)	
Tiago de Castro Machado Gomes	224

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Religião

Marcus Freire & Manuela Penafria*

Para a presente edição da DOC On-line, propuseram os Editores um dossier sobre Religião com o objetivo de contribuir para uma compreensão mais detalhada a respeito da representação da religiosidade. No *Dossier temático*, apresentamos: "Fazendo lama do pó das Sagradas Escrituras: Simcha Jacovici e o documentário *exploitation* de assunto religioso, DEAR", de Luiz Vadico que reflete sobre a produção contemporânea; "1932 and all that: documenting Free State, Catholic Ireland on film", de Harvey O'Brien dedica-se à relação entre documentário e Catolicismo na Irlanda; em: "Pasolini e as locações na Palestina, numa viagem pessoal", Miguel Serpa Pereira tem como objeto de estudo o filme *Supralluoghi in Palestina*; e em: "As representações religiosas no cinema de Geraldo Sarno", de Gilberto Alexandre Sobrinho & Felipe Corrêa Bomfim, o enfoque é a filmografia de Sarno de temática religiosa e respetivo processo criativo.

Na secção *Artigos*, apresentamos: "Políticas culturales, documentales y identidades: la producción de Jorge Prelorán", de Paula Laguarda sobre um dos mais importantes cineastas do filme etnográfico da América Latina e, a respeito do documentário recente de Gabriel Mascaro, *Um lugar ao sol*, publicamos dois artigos: "O Outro e a arquitetura da cidade: as relações de poder em *Um lugar ao sol*", por Maria Helena Braga e Vaz da Costa & Wendell Marcel Alves da Costa e "Os espaços do Eu e do Outro: a tematização da desigualdade social no documentário brasileiro *Um lugar ao sol*", por Natália Martins Flores & Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes; em: "Los discursos públicos y los testimonios y registros de la vida privada de Ernesto Guevara en *Che... Ernesto y Che un hombre nuevo*", Jimena Cecilia Trombetta revisita filmes sobre Che Guevara; em: "Reading the 'Facts' in Satyajit Ray's documentary films: a critical overview", Shyamasti Maji traz-nos um panorama crítico da filmografia de Satyajit Ray.

Em *Leituras*, os livros: *Mario Handler – retrato de un caminante*, de Héctor Concari e *Filmar operários: registro e ação política dos cineastas durante a ditadura militar no Brasil*, de Marcos Corrêa são lidos, respetivamente, por Maria Alice Campagnoli Otre em: "Documentários, intervenção e protagonismo coletivo no movimento sindical brasileiro dos anos 1970 e 1980", e por

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

Gustavo Soranz em: "Militância política e engajamento social – o cinema de Mario Handler".

Na secção *Análise e crítica de filmes*, um olhar detalhado sobre filmes nos textos: "Religiosidade, tempo e subjetividade no documentário *Bicicleta De Nhanderú*", de Francisco Gabriel Rego; "A fé de cada um – os dois lados de Fátima", de Cristiane Pimentel Neder e "Metanarrativa da memória em conflito com o relato: o testemunhal e as imagens no documentário *Homem comum*", de Thiago S. Venanzoni.

Em *Entrevista*, Eduardo Tulio Baggio & Rafael Tassi Teixeira reproduzem a sua conversa com Josep M. Català a propósito do documentário e do registo melodramático em: "Josep M. Català: de lo melodramático al relativismo: apuntes sobre la naturaleza del documental".

Para finalizar a presente edição, a secção *Dissertações e Teses* apresenta informações sobre as últimas investigações científicas concluídas de que tivemos conhecimento.

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier Thématique

Fazendo lama do pó das Sagradas Escrituras: Simcha Jacopovici e o documentário *exploitation* de assunto religioso, DEAR

Luiz Vadico*

Resumo: No presente artigo serão analisados dois documentários religiosos: *O Êxodo decodificado* (2005) e *O túmulo secreto de Jesus* (2006), ambos do diretor Simcha Jacopovici, buscando refletir sobre a produção contemporânea de documentários religiosos. A escolha se deve aos temas e ao seu material, retirado da arqueologia bíblica, e ao fato de existirem diversos documentários que abordam temas similares.
Palavras-chave: documentário; religião; arqueologia; Bíblia; vídeo; televisão.

Resumen: En el presente artículo analizaremos dos documentales religiosos: *The Exodus decoded* (2005) y *The lost tomb of Jesus* (2006), ambos del director Simcha Jacopovici, buscando reflexionar sobre la producción contemporánea de documentales religiosos. La elección se debe a los temas y a su material, extraído de la arqueología bíblica, y al hecho de existir diversos documentales que abordan temas similares.
Palabras clave: documental; religión; arqueología; Biblia; vídeo; televisión.

Abstract: In this article we will analyze two religious documentaries: *The Exodus decoded* (2005) and *The lost tomb of Jesus* (2006), both by director Simcha Jacopovici, seeking to reflect on the contemporary production of religious documentaries. The choice of these films is due to both the subjects and the material that were taken from biblical archeology. Also it is due to the fact that there are several documentaries that approach similar themes.
Keywords: documentary; religion; archeology; Bible; video; television.

Résumé: Dans cet article, nous allons analyser deux documentaires religieux : *The Exodus decoded* (2005) et *The lost tomb of Jesus* (2006), tous deux réalisés par Simcha Jacopovici. Notre but est de réfléchir, à partir de ces films, sur la production contemporaine de documentaires religieux. Ce choix est dû aux sujets, au matériel avec lequel ils sont construits, issus de l'archéologie biblique, et au fait qu'il existe plusieurs documentaires qui abordent des thèmes similaires.
Mots-clés: documentaire; religion; archéologie; Bible; vidéo; télévision.

* Universidade Anhembi Morumbi – UAM, Escola de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 04546-001, São Paulo, Brasil.
E-mail: vadico@gmail.com

Artigo escrito a convite dos editores.

Introdução

No presente artigo verificaremos dois documentários de assunto e consequências religiosos: *O Êxodo Decodificado* (2005) e *O túmulo secreto de Jesus* (2006), ambos do diretor Simcha Jacopovici, buscando fazer uma reflexão sobre a produção contemporânea de documentários religiosos. A escolha se prende inicialmente aos assuntos e de onde retiram o seu material, a arqueologia bíblica, e ao fato de existirem diversos documentários que abordam temas similares. A análise foi feita a partir da decupagem dos filmes, recuperando através da forma como estes estruturam as imagens a real dimensão da sua linha argumentativa.

Inicialmente não pareciam se tratar de obras inseridas no Campo do Filme Religioso (Vadico, 2015); apesar da modalidade documentário fazer parte da massa de produções midiáticas deste e ter até mesmo especificidades próprias, como defendido em artigo anterior (Vadico, 2006: 118). O que nos garantiria essa exceção é a intenção do diretor ou produtor (Vadico, 2015: 34); a intenção do produtor define o produto como sendo outra coisa. E este se definiu como Jornalista Investigativo, e deseja que seus filmes sejam investigações arqueológicas. Pensamos então em categorizá-los junto às obras de “contraposição ao Campo do Filme Religioso” ou entre as que exploram os assuntos religiosos e seus aspectos curiosos.

No entanto, os filmes de contraposição costumam ser autorais, têm um claro viés de oposição e questionamento do Campo do Filme Religioso ou do imaginário social referente ao mesmo. A sua intenção é atingir, se opor, e até mesmo desmistificar (Vadico, 2015: 37). Já os filmes de ficção *mainstream* que tangenciam o Campo, mas com ele não se relacionam, são razoavelmente inócuos para o mesmo. Como *Stigmata* (1999), de Rupert Wainwright, e *Dogma* (1999), de Kevin Smith. Já os documentários aqui analisados atingem e afetam o público e suas crenças. Além disso, o diretor e produtor é independente, não é porta-voz de qualquer instituição religiosa, e parece desinteressado de Teologia. A produção de Teologia, de forma direta ou indireta, é o que distingue os documentários religiosos de quaisquer outros tipos. É esta que organiza a sua voz e que lhe dá finalidade (Vadico, 2006: 36).

Outros documentários, de períodos distintos aos aqui verificados, tratam dos mesmos eventos também com certa dose de sensacionalismo. Os temas ainda são explorados atualmente, como pode ser verificado em dois documentários disponíveis no Netflix (janeiro, 2017). O primeiro, dirigido por Tim Mahoney, *Patterns of evidence: Exodus* (2014), retoma o assunto da verificação arqueológica do Êxodo e chega mesmo a manter a questão principal relativa ao documentário de Jacopovici, a sincronização de datas de fatos apa-

rentemente distantes para provar a existência do Êxodo. E, conclui de forma semelhante, retrocedendo a data do Êxodo de 1270 a.c. para 1500 a.c. O segundo documentário, dirigido por David Caldwell Evans e Justin Hardy, *Os mistérios de Jesus* (2014), explora – desta vez através de depoimentos de teólogos –, fatos “estranhos” da vida de Jesus como narrada nos Evangelhos.

Devemos lembrar, ainda, uma produção mais antiga e importante pela qualidade: *A família secreta de Jesus* (2006), dirigido por David Batty e apresentado por Robert Beckford. Do mesmo ano de *O túmulo secreto de Jesus*, aqui analisada. O documentário irá verificar as fontes e provas da existência da família consanguínea de Jesus, seu papel na vida do mesmo e na da comunidade nascente do cristianismo, além de avançar na busca dos descendentes da família até trezentos anos depois.

Trabalho de pesquisa muito bem realizado, com nomes de peso: Dra. Esther de Boer, autora do livro 'The Mary Magdalene Cover Up'; Madre Catherine; Stefano de Luca, monge franciscano; Dra. Helen Bond, Edinburgh University; Padre Nicolai Spiro, Igreja Ortodoxa Grega; Pe. Lawrence Bode, Guardião da Gruta do Leite; Issa Khoury-Jaraisy, dono de loja de souvenirs; Prof. Richard Bauckham, St Andrews University; Aviram Oshri, arqueólogo; Pe. Saleh Khoury, Igreja Ortodoxa Grega; Prof. James D. Tabor, autor do livro 'The Jesus Dynasty'; Pe. Eugenio Alliata, monge franciscano; Dr. Shimon Gibson, autor do livro 'The Cave of John the Baptist'; Prof. Ronny Reich, University of Haifa; Dra. Raffaella Giuliani, Pontifical Commission for Sacred Archaeology; Reverendo Dean Bechard, Pontifical Biblical Institute; Ignatius Zakk'a I. Iwas, Patriarca da Igreja Ortodoxa Siríaca; Arcebispo Aristarchos, do patriarcado da Igreja Ortodoxa Grega.

As opiniões negativas e contrárias à proposta deste documentário são integralmente mantidas, respeitadas, e às vezes discutidas. Há até mesmo um certo equilíbrio entre as opiniões positivas e negativas, mostrando cuidado ético.

O filme *O Código Da Vinci* (2006), de Ron Howard, baseado no livro homônimo de Dan Brown, de 2003, foi muito citado nas várias obras analisadas. Sem possuir dados definitivos ainda, sugerimos que a polêmica em torno do livro e do filme despertou o interesse do público e cineastas para estes temas e aos similares que tocam à arqueologia bíblica. Note-se que diversos documentários deste tipo foram produzidos depois de 2005, mostrando um interesse maior no tema. Títulos e números podem ser verificados em vários sites especializados no assunto, como o Top Documentary e o Filmes Religiosos¹.

1. Top Documentary, o site indexa centenas de documentários religiosos, e Filmes Religiosos, publica listas de documentário religiosos e de assunto religioso. Podem ser acessados respectivamente, em: <http://topdocumentaryfilms.com/category/religion/> e www.filmesreligiosos.com/2009/01/lista-de-documentarios.html

Após analisar e estudar detidamente esses documentários, gostaríamos de pensa-los ligados à ideia do *Cinema Exploitation* (Baptista & Mascarello, 2012) que, aqui, nos parece bastante judiciosa para pensarmos parte da produção contemporânea de documentários que abordam assuntos religiosos². O cinema *Exploitation* se caracteriza por produtores e diretores independentes que faziam filmes com forte apelo transgressivo; em sua maioria eram filmes B, de baixo orçamento. Aqui não nos interessa filiar esses documentários à evolução dessa modalidade, mas sim ao seu espírito, ao sensacionalismo e ao afrouxamento “ético” que os conformam objetivando atingir um mercado. Nós o chamaremos de *documentário exploitation de assunto religioso*, DEAR. Com esta sigla desejamos não causar confusão com o documentário religioso, que possui produtores confessionais ou não, mas que têm claras intenções religiosas.

O documentário é uma modalidade narrativa que permite, mais que a ficção, falar diretamente ao espectador as ideias que propõe. E o faz muito mais assertivamente por estabelecer proposições sobre o mundo, ou seja, volta-se diretamente para a sociedade e a sua cultura. Dele também o espectador espera proposições e a aquisição de conhecimento. E neste sentido estamos em acordo com o conceito de Fernão Ramos, no seu livro *Mas afinal... O que é mesmo Documentário?*:

Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (Ramos, 2008: 22).

Os documentários que aqui serão analisados podem, *grosso modo*, serem classificados no tipo que Bill Nichols chamou de *Modo Expositivo* (Nichols, 2005: 142), no entanto, eles se encaixam perfeitamente na descrição feita por Fernão Ramos, e a preferimos por sua abrangência:

Há no documentário contemporâneo – que denomino documentário cabo, divulgado predominantemente pela mídia televisiva – uma narrativa que se baseia intensamente em tomadas de estúdio e roteiros detalhados plano-a-plano. O documentário cabo possui diversidade, mas alguns traços estruturais são recorrentes. Utiliza bastante a narrativa over, ou locução, mas num modo distinto do documentário clássico. Como no documentário clássico, o saber implícito (a voz do saber), que fundamenta as vozes que fazem as asserções, reina soberano, sem má consciência. O documentário cabo é um documentário

2. E aqui dizemos “assunto religioso” por que nem tudo que o possui é efetivamente religioso, por isso a distinção.

rio assertivo. Mas, ao contrário do documentário típico do período clássico, as asserções são estabelecidas por vozes múltiplas. A narrativa enuncia não apenas através da locução, em sua posição de voz de Deus falando sobre o mundo, mas através de uma multiplicidade de vozes, representada por entrevistas, depoimentos, material de arquivo, diálogos. A multiplicidade de vozes não exclui, no entanto, a unicidade da asserção do saber veiculada pelo documentário cabo, dentro de um contexto ideológico próximo ao documentário clássico. O documentário cabo pode ser encontrado, em sua diversidade dentro de produções da BBC, em documentários sobre fatos históricos que preenchem a programação do History Channel, em documentários sobre o mundo animal que preenchem a programação do Animal Planet, nas produções documentárias, um pouco mais sofisticadas, explorando densidade de personagens, do National Geographic, etc. Em sua diversidade, existe um tom não autoral e uniformizador da narrativa documentária dos canais a cabo, que forma o veio dominante do documentário contemporâneo. (Ramos, 2008: 42).

A imensa maioria dos documentários religiosos são do tipo “cabo”. E a sua produção nos últimos trinta anos se tornou efetivamente superior a qualquer outro gênero do Campo do Filme Religioso. São centenas de vídeo-documentários, alguns sites chegam a listar as produções e há efetiva preferência dos canais televisivos pelos que se assentam sobre a arqueologia bíblica (e estudos textuais relativos à Bíblia, textos gnósticos, apócrifos e afins). Após levantamento, podemos afirmar que parte dos DEAR se assenta na história e nas descobertas arqueológicas relativas à religião Judaico-cristã. Em outras palavras, busca seu material junto à arqueologia Bíblica. Essa produção – assim como ocorre no Cinema *mainstream* – é acompanhada de diversos produtos, como venda de supostas relíquias, comercialização de DVDs, livros, pacotes turísticos etc. Em outras palavras, propiciam, criam e atingem um mercado. Neste sentido, são mais eficazes do que os filmes de ficção, nos quais chegam a influir decisivamente.

Desde o século XIX a arqueologia bíblica³ surgiu como uma disciplina séria. E, como espectadores contemporâneos, podemos nos perguntar sobre o porquê do seu surgimento e o porquê de chamar tanto a atenção de documentaristas. Ora, o motivo mais importante para que todo este material científico exista, assim como o midiático - às vezes nada científico – é o fato de que tanto o Judaísmo quanto o Cristianismo são religiões históricas. Em outras palavras, tanto em um como em outro Deus se manifestou na história, no mundo concreto. E se ele o fez, como tudo o que passa pelo mundo deixa vestígios, e se estes existirem, podem ser encontrados por arqueólogos. E estas manifes-

3. Sobre Arqueologia Bíblica vide o interessante trabalho de Gabriella Barbosa Rodrigues, Pedro Paulo A. Funari, “Considerações sobre a trajetória inicial da Arqueologia Bíblica” in: Revista Mosaico, v.2, n.2, pp.95-101, jul./dez., 2009. Disponível em: <http://seer.ucg.br/index.php/mosaico/article/download/967/675>

tações de/ou atuações sobre a história, ou o destino histórico do povo hebreu – e dos cristãos –, estão narradas na Bíblia. No entanto, nessa conjunção de Ciência (arqueologia) e religião, temos duas formas de compreender e explicar o mundo diferentes. Se há a possibilidade de que relatos bíblicos sejam comprovados pela arqueologia, também há a de que não sejam. E nesses casos, tão importante quanto os artefatos encontrados é a interpretação sobre os mesmos posta nos documentários, que podem distorcer a importância das descobertas, ora aumentando-as, ora minimizando o seu interesse.

A arqueologia Bíblica dá a possibilidade de concretude para a fé, provas materiais daquilo que fomenta a crença. Isso é extremamente importante, não para os cristãos medievais e nem para os primeiros cristãos, mas para o cristianismo que começou a florescer no século XIX em solo americano, e que atualmente se disseminou pelo planeta, inclusive no Brasil. Qual a suposta virtude do Evangelismo americano? Simplificar o conteúdo da fé para atingir as massas. E para isso terminaram por implementar a leitura literal da Bíblia, ou fundamentalista (Shelley, 2004: 479).

A leitura literal exige que todos os seus detalhes sejam verdade. Logo, se se puder comprovar a autenticidade quer sejam dos textos bíblicos quer sejam dos seus relatos através de artefatos físicos encontrados por arqueólogos isso seria uma prova cabal de que essa leitura está correta e de que a Bíblia, da forma como leem alguns cristãos, conteria assim a “palavra de Deus”. Além disso, há o aspecto político mais candente desde o início do século XX, a problemática fundação do Estado de Israel, ela também se baseia numa legitimação histórico-bíblica.

A verdade da fé está em questão. E ela busca contraditoriamente se afirmar pela verdade científica. Até aí, há alguma conciliação possível, mas se a isso juntarmos o produto midiático contemporâneo, teremos algo como: “se for sensacional e espetacular, lhe digo o que for preciso, mesmo distorcendo informações”. Bem, nessa circunstância assistimos à ousadia do discurso midiático.

Neste percurso, é de interesse o trabalho do diretor Simcha Jacopovici, notadamente dois de seus documentários, *O Êxodo decodificado* e *O túmulo secreto de Jesus*.

Simcha Jacobovici é diretor e produtor de documentários⁴. Judeu, nascido no Canadá, viveu muito tempo em Israel e atualmente divide seu tempo entre os dois países. Graduou-se em Filosofia e Ciência Política (com honras) na Universidade McGill, é Mestre em Relações Internacionais pela Universidade

4. Os dados biográficos foram colhidos em sua maior parte no site mantido por Simcha Jacopovici; a tradução é nossa e preferimos manter títulos, prêmios e instituições em inglês. Disponível em: www.simchajtv.com/simcha-jacobovici-biography/

de Toronto. É Professor Adjunto de Estudos Religiosos na Huntington University, afiliado da Universidade Laurentian em Sudbury, Ontário. Jacobovici foi palestrante convidado para várias conferências em vários campi, incluindo a Universidade de Yale, a Universidade Johns Hopkins, a Universidade McGill, a UCLA e a Universidade de York.

Como documentarista, ligado ao Jornalismo Investigativo, recebeu vários prêmios e figura como autor de best-sellers no New York Times; seus prêmios incluem três Emmys por Outstanding Investigative Journalism, um certificado de Special Merit da Academy of Motion Picture Arts and Sciences, a Medalha de Ouro do International Documentary Festival of Nyon, três U.S. Cable Ace Awards, dois Gemini awards, um Alfred I. Dupont-Columbia University Award, e do Overseas Press Club of America o Prêmio Carl Spielvogel e o Prêmio Edward R. Murrow.

Produziu programação para praticamente todas as grandes emissoras internacionais, incluindo CBC, Vision, NBC, PBS, Discovery Channel, History Channel, National Geographic Channel, HBO, Five, BBC, Arte, TF1, ProSieben, ZDF, NHK, Discovery Science entre outros. Jacobovici foi responsável por três temporadas da série internacionalmente conhecida *The Naked Archaeologist*. Os seus documentários mais recentes, *O túmulo secreto de Jesus/The Lost Tomb of Jesus* (com James Cameron) e *The resurrection tomb mystery* continuam a fazer manchetes ao redor do mundo.

Nos últimos dezesseis anos, Jacobovici tem aplicado sua experiência jornalística a investigações arqueológicas. Ele chamou o seu de trabalho de “arqueologia investigativa” uma clara fusão dos métodos do jornalismo investigativo com as pesquisas arqueológicas. Como resultado tornou-se conhecido internacionalmente por “decodificar” o passado antigo e tem aparecido em vários programas de televisão, incluindo Anderson Cooper 360, Larry King Live, The Oprah Winfrey Show e NBC hoje.

Ele publicou artigos em vários jornais do Canadá, entre eles The Globe and Mail, The Toronto Star, The Montreal Gazette e The Ottawa Citizen. Nos Estados Unidos, seus artigos foram publicados em The New York Times, The L.A. Times e The Boston Globe. Suas reportagens foram publicadas internacionalmente pela Associated Press e seus artigos apareceram no International Herald Tribune. Ele também publicou na revista acadêmica The Middle East Focus. O primeiro livro de Jacobovici, *The Jesus Family Tomb (A Tumba da Família de Jesus, 2007)*, co-escrito com Charles Pellegrino, foi publicado em 2007 por Harper Collins. Foi traduzido em mais de 16 línguas e é um best-seller internacional. O novo livro de Jacobovici *The Jesus Discovery* foi publicado em 2012

por Simon & Schuster, e dá seguimento ao livro anterior, é co-escrito com o Professor James Tabor.

Dirigiu os seguintes documentários e séries: *Falasha: Exile of the Black Jews* (1983); *Deadly Currents* (1991); *Expulsion and Memory: Descendants of the Hidden Jews* (1996); *Hollywoodism: Jews, Movies & the American Dream* (1997); *The Struma* (2001); *Quest for the Lost Tribes* (2000); *James, Brother of Jesus* (2003); *The Exodus Decoded* (2005); *The Naked Archaeologist* (2006–2010); *Charging the Rhino* (2007); *The Lost Tomb of Jesus* (2007); *Secrets of Christianity/Decoding the Ancients* (2010); *The Jesus Discovery/The Resurrection Tomb Mystery* (2012); *Bride of God* (Science Channel/VisionTV, 2014).

Credenciais não faltam ao diretor. Formação acadêmica, conhecimento do assunto, experiência na produção audiovisual e reconhecido com vários prêmios. Ainda que não discordemos da conceituação de Fernão Ramos relativamente ao *documentário cabo*, neste caso é necessário abrir uma exceção no que tange ao quesito autoral. Simcha Jacopovici, quer seja pelos temas tratados, quer seja pela forma assertiva de trata-los, ainda que não estabeleça uma forma ou estética originais, é uma marca. Uma grife do documentário. E sua marca é a polêmica, como pudemos verificar nos títulos dos documentários acima. E não apenas a polêmica, mas a sua extensão. Ao tratar de um assunto que chama a atenção do público, em seguida produz mais um ou dois documentários que prolongam o interesse despertado. Além disso, associou-se ao conhecido diretor e produtor James Cameron, o que também o levou a investir muito mais do que outros nos efeitos visuais das produções. Cameron, aparece como produtor executivo dos dois documentários aqui analisados e também chega a fazer parte do protagonismo aparecendo e abalizando as ideias de Simcha Jacopovici.

A escolha dos dois documentários

A opção pela análise dos dois documentários já mencionados recaiu, em primeiro, lugar nos seus assuntos. Um trata do Êxodo e o outro do suposto túmulo de Jesus Cristo (logo, da ressurreição). Em termos religiosos, para o Cristianismo, é no Êxodo, com Moisés, que se dá a Antiga Aliança de Deus com os homens, através dos Dez Mandamentos; e é a Ressurreição de Cristo que garante a chamada Nova Aliança deste mesmo Deus. Velho Testamento e Novo Testamento, respectivamente. O diretor se debruçou sobre os dois fatos mais importantes da crença Cristã, e também do Judaísmo (e da consequência relativa à ressurreição sobre os mesmos judeus). Em outras palavras, se Jesus não ressuscitou prevalece a Velha Aliança. Reaem também sobre estes

dois temas as mais importantes produções Hollywoodianas do assunto, da TV italiana (RAI), e da brasileira (Record). Então, é difícil ignorá-los. O outro fator para a escolha foi a repercussão e polêmica que ambos os filmes geraram. Causaram impacto social, afetaram a população e os estudiosos dos assuntos, típica característica de filmes do Campo do Filme Religioso.

O Êxodo Decodificado

Do que trata o Documentário? Nele se busca provar, através de investigação jornalística arqueológica, que o Êxodo Bíblico é um fato histórico em todos os seus ínfimos detalhes.⁵ Como ele se organiza? Uma *voz over*, assumida pelo próprio diretor, organiza o texto e os supostos fatos, provas, depoimentos, direcionando-os para a conclusão. A ordenação das imagens se dá em diversos níveis, as imagens câmera – de locações externas e internas, mostrando a veracidade dos artefatos arqueológicos; as imagens com depoimentos de especialistas (seja em campo ou em primeiro plano, sem locação aparente); entrecortadas com muitas imagens de efeitos visuais, usadas para demonstrar – de forma gráfica – acontecimentos, e reforçar as ideias do diretor, chegando a estabelecer um cilindro cronológico no qual as diversas datas buscadas são sincronizadas. Ocorrem também animações digitais ao longo do filme, dando “vida” a imagens antigas desenhadas, ou grafadas, até mesmo por gregos Minóicos. Diferente de outros documentários, neste os efeitos visuais abundam de forma insistente.

Apesar das múltiplas vozes de especialistas e do jogo entre Simcha Jacopovici e James Cameron, não há nenhuma contradição ou oposição entre elas; todas são vozes afirmativas relativamente ao que será narrado. O diretor James Cameron aparece por quatro vezes para corroborá-las. É um documentário muito afirmativo, do início ao fim. O diretor é figura constante na *voz over*, que faz as proposições e está presente nas imagens-câmera que buscam estabelecer veracidade e plausibilidade visuais para o espectador.

São citados e usados os depoimentos de vários especialistas que em nenhum momento parecem estar contra a proposta do documentário, como: Prof. Philip Davies, University of Sheffield; Prof. James Hoffmeier, Trinity Evangelical Divinity School; Prof. Keith W. Whitelam, Sheffield University; o arqueólogo Henri Chevrier, do século XIX; Prof. Donald Redford, Pensilvania State University; Prof. Manfred Bietak, Austrian Archeological Institute; Charles Pellegrino, que é apenas dito “autor”; Prof. William Dever, Univer-

5. A análise foi realizada a partir da cópia integral do filme hospedado no Youtube através do Canal4life, de 93 min. De duração. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=XPJoWqeQ-sE&index=40&list=PLF53KUmmdlD5BuBk3fPtUQAPA18Bf0hJ&t=1884s

sity of Arizona; Dra. Catherine Hickson, Geological Survey of Canadá; o especialista Rabbi Chaim Sakinovitz; Prof. Jean-Daniel Stanley, Smithsonian Institution; Prof. James Hoffmeier, da Trinity Evangelical School; Prof. Christos Doumas, University of Athens; o arqueólogo Heinrich Schielimann, século XIX; o especialista Constantinos Paschalidis, National Archaeological Museum Athens. Para os quais não há agradecimentos ao final do filme.

Estruturalmente, dividimos o documentário em introdução e oito partes. Ao longo destas, o diretor se utiliza didática e continuamente da enumeração das provas arqueológicas que irão alfabeticamente de A a O, e uma prova final que não é enumerada, P. As Dez pragas Egípcias, ocorridas durante o momento do Êxodo, não são enumeradas como prova, mas sofrem apenas a numeração encontrada no texto bíblico, de 1 a 10. O documentário continua concorde com a descrição de Fernão Ramos no que diz respeito ao documentário “cabo”. No entanto, há pelo menos um momento de explícita interferência teológica, como veremos bem mais adiante.

A questão mais importante no documentário é a sincronização de datas, que ocorre através da demonstração arqueológica de fatos distintos. Ela é necessária, pois é da primeira descoberta de Jacopovici, a Estela de Ahmose, que parte a premissa que fundamenta e dá origem a todo o documentário. Segundo ele:

A maioria dos peritos crê que a história [do êxodo] seja um mito, então, mesmo com provas eles as ignoram. O exemplo mais dramático disso foi em 1947, quando o arqueólogo Henri Chevrier, achou partes de um monumento quebradas, uma estela, datada da época do faraó Ahmose, por volta de 1500 antes da era comum. Por incrível que possa parecer, a estela de Ahmose é coberta de inscrições hieroglíficas que espelham a narrativa bíblica. Hoje ela está abandonada no porão do Museu do Cairo, e todas as nossas tentativas de acessá-la foram infrutíferas. Usando a descrição publicada de Chevrier, reconstruímos a estela e pedimos a um dos maiores egiptólogos do mundo para falar sobre ela.

O Prof. Donald Redford, Pensilvania State University, confirma o paralelismo da narrativa da estela com a bíblica, pois fala de eventos climáticos, escuridão, tempestades etc. E data a inscrição em 1500 anos a.c. Em seguida Simcha Jacopovici vai ao Museu do Cairo, onde mostrará múmias de Ahmose e sua esposa (e posteriormente do seu filho Sapair, morto jovem). Especula que Ahmose, em egípcio significa “A Lua Nasceu”, mas que em hebraico significa “Irmão de Moisés”. Continua em *voz over* informando que na história ele é famoso por ter expulsado os Hicsos do Egito, cuja dominação vai de 1750-1500 a.c.

A próxima etapa para o diretor é demonstrar que os israelitas são os mesmos Hicsos. Para tanto vai para a escavação da cidade de Avaris, a capital dos

Hicsos. Assessorado pelo prof. Manfred Bietak, da Universidade da Áustria, respeitado arqueólogo, ele os relaciona, são semitas. Ele também encontrará na cidade, em momentos posteriores ao documentário, outras provas para suas alegações. Vários selos, de anéis de ordens, com a inscrição “Jacó, pai de José”. Depois encontrará, por ocasião da décima praga que mata os primogênitos egípcios, grande quantidade de esqueletos do sexo masculino enterrados no período que lhe interessa. Posteriormente Avaris fornecerá pedras-pomes e cinzas vulcânicas da erupção do vulcão Santorini, outra peça fundamental na lógica do documentário.

Todo esse esforço visa demolir a opinião dos especialistas que datam o Êxodo no ano de 1270 a.c., na época do faraó Ramsés II. A sincronização de eventos com a Estela de Ahmoses continua. Simcha demonstra a existência da migração de um povo chamado de “Amo” (ou Amo Israel), em torno de 1700 a.c., mostrando inclusive pinturas murais com as típicas vestes semitas. Enfim, ele termina por estabelecer que Avaris é a terra na qual José, quando grão-vizir do Egito, estabeleceu Jacó e seus onze irmãos.

A cidade era importante no período e está situada no Delta do Nilo. Por ser uma cidade portuária, demonstram que ela possuía relações com os Minóicos, vindos da ilha de Santorini. Após sincronizar estes fatos, faltava estabelecer que a erupção do vulcão Santorini ocorreu em torno de 1500 a.c. Isso ele consegue facilmente com depoimento do prof. Bietak e de uma geóloga. A erupção é o segundo dado mais importante, pois é através dela que Simcha Jacopovici irá elucidar as Dez Pragas bíblicas e a Abertura do Mar Vermelho.

As pragas e todo o Êxodo serão explicados a partir de fenômenos naturais que se deram graças à erupção do vulcão de Santorini. Para se demonstrar a sua validade se fará a comparação com um evento contemporâneo ocorrido na República de Camarões, numa comunidade que vivia próxima ao lago Nyos, em 1986. Essas demonstrações não recebem o nome de “provas”. Seguem uma espécie de sequência lógica de um evento natural. Neste momento ocorre uma nova, mas primeira asserção: Um terremoto poderia fazer com que as águas do Nilo se tornassem vermelhas?

Descreve então o fenômeno ocorrido no Lago Nyos, na República dos Camarões. O especialista Prof. George Kling, University of Michigan, explica que quando há grande concentração de ferro no fundo do lago, os gases que escapam de uma falha geológica podem levar os sedimentos até a superfície revolvendo-os e tornando a água vermelha. Essa explicação é transportada para o que ocorreu no Nilo na época do Êxodo.

Primeira praga, as águas ficaram vermelhas, por causa dos terremotos, gases escaparam de uma falha geológica e levaram os sedimentos com grande

quantidade de ferro para cima, o que explica a coloração vermelho-amarronzada da água. Isso causou a mortandade de peixes, por causa da baixa oxigenação da água. Surge a segunda praga, os sapos, como são anfíbios saíram do rio. A terceira praga foi provocada pelos peixes apodrecidos e a falta de água potável, que levou à proliferação de moscas e piolhos. A terceira praga é de Piolhos, e a quarta, é de moscas. A quinta praga é uma epidemia, provocada, pela proliferação de moscas, falta de água limpa e piolhos, com transmissão bacteriana que afeta homens e animais.

A sexta praga, é de furúnculos e bolhas que ocorreram em animais e pessoas, e esta é explicada pela cadeia de eventos acima, mas comparada com o que ocorreu em Nyos, em 1986. De acordo com Simcha a circulação de Dióxido de Carbono pelo ar deixa as pessoas numa espécie de coma, reduzindo a circulação de sangue pela pele, ocasionando queimaduras e bolhas. A sétima praga, Deus fez cair uma chuva de gelo e fogo sobre os egípcios, foi explicada como sendo o fenômeno de *accretionary lapilly*, também devido à erupção e descrito supostamente no Papiro de Ipuwer (datado da época dos Hicsos) seu redator informa que o Egito foi atingido por uma chuva de gelo e fogo. Em outras palavras, a nuvem de cinzas provocada por Santorini, tem partículas de vapor que se transformam em gelo e outras que não, e caem sobre a terra.

A oitava praga, dos gafanhotos, também se explica em consequência da sétima. Eles são naturais da África, e a percorrem como nuvens, e costumam baixar à terra quando a temperatura cai. Após a chuva de granizo e fogo, a temperatura caiu rapidamente. A nona praga, a escuridão que recaiu sobre o Egito, se trata da nuvem de fumaça e sedimentos do Santorini que chegaram enfim, encobrendo o sol e deixando tudo na escuridão. A existência de pedras-pomes em Avaris e de cinzas do Santorini no mesmo local, e no Delta do Rio Nilo, provam a teoria, como informa o Prof. Jean-Daniel Stanley, Smithsonian Institution. E esta é a PROVA H: Cinzas do Santorini no Delta do Nilo.

A décima praga, é explicada com um exemplo do Lago Nyos. Os israelitas estavam sentados fazendo o ritual prescrito por Moisés e os primogênitos egípcios estavam dormindo em camas baixas, pois eram privilegiados. Aí escapou dióxido de carbono do Nilo que ficara preso após tornar as águas vermelhas e formou uma nuvem rasteira, como ocorreu no Lago Nyos. Tudo o que estava próximo ao chão morreu. Neste último caso a superfície do lago funcionou como um tampão, aí deslizamentos de terra liberaram o gás. Túmulos de crianças e adultos do sexo masculino todos no mesmo período, às vezes covas coletivas, foram encontrados em Avaris, essa é a chamada PROVA I. Mostrase também a múmia do jovem príncipe Sapair, filho de Ahmoses. E isso nos é dado como sendo a PROVA J.

Então se inicia a Quinta Parte do documentário, a Abertura do Mar Vermelho. Aqui ocorre a terceira aparição do cineasta James Cameron. Ele diz que a Arqueologia, a geologia e a Bíblia provam o Êxodo, mas os pesquisadores resistem aos fatos pois isso provaria a existência de Deus e os crentes resistem à prova científica, pois isso anularia Deus. Simcha Jacopovici aparece para dar uma interpretação, Deus não anula a natureza ele age através dela (Teologia). Em outras palavras, de acordo com a Bíblia deveríamos entender a ciência por detrás dos Milagres, e o maior deles, a Abertura do Mar Vermelho.

Primeiramente Simcha Jacopovici irá descartar o mar Vermelho e, para tanto, começa se fixando no fato conhecido da tradução equivocada do nome. Em português não faz sentido, mas em inglês sim, de Red Sea para Reed Sea, mar de juncos: Yam Suf no texto hebreu. Este seria o atual lago El Balah, do qual sobrou pouco depois da construção do canal de Suez em 1850. Só foi possível provar após encontrarem uma inscrição em um bloco de granito no *Ismailia Museum Regional*, no qual se descrevia o evento da divisão do mar, descrito como a PROVA K “El Arishion Inscription”.

O especialista prof. James Hoffmeier, da Trinity Evangelical School, é chamado para falar sobre a inscrição. O granito menciona o lugar onde o mar se dividiu: Pi Hairote. E os arqueólogos sabem onde ele fica atualmente. O prof. Manfred Bietak após estudar a região propôs que os egípcios o conheciam por *Patufy*, a terra pantanosa. A palavra *Tuf* em egípcio é o mesmo que *Suf* em hebreu, Juncos, e que agora é o Lago El Balah. E esta é a PROVA L: O LAGO YAM SUF, ou REED SEA. Lá há o encontro de água doce e salgada, e hoje é praticamente um deserto.

De acordo com Simcha, os israelitas o teriam atravessado após desmoronamentos de terra em Santorini. A placa Africana aliviada de peso teria se elevado em um metro e meio ou mais, fazendo as águas escorrerem para um lado e dando margem seca para passarem. Os mesmos eventos teriam criado um tsunami que engoliu as tropas do Faraó que perseguiram o povo.

Na parte seis do documentário ocorre nova proposição. Após irem até o Monte Sinai, um segmento pequeno dos seguidores de Moisés embarcou em navios e foi para a Grécia. Para demonstrar isso é apresentada a PROVA M, descoberta em 1978: um mapa que descreve uma viagem do Egito passando por Avaris. Para falar a seu respeito surge o especialista Prof. Christos Doumas, University of Athens. Em 1992, Manfred Bietak descobriu em Avaris murais Minóicos que provam que gregos viveram na cidade e que havia contato entre as duas civilizações. Nova proposição é colocada: logo, é lícito presumir-se que alguns dos seguidores de Moisés eram gregos e que retornaram a Grécia depois do Êxodo. A Bíblia afirma que os israelitas saíram do

Egito levando grande quantidade de ouro e armas egípcias. 3.500 anos depois há alguma chance de encontrar espadas israelitas e ouro egípcio na Grécia? Em Micenas, em 1876, o arqueólogo Heinrich Schliemann, encontrou tumbas de teto abobadado e que foram construídas à sombra de um monte em forma de pirâmide. Surpreendentemente elas continham espadas e ouro egípcios. Os sepulcros eram de 1500 a.c. E aí surge a PROVA N: as Lápides que descrevem a divisão do Mar de Juncos.

Simcha aponta três lápides que, de acordo com ele, contêm a descrição da abertura do mar. Sobre estas pede explicações para um especialista, Constantinos Paschalidis, National Archaeological Museum Athens. Ele o ignora. Para que a descrição de Simcha faça sentido é fundamental a utilização de efeitos visuais que dão três dimensões e animação às lápides. A descrição: primeiro temos o exército egípcio perseguindo Moisés, depois ele se voltando contra o exército em meio às águas divididas e, em seguida, o mar se fechando sobre o exército. E se encerra essa parte.

A sétima parte do documentário se caracteriza pela identificação do verdadeiro Monte Sinai. Primeiramente o diretor informa a localização do atual Monte Sinai e argumenta como este está longe das rotas antigas e inclusive de Israel. O cálculo da rota de Moisés pelo deserto é refeito com cuidado, mapeando as antigas rotas. Opta-se pela rota central na península arábica. No seu caminho é preciso encontrar o Monte Sinai e, para tanto, o texto do Êxodo bíblico é consultado, pois nele há detalhes sobre o monte. O único monte no percurso que corresponde à descrição “Montanha Sagrada” é o Hashem El Tarif. PROVA O: Monte Sinai é a Hashem El Tarif. Após esse feito, Simcha recita no local, em tom religioso, os Dez Mandamentos.

Na oitava e última parte ele deseja estabelecer a aparência visual da Arca da Aliança. E aí ocorre uma nova proposição: depois que Moisés construiu uma arca e nela pôs os dez Mandamentos, um tabernáculo e o Altar de Sacrifícios, Simcha Jacopovici informa que minoicos, seguidores de Moisés voltaram para a Grécia e lá acabaram sendo sepultados na antiga cidade de Micenas, onde seriam descobertos pelo famoso arqueólogo que descobriu Tróia, Heinrich Schliemann. Estes seguidores de Moisés foram sepultados em Micenas e chamados por Homero de Danóides, que para o diretor é uma coincidência com a tribo de “Dan”, especialista em ourivesaria. Aí temos a PROVA FINAL: A Arca da Aliança. O diretor vai até o Museu Nacional de Atenas para demonstrá-la. Alguns penduricalhos de ouro cujo formato dão a impressão de serem um “ponto de vista” do fundo do Tabernáculo, onde ficava o Santo dos Santos que continha a Arca da Aliança, a escada e o altar de sacrifícios. Depois ele os reconstrói em imagens tridimensionais para chegar à imagem

final da Arca da Aliança, remetendo ao início do filme, à sua abertura. Usa novamente imagens do filme *Caçadores da Arca Perdida*. E encerra convicto da historicidade do Êxodo, encontrada onde ninguém havia procurado.

O túmulo secreto de Jesus

O documentário⁶ pretende investigar se uma tumba descoberta em Talpiot, ao sul de Jerusalém, em 1980, pertenceria à família de Jesus. Razões para tanto? Os seis nomes encontrados entre os dez ossuários ali depositados: Maria; Mateus; Yosah ou Yose (contração de José), Yeshua Bar Yoseph, Mara ou Mariamne, Yehuda Bar Yeshua. E Yacov Bar Yoseph (acrescentado ao longo da investigação). Além da aparente investigação jornalístico-arqueológica, são chamados à comprovação exames de DNA, especialistas em paleografia, e um estatístico (talvez o mais importante para o documentário). Essa técnica de sepultamento, através de ossuários, só existiu em Jerusalém entre os anos de 20 a.c. e 70 d.c. – época da destruição do Templo pelos Romanos. Isso ajudaria a propor a ousada hipótese do documentário: O túmulo secreto de Jesus.

O documentário possui uma voz over fortemente argumentativa (Ron White), ela faz as proposições (ou asserções), e vez ou outra é assumida pela imagem do diretor reafirmando-as. O aparente fio condutor da narrativa são as imagens da investigação da Tumba de Talpiot, nas quais Simcha Jacopovici figura como protagonista no papel de jornalista investigativo. São imagens de locações de campo, externas e internas. Uma parte delas ilustra inicialmente a descoberta da Tumba em 1980 e a seguir assumem as imagens de pesquisa de campo, realizadas em Jerusalém; o fio condutor verdadeiro do documentário é a *voz over*. Ela apresenta as proposições, os estudiosos entrevistados, e autoriza e desautoriza suas afirmações. O documentário também apresenta dramatizações da vida de Jesus feitas especialmente para ilustrar as proposições do narrador.

A montagem se estrutura através de imagens de encenações da vida de Jesus (e supostos fatos), imagens de campo de locações internas no museu e institutos de pesquisa, imagens de campo da investigação de onde ficava o túmulo (dois túmulos), imagens ilustrativas de locações a partir do narrador, imagens em pp dos vários especialistas, imagens de pessoas locais participando dos eventos e efeitos visuais gráficos. Elas são alinhavadas pela voz over do narrador onipresente. A partir das suas asserções as imagens são chamadas a depor. Apenas as imagens relativamente às buscas dos túmulos por

6. A análise foi realizada na cópia *O Túmulo Secreto de Jesus*, produzido pela Focus Filmes, lançado em 2007. Duração aproximada de 103 minutos.

Simcha Jacopovici não são anunciadas pelo narrador, transcorrendo como se fossem uma narrativa necessária, mas paralela.

A linha argumentativa inicialmente introduz o assunto, a descoberta da Tumba de Talpiot, e o fato de que nela encontraram ossuários com nomes conhecidos e que poderiam ser o túmulo da Família de Jesus. A tumba também possuía um estranho símbolo esculpido na fachada, um V invertido com um pequeno círculo no centro. Diante dessa asserção, ocorre a pergunta sobre as razões que teriam levado os especialistas a ignorar essa conjunção de nomes em um mesmo túmulo. Surgem especialistas para comentar esse fato e o problema da Ressurreição e da descoberta, sendo Dominic Crossan, conhecido pesquisador do Jesus histórico, o nome de maior peso. O narrador conclui que isso não é um problema real. Pois, para os cristãos mais esclarecidos, a ressurreição foi um fato espiritual. No entanto, aqui o diretor mente, pois no Credo Tridentino, que confirma o Concílio de Nicéia, a crença na ressurreição é dogma de fé, como podemos ver pela oração:

Creio em Deus Pai Todo-Poderoso, criador do céu e da terra. E em Jesus Cristo, seu único Filho Nosso Senhor, que foi concebido pelo poder do Espírito Santo, nasceu da Virgem Maria, padeceu sob Pôncio Pilatos, foi crucificado, morto e sepultado, desceu à mansão dos mortos, ressuscitou ao terceiro dia, subiu aos Céus, está sentado à direita de Deus Pai todo-poderoso, donde há de vir a julgar os vivos e mortos. Creio no Espírito Santo. Na Santa Igreja Católica, na comunhão dos santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna. Amém.⁷

Iniciam a discussão a partir do ossuário de Maria, provavelmente a matriarca, estudam a etimologia do nome, e após concluírem positivamente e através dos nomes citados nos ossuários, propõem uma curta árvore genealógica da família; logo após iniciam a busca pela comprovação do ossuário de Matheus. E, por essa razão, fazem a genealogia de Maria e a de José e verificam que Mateus é um nome que se repete várias vezes na genealogia da Virgem. Ele não parece ser um problema. A partir dos quatro nomes iniciais, Jesus filho de José, Maria, Yosah e Matheus, vão em busca de demonstrar estatisticamente como era improvável que qualquer outra família, com aquele conjunto de nomes, estivesse ali naquela tumba. A prova é dada não pela quantidade, mas pelas possibilidades de combinações. Mas, o número encontrado parecia não bastar. Continuam a pesquisa para depois referendá-lo praticamente como certeza em 1 por 600.

Em busca de provar o V invertido como um símbolo judeu-cristão, Simcha Jacopovici encontra o ossuário onde estão os ossos de Simão de Cirene (o ho-

7. Oração encontrada no site Católico, Catequisar.com.br: www.catequisar.com.br/texto/oracao/cristao/02.htm

mem que ajudou Jesus a carregar a cruz) e seu filho Alexandre, encontrado em 1941. Nele se vê o mesmo símbolo esculpido de forma discreta. Deste ponto em diante irão tratar de um ossuário, pertencente a Mariamne, Mara; e iniciam a investigação sugerindo que seja Maria Madalena; recolocam-na na posição de discípula de Cristo que tem com ele uma relação especial. Através da medicina forense descobrem, através do DNA mitocondrial, que ela e Yeshua não possuem a mesma mãe, e como os ossuários foram encontrados um ao lado do outro, concluem que eram casados.

Em seguida começa um esforço para se criar um contexto arqueológico para a Tumba, pois isso fortaleceria a sua veracidade, ou seja, encontrar uma comunidade judeu-cristã no seu entorno e identificar positivamente essa mesma comunidade. Por essa razão irão argumentar que o “X” encontrado, como grafite, em diversos ossuários são na realidade uma “Cruz”, ou o Ta’v última letra do alfabeto aramaico; para poderem relacionar os diversos ossuários de uma determinada comunidade, no monte das oliveiras. Terminam por demonstrar que o Ta’v era um símbolo perdido dos primeiros cristãos, desconectando-o do símbolo da cruz adotado posteriormente. Além disso, encontram em mais um ossuário o símbolo do V invertido, passando assim a também ser considerado um símbolo paleo-cristão. De quebra, ainda encontram um pedaço do ossuário de Simão Pedro. Shimon Bar Yonah, segundo o documentário, o único a ser encontrado com este nome.

E, como faltava um dos ossuários registrados nos arquivos do IAA, através da análise de pátina e das medidas e data da descoberta, concluíram que o famoso ossuário de Tiago também fazia parte da Tumba de Talpiot. Não é demais recordar que o ossuário de Thiago foi alvo de documentário anterior do mesmo diretor.

E, por fim, após fazerem todas essas asserções e buscarem demonstrar a sua validade, concluem pela veracidade do ossuário de Yudah Bar Yeshua, o filho de Jesus com Maria Madalena, que efetivamente, de acordo com o documentário, morreu criança e sempre foi escondido por medo de represálias, uma vez que Jesus foi crucificado por se dizer “Rei dos Judeus”. Para terminar, representantes do IAA chegam à Tumba e pedem para Simcha Japovici e sua equipe saírem, pois não tinham autorização para entrar ali.

Desde o início o tom do documentário é: uma verdade que não querem que vocês saibam. Ou, uma descoberta com a qual ninguém quer lidar ou se responsabilizar. Os especialistas chamados a depor ou efetivamente contratados para participar são literalmente usados para corroborar a tese proposta. Não fica claro de qualquer forma na maior parte das suas entrevistas, e participações, se concordam ou não com o achado. Mas, é possível ver claramente

que dois deles, James Tabor e Charles Pellegrino, participam da produção de forma efetiva e fazem sua voz predominar.

Os especialistas são os mais diversos, como: Shimon Gibson (arqueólogo), James Tabor (University of Carolina of North), Tal Ilan (Free University of Berlin) Frank Moore Cross (Harvard), François Bovon (Harvard Divinity School), Dominic Crossan, Amos Kener (Bar Ilan University, de Israel), David Mevorah (curador do museu de Israel), Andrey Feuerverger (University of Toronto), Padre Jerome Murphy-O'Connor, Dr. Charles Pellegrino, entre muitos outros. Estranhamente, nos créditos não são listados os pesquisadores, apenas um agradecimento às diversas instituições. David Mevorah e Amos Kener são os únicos a darem mostras evidentes de que discordam do caminho das investigações, sendo que, para o primeiro, é quase difícil disfarçar a sua irritação com o diretor.

É importante destacar que toda a investigação parte dos nomes encontrados na tumba. Todo o esforço realizado é para demonstrar que os nomes ali reunidos só podem ser os da família de Jesus. No entanto, não há qualquer questionamento inicial relativamente ao fato básico: porque a família de Jesus seria sepultada em Jerusalém se todos eram de Nazaré? Também não ocorre nenhuma justificativa para que os outros irmãos e irmãs de Jesus não estejam depositados na Tumba de Talpiot. Bem, não é o caso neste artigo de demonstrar as incoerências e erros encontrados no documentário. Sobre isso é ilustrativo consultar a Coluna de Luís Nassif onde ele replica, sob o título *As meias verdades do filme "O Sepulcro Esquecido de Jesus"*⁸, o texto de Antonio Ateu, um pseudônimo, veiculado do blog *A arte das artes*, postado por H K Merton em sexta-feira, abril 11, 2008. Nele não apenas as principais asserções do documentário são bem resumidas, como também são rebatidas uma a uma. A sugestão de leitura não implica em nossa concordância ou não com o texto publicado.

Comparação entre os dois documentários

O estilo e formatação dos dois são praticamente os mesmos. O tipo de edição utilizada, a forma argumentativa (assertiva) e a presença de efeitos visuais e gráficos, são uma constante em trabalhos anteriores do diretor, como, p.ex. *Tiago, Irmão de Jesus* (2003). Em o *Êxodo Decodificado*, efeitos visuais, efeitos gráficos, animações, e até mesmo uma narrativa de viagem animada, são utilizados à exaustão. Em *O túmulo secreto de Jesus*, os efeitos aparecem

8. Blog de Luís Nassif – Luís Nassif online. <http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/as-meias-verdades-do-filme-o-sepulcro-esquecido-de-jesus>

numa escala muito menor, no entanto, com fins semelhantes. Neste se dá mais ênfase nos momentos encenados da vida de Cristo proposta.

Em *Êxodo* notamos uma participação mais emblemática do diretor James Cameron, talvez por essa razão os efeitos abundem. Tanto Cameron quanto Jacopovici quando são mostrados, estão colocados em frente a um *Chroma Key* e nele se cria um espaço recoberto por engenhocas animadas e imagens que desfilam dinamicamente, fazendo crer que eles caminham por um espaço profundamente midiaticizado. Podemos dizer que os efeitos visuais são utilizados para narrar uma estória, apoiar a narração, as proposições, sublinhando os aspectos relevantes. A ênfase frisa especialmente nomes em aramaico, hebraico, dando-lhes volume e tridimensionalidade, chegando mesmo a serem iluminados por uma luz em seu entorno. Tudo acompanhado pelas afirmações da *voz over*.

Um dado importante nos dois documentários é que, diferentemente de outros a que pudemos assistir, como *A Família Secreta de Jesus*, desde o início há um tom de desafio e questionamento da opinião oficial dos especialistas sobre os fatos que serão narrados. Como podemos ver no início de *Êxodo decodificado*:

Através de efeitos visuais de animação digital, os frames parecem flutuar entre engenhocas e relatos de descobertas de múmias ao fundo e apresenta James Cameron, em plano geral, em pé, que introduzirá o problema e dará crédito ao diretor:

A história do Êxodo está no âmago do Cristianismo, Judaísmo e Islamismo. Por milhares de anos os fiéis, o encararam como fato histórico. Mas, nas últimas décadas, estudiosos a têm chamado de conto de fadas. Sou James Cameron e conheço um cineasta que, por quase uma década, tem como missão responder a uma pergunta de três mil anos: 'O Êxodo é fato ou ficção?' Ele é Simcha Jacopovici, duas vezes vencedor do Emmy por Jornalismo Investigativo. Ele diz que os estudiosos não viram a prova arqueológica que está embaixo do nariz de todos. Mais do que isso, ele tem provas. Juntou peças há muito esquecidas do derradeiro mistério arqueológico.

Inicia-se a real Introdução ao documentário, surge o diretor, também em Plano Geral, e que declara:

Como fizemos isso? Encontrando especialistas de várias disciplinas que raramente ou nunca falam uns com os outros. Nenhum deles assina a nossa versão da história, mas muitos possuem peças cruciais do quebra-cabeças. E o resultado irá desafiar até os mais céticos. Mas antes de mostrarmos as provas vamos começar a história pelo início.

Este tipo de afirmação será uma constante nos momentos mais importantes da produção. O mesmo pode ser visto em *O túmulo secreto de Jesus*:

O narrador nos informa que dos dez ossuários encontrados quatro foram classificados como “sem nome” pelo IAA, no entanto, isso não significava que eles eram simples. Imagens – câmara mostram os ossuários e a encenação da descoberta por Jacopovici. Eram decorados com rosetas, mas o mais interessante é que um deles foi marcado com uma cruz, em forma de X, ou Tao. O narrador conta que essas marcas foram ignoradas, pois os arqueólogos informam que se trata de sinais para que se saiba onde exatamente encaixar a tampa da caixa de calcário; essa informação é acompanhada pela encenação de pedreiros em sua oficina. Corta para depoimento de um especialista do IAA, sem nome, que afirma: “Estas marcas nada têm à ver com o Cristianismo, elas são muito comuns, acho que é só um sinal de pedreiro”; em seguida ele é desautorizado pelo narrador: “E isso simplesmente porque as cruzes não são aceitas como cruzes no sentido cristão, em nenhum sítio anterior ao século IV.”

Outros documentários contentam-se em expor especialistas e ideias, mas aqui o tom é claramente desafiador. James Cameron e Simcha Jacopovici deixam claro que os especialistas estão equivocados, que têm interesses envolvidos. E que, entretanto, nos documentários se conhecerá a verdade que ninguém quis contar.

A duração dos documentários é parecida, cerca de 90 minutos, mas quantidade de fatos e informações é superior no primeiro. O número de asserções é muito maior, e o desenvolvimento de cada uma delas acaba por pedir novas asserções até que se encerre por onde começou.

Em ambos há citação de filmes *mainstream*, com o termo *hollywoodianos* dito de forma enfática, como *Os Caçadores da arca perdida* (1981) (utilizam imagens ilustrativas); *Os dez mandamentos* (1925) de Cecil B. DeMille, *A última tentação de Cristo* (1988), de Martin Scorsese, mas é evidente que estão mais interessados em chamar atenção para o *Código Da Vinci*, principalmente quando o assunto é Maria Madalena.

Em *Êxodo Decodificado*, há uma segurança maior dos envolvidos. James Cameron aparece por quatro vezes tomando a palavra e abrindo para a entrada de Jacopovici; a narração é feita pelo próprio o diretor. Já em *O túmulo secreto de Jesus*, o comprometimento deles é menor, a narração é deixada a cargo de um locutor (Ron White), James Cameron não aparece, e Jacopovici não faz qualquer asserção. Ele é sobretudo o protagonista da investigação da tumba nas imagens-câmera. Este documentário se caracterizou por ser mais argumentativo que o anterior, há muito mais “e se...” e muito menos fatos concretos. Poderíamos dizer, simplificando, que em um temos *provas* e no outro *evidências*. Talvez isso se deva à exiguidade do assunto tratado, afinal é apenas uma tumba em Jerusalém, enquanto o outro documentário passeia pela história

Egípcia, israelense, Oriente Médio, geologia, arqueologia, estatísticas, eventos contemporâneos etc.

A Teologia de Simcha Jacopovici

É preciso notar que, à primeira vista, seria difícil afirmar que o diretor possui intenções teológicas. Ele não se afirma religioso de qualquer forma – exceção feita ao *Kepah* que traz na cabeça o tempo todo, sinal de que é judeu. No entanto, vem abordando assuntos delicados que tocam tanto o Judaísmo quanto o Cristianismo, haja vista seu documentário *Falasha*, sobre a tribo perdida de Israel, (num conhecido episódio que levou o Estado de Israel a levar uma tribo inteira da Etiópia para seu território), depois *Tiago, Irmão de Jesus*, e outros tantos pequenos documentários também para TV, que se desdobram e se repetem.

Chama a atenção a diferença de abordagem nas duas obras analisadas. No primeiro o autor se fundamenta de diversas formas, com uma pesquisa extremamente elaborada e suas conclusões são *positivas*. Ou seja, corroboram o desejo da população israelita de que o Êxodo tenha realmente ocorrido; ainda que os cristãos também se beneficiem supostamente dessa prova. Chega a ser comovente quando, após estabelecer a localização do verdadeiro Monte Sinai, Simcha declama um por um os Dez Mandamentos, em tom de voz muito respeitoso, reafirmando a crença. Sim, ele é judeu, e um judeu comprometido.

O esforço e investimento utilizados para provar a *qualidade* dos fatos bíblicos referentes ao Êxodo, não é o mesmo utilizado no documentário sobre Jesus. Este serve para demonstrar que o fundamento da fé cristã está errado, é falso. Apesar do cuidado que o diretor toma relativamente ao assunto, essa é a consequência única do trabalho. É como se dissesse em alto e bom som: nós judeus estamos certos, vocês cristãos estão errados; e eu provo isso com fatos arqueológicos, paleográficos, estatísticos, geológicos etc. (Essa afirmação pertence ao documentário, a tão somente um único judeu que oficialmente não representa qualquer instituição judaica).

Agora podemos solucionar a dúvida inicial. Os documentários de Simcha Jacopovici aqui analisados pertencem ao Campo do Filme Religioso. Não notamos anteriormente, pois nosso trabalho está calcado no judaico-cristianismo, e não tínhamos visto até então uma vertente apenas judaica do Campo. O fato de ser judeu praticante e cidadão israelense, está por trás das suas escolhas como cineasta, orientou as proposições dos documentários e levou às suas conclusões finais. E aqui chegamos à primeira proposição do Campo do Filme Religioso, os seus produtos devem ter:

1. Tema ou assunto religioso, socialmente reconhecido como tal; (o que se deseja dizer com o socialmente reconhecido é que este assunto toque e afete a sociedade para a qual ele é produzido, enviado e recebido. É necessário que este produto seja recebido de forma afetiva; em outras palavras, um filme cristão para uma coletividade cristã. E o mesmo se estivéssemos numa sociedade budista ou xamânica. (...). (Vadico, 2015: 32).

Ele está falando sobre Deus, e está falando da fala de Deus para os Homens, logo fazendo teologia (Marsch & Ortiz, 1997: 22). No primeiro documentário ele inspira a fé, e reafirma as bases do Judaísmo, no segundo ele mina a base da crença historicamente concorrente. Ainda que não seja inspirador para os cristãos, poderia ser para um público judeu.

Concluindo pelo DEAR

A outra questão aqui é ética. Será ético abordar e construir um discurso demolidor das bases da crença de bilhões de pessoas negando-o que o faz? Para finalizar este artigo, entre tantas controvérsias publicadas na imprensa e na internet selecionamos uma matéria publicada pela Time, em 23 de janeiro de 2013.

Nina Burleigh, jornalista investigativa e autora, numa matéria para a Time, em 2013, (versão para Israel), sob o título: *A Feud Between Biblical Archaeologists Goes to Court*⁹ descreveu uma das últimas polêmicas nas quais Simcha Jacopovici se acha envolvido. Após ser acusado por um ex-curador do IAA, Joe Zias, de forjar e plantar provas arqueológicas nos seus documentários, fraudando resultados, resolveu processá-lo reivindicando um milhão de dólares por perda de contratos com TVs por causa da campanha difamatória. Se a cifra parece absurda, Nina nos informa sobre os interesses envolvidos:

O empoeirado mundo da arqueologia bíblica afeta diretamente – para não dizer inspira – as esperanças e sonhos de milhões de pessoas fiéis que podem comprar supostas relíquias ou sintonizar programas de televisão sobre eles. E, assim, surgiu em torno dele uma indústria próspera de moedas e lâmpadas da época de Jesus, e judaica pré-cristã, como selos e impressões de selos da era dos reis bíblicos – e livros e filmes sobre eles.

Burleigh também é autora do livro *Unholy Business: A True Tale of Faith, Greed and Forgery in the Holy Land*, que trata deste tipo de comércio.

Sobre o cineasta ela informa que já havia feito um documentário sobre o ossuário de Tiago, segundo ele autêntico, mas considerado uma falsificação

9. O texto aqui desenvolvido como pertencente a Nina Burleigh é um resumo da matéria, sendo realizado através de tradução livre do autor; para maiores detalhes recomenda-se que se acesse a matéria na íntegra: <http://world.time.com/2013/01/29/a-feud-between-biblical-archaeologists-goes-to-court/>

pelas autoridades israelenses e por eruditos consultados. Em 2012, após um julgamento de oito anos sobre a falsificação da relíquia bíblica para fins lucrativos, um juiz absolveu os dois acusados por fraude (um deles tinha sido acusado de inventar a inscrição), mas se recusou a decidir sobre a falsificação em si. O Discovery Chanel transmitiu o filme, no entanto, em 2008 o colocou na sua lista como uma das dez maiores fraudes de todos os tempos.

Jacobovici então fez o documentário *O túmulo secreto de Jesus*, no qual ainda consta o ossuário de Tiago como autêntico, e logo produziu *Nails of the Cross*, onde afirmava que os pregos de ferro escavados pela Autoridade de Antiguidades de Israel (IAA) em um túmulo em Jerusalém, em 1990, eram os próprios pregos usados para fixar o Salvador na cruz. *Nails of the Cross* foi exibido na TV israelense e no History Chanel.

Por tudo isso, Joe Zias, 71, emergiu como inimigo de Jacobovici. Arqueólogo profissional aposentado, trabalhou por 25 anos para a IAA, a pequena agência israelense encarregada de supervisionar as escavações em 30.000 sítios arqueológicos. Ele conhece bem o mundo obscuro do comércio de relíquias bíblicas. É também conhecido entre os arqueólogos do Oriente Médio por espalhar e-mails de seu blog, *Science and Archaeology Group*, acusando cineastas e escritores de "proxenetismo da Bíblia." Ele disse a Nina Burleigh que foi motivado a expor a farsa do mundo da relíquia bíblica quando era curador de arqueologia para a IAA, depois de ser abordado por um par de pastores americanos do Centro-Oeste. Estes se queixavam que os seus rebanhos eram frequentemente enganados por charlatões que recolhiam dinheiro para procurar sob as pedras de Jerusalém uma prova tangível de relatos bíblicos – como p.ex. o DNA de Cristo.

Um grupo de especialistas acadêmicos também atacou o projeto para o filme sobre o chamado ossuário de Jonah. O filme, *The Jesus Discovery*, que finalmente foi ao ar no *Discovery Channel* em 2012, também publicado como livro, afirma que o ossuário, encontrado em um túmulo sob um edifício de apartamentos em Jerusalém, é o primeiro exemplo conhecido de um objeto com um símbolo cristão referindo-se à ressurreição. O presidente do Centro de Estudos Judaicos da Universidade de Duke, Eric M. Meyers, disse a respeito das acusações de Jacobovici sobre a saída do National Geographic do projeto: "Eu estava no grupo de consultores peritos avaliando a integridade das propostas, a adequação do relatório e as controversas alegações sobre o túmulo no qual o ossuário de Jonah foi encontrado, e o grupo concordou unanimemente em não recomendar que o projeto e o filme fossem adiante."

Meyers, que é judeu, disse também estar preocupado com a implicação em grande parte da obra de Jacobovici de que não haveria ressurreição. De acordo

com Meyers, Jacobovici reivindicou ter alguns dos ossos de Jesus e sua família, e seu DNA dos ossuários. "Se os restos fossem reenterrados, então não poderia ter havido uma verdadeira ressurreição", acrescentou Meyer. "Você não faz anúncios científicos com esse potencial significado em filmes sensacionais ou em um livro de apelo comercial que tem alegações não fundamentadas e controversas nele".

Nas afirmações de Jacopovici, publicadas por Nina Burleigh, ele não alega inocência, parece apenas visar anular a perseguição que diz sofrer por parte de Joe Zias, que não provando suas acusações o difama e prejudica.

No entanto, estamos diante de um veio importante da produção documentária. Ela movimenta milhões e atinge bilhões de indivíduos. Sua constante veiculação pelos canais de TV "a cabo", a publicação em canais do YouTube, o comércio de DVDs, livros e cópias de relíquias sagradas, atinge o imaginário coletivo. E de certa forma o prepara para novas incursões do *mainstream* por estes assuntos, como foi o caso de *Êxodo: deuses e reis* (2014), de Ridley Scott, que se apropriou das explicações relativas ao fato bíblico surgidas nos documentários. E, portanto, chamá-los de *documentário exploitation de assunto religioso*, não parece tão equivocado assim. Podem até pertencer ao Campo do Filme Religioso, mas servem à outra causa.

Referências bibliográficas

- Armstrong, K. (1994). *Uma história de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Baptista, M. & Mascarello, F. (2012). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Ed. Papirus.
- Freire, M. (2012). *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Ed. Annablume.
- Jacopovici, S. (2007). *A tumba da família de Jesus*. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil.
- Marsch, C. & Ortiz, G. (1997). *Explorations in theology and film*. Massachusetts: Blakwell Publishers.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Ed. Papirus.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Ed. Senac.
- Rodrigues, G. B. & Funari, P. P. (2009). Considerações sobre a trajetória inicial da arqueologia Bíblica. *Revista Mosaico*, 2 (2): 95-101, jul./dez. Disponível em <http://seer.ucg.br/index.php/mosaico/article/download/967/675>

- Shelley, B. L. (2004). *História do Cristianismo. Ao alcance de todos*. São Paulo: Shedd Publicações.
- Vadico, L. (2006). O que diz a "Voz de Deus"? - especificidades do documentário religioso. *Doc On-line*, 01: 115-138, dezembro. www.doc.ubi.pt/01/artigo_luiz_vadico.pdf
- Vadico, L. (2015). *O campo do filme religioso. Cinema, religião e sociedade*. Jundiaí: Paco Editorial.

Filmografia

- A família secreta de Jesus* (2006), de David Batty.
- A última tentação de Cristo* (1988), de Martin Scorsese.
- Da Vinci decodificado* (2005), de David Carr e David Comptois.
- Dogma* (1999), de Kevin Smith.
- Êxodo: deuses e reis* (2014), de Ridley Scott
- O Código Da Vinci* (2006), de Ron Howard.
- O Êxodo decodificado* (2005), de Simcha Jacopovici.
- O túmulo secreto de Jesus* (2006), de Simcha Jacopovici.
- Os caçadores da arca perdida* (1981), de Steven Spielberg.
- Os dez mandamentos* (1925), de Cecil B. DeMille.
- Os mistérios de Jesus* (2014), de David Caldwell Evans e Justin Hardy.
- Patterns of evidence: Exodus* (2014), de Tim Mahoney.
- Stigmata* (1999), de Rupert Wainwright.
- Testemunha ocular de Jesus* (1998), de Discovery Communications Inc.
- Tiago, irmão de Jesus?* (2003), de Simcha Jacopovici.

1932 and all that: documenting Free State, Catholic Ireland on film

Harvey O'Brien*

Resumo: A relação entre a mídia e o catolicismo é de particular interesse na história irlandesa, pois existe uma tradição de cooperação tácita e explícita que dominou durante grande parte do século XX, para terminar em amarga aclamação na década de 1990. Examinando o legado da ligação entre os sacerdotes cineastas e o envolvimento de organizações religiosas na produção de filmes na Irlanda, vemos um padrão de concentração no princípio do testemunho no filme de não-ficção assim como na crença religiosa, o que coloca o documentário como um registo passivo de fé na Irlanda do século XX.

Palavras-chave: sacerdotes cineastas; documentário; Irlanda.

Resumen: La relación entre los medios y el catolicismo es de particular interés en la historia irlandesa, dada la tradición de cooperación tácita y explícita que dominó durante gran parte del siglo XX, solo para terminar en amarga aclamación en la década de 1990. Examinando el legado de la relación entre los sacerdotes cineastas y la participación de organizaciones religiosas en la producción cinematográfica en Irlanda, vemos un patrón de concentración en el principio del testimonio en las películas de no ficción, así como en las creencias religiosas, lo que hace del documental un registro pasivo de la fe en la Irlanda del siglo XX.

Palabras clave: sacerdotes directores; cine documental; Irlanda.

Abstract: The relationship between the media and Catholicism is of particular interest in Irish history given the tradition of tacit and explicit co-operation that held sway throughout much of the twentieth century, only to end in bitter acrimony in the 1990s. Examining the legacy of the links between filmmaking priests and the involvement of religious organisations in making films in Ireland, we see a pattern of concentration of the principles of bearing witness in non-fiction film and in religious belief that problematise the status of the documentary film as a passive recorder of faith in twentieth century Ireland.

Keywords: filmmaking priests; documentary; Ireland.

Résumé: La relation entre les médias et le catholicisme est d'un intérêt particulier dans l'histoire irlandaise, compte tenu de la tradition de coopération tacite et explicite qui a dominé une grande partie du XXe siècle, pour trouver dans une issue amère

* University College Dublin – UCD, School of English, Drama and Film, Film Studies. Belfield - Dublin4, Dublin, Republic of Ireland. E-mail: harvey.obrien@ucd.ie

This article is based on a paper first presented at the Catholicism and Public Cultures in Ireland, France, United Kingdom and North America Conference, Institute of Art Design Technology, Dun Laoghaire, June 17-19 2009.

Submission of the article: november 14th, 2016. Notification of acceptance: december 31st, 2016.

dans les années 1990. En examinant l'héritage du lien entre les religieux cinéastes et l'engagement des organisations religieuses dans la production cinématographique en Irlande, nous observons une tendance à se baser plutôt sur les témoignages dans le film de non-fiction et dans la croyance religieuse, ce qui réduit le documentaire à un simple moyen d'enregistrement passif de la foi en Irlande au XXe siècle.

Mots-clés: cinéastes prêtres, documentaire, Irlande.

In the 2004 book on Irish documentary film, *The Real Ireland* (Manchester University Press, 2004), I wrote about Fr. Frank Browne's filmic record of the Eucharistic Congress of 1932 under the heading 'Triumph of the Catholic Will', which raised a few eyebrows. Was I really comparing the Catholic Church to the Nazis? No. I was talking about the ways in which the intersection of documentary filmmaking and public culture raises important questions about how we conceive of the very idea of a public culture. Central to the issue raised in the book is the concept of documentary film itself – of how we think of it and what uses we put it to, and, indeed, how we define the meaning of the word 'we' in the context of any given culture or society. In particular my focus both then and now was Catholic Public Culture in Free State Ireland: the context of how the Eucharistic Congress of 1932 was conceived of and represented. Although the Congress was a significant event in Free State Ireland, the infrastructure of film production was comparatively underdeveloped, and though there was an active network of amateur filmmakers, there was no concerted effort to 'cover' the event in the way in which we now consider standard procedure both in professional and amateur media. But what material there is points to the role documentary plays in the formation of public culture, something that was particularly important in the 1930s.

Briefly, it should be borne in mind that that was the period in world film culture when non-fiction filmmaking moved from the demense of what Bill Nichols terms the 'poetic mode' which "stresses mood, tone, and affect than displays of factual knowledge" (Nichols, 2010: 162) to the expository or rhetorical mode of filmmaking associated with John Grierson and the British Documentary Film Movement. When Grierson conceived of this type of film, which was at least partially an extension of print journalism, he actually wasn't particularly interested in film per se. It was what could be *achieved* in social and political terms through the *use* of film that *was* important. In his own words:

... the documentary idea was not basically a film idea at all, and the film treatment it inspired only an incidental aspect of it. The medium happened to be the most convenient and most exciting available to us. The idea itself, on the other hand, was a new idea for public education: its underlying concept that the world was in a phase of drastic change affecting every manner of thought and practice, and the public comprehension of the nature of that change vital.

There it is, exploratory, experimental and stumbling, in the films themselves: from the dramatisation of the workman and his daily work to the dramatization of modern organisation and the new corporate elements in society to the dramatisation of social problems: each a step in the attempt to understand the stubborn raw material of our modern citizenship and wake the heart and the will to their mastery. (Grierson, 1942 in Aitken, 1998: 106).

Grierson's achievement was first of all in establishing the principle of the role of film (still a new medium) in public education, and secondly in linking the production of such films to both state and corporate sponsorship, envisioned as a type of mutual social self-interest grounded in the common goal of social unity. Aitken (2013) examines this in terms of a Hegelian idealism in which, as he puts it, Grierson regarded himself as one of the "torch bearers" (2013: 129) of a movement towards a benevolent collaboration between state and private interests in the name of progress and progressiveness. The world was indeed in a phase of drastic change in the 1930s as public cultures began to take new shapes – the New Deal in America, European fascisms, the re-definition of Britain after the Empire, and, in Free State Ireland, the consolidation and formalisation of the relationship between the Church, the State, and the People a decade after Independence.

There is a very strong link between national identity, public culture, and the social documentary in as much as even today the expository or rhetorical (often called 'Griersonian') documentary produced and received on mainstream media is still considered to represent what Nichols refers to as "the voice of God" (2010: 61), or a voice of authority. Even in the age of alternative facts, there remains a degree of ethical trust placed in 'reputable' news sources stemming from the very roots of the Griersonian model. Essentially, this kind of documentary film even in practical terms began, to emerge when State sponsorship, support, or funding of one kind or another was given over to filmmakers who made films about the operations of that State or the lives of its people: as Grierson said, the idea behind it being both public education and an attempt to wake the heart and the will to the mastery of the raw material of modern citizenship - a citizenship defined by the State. The level of independence from Governmental authority demonstrated by documentary filmmakers varied from country to country and also over time, but the sense of direct interconnection between documentary practice and the social consensus was very strong in documentary film as it was conceived of at this time. The point here is that when attempting to understand the role of documentary film in public culture, it is important to be able to identify and quantify the presence of the voice of authority into which the documentary film becomes inculcated, either directly

as in the case of State-sponsored film or indirectly in the case of defining the overall epistemological ethos within which any filmmaker operates.

In the case of Free State Ireland, the situation is extremely clear cut: here you have a new Nation, or at least a new State if you want to be more precise – a country consciously constructing an identity for itself rooted in its beliefs about its nationhood, history and heritage, but eager to distance itself from quite a substantial amount of that history, or at least to change what was ‘official’ history to reflect continuity with history before the occupation. As Kiberd (1995) and others have written about extensively, the Celtic revivalism of the late 19th and early twentieth centuries, in which tales from Irish mythology were freely intertwined with the new mythos of rebellion, was a conscious reaction to the sense of belonging and Empire that was fostered by official culture under the Crown. Religion played a central and vital part in stating and establishing Irish ‘difference’ from Britishness - the maintenance of continuity with Catholicism being an absolute lynchpin to the argument that Irish culture had survived all the time in an unbroken line, its loyalty always to Catholic Church, and never, therefore to the British Crown and Protestantism. Allegiance to the Catholic Church shown by Irish governments from Independence on was a significant factor in how legislation was worded and what it said.

In his 1998 book *Moral Monopoly*, Tom Inglis goes into the exact operations of this in some detail. He describes how the Church exerted authority in Ireland, both in terms of its direct and its indirect influence (on policy on one hand and on behaviour on the other), and makes the point that: “With its monopoly over the definition of morality, the Church became a power bloc that was able to limit the practice and discourse not just of the state but other interest groups and alliances in Irish society,” (Inglis, 1998: 93). Here we see a description of exactly the kind of psychic and social interconnection that I’m talking about when I speak of the social documentary. The limits on *practice and discourse* that Inglis refers to here are equally placed on any type of representation, and not just through legislation and censorship, though we certainly had that, but also through a sense of society that meant that adherence to this mindset produced a social consensus based at least partly on this particular religious ethos. As Inglis says: “Irish Catholics rarely adhered to the Church for purely religious reasons. Being spiritual and moral and following the teaching and practices of the Church were not simply ends in themselves; they were also means of attaining and maintaining power. The implications of religious activity reached beyond the religious field into other social fields. Being Catholic was as much a public as it was a private affair,” (Inglis, 1998: 68). Here we have again that word ‘public’ and the idea of public practice essentially gi-

ving us a public culture – be it rooted in belief or truth or not. In this kind of environment, Ireland in the early 1930s, or even more specifically, during the Eucharistic Congress of 1932, what else is a documentary film going to reflect but a constructed society in all the glory of its construction rather than some transcendent ‘reality’ to which the film camera had access simply because it records the profilmic environment.

So much of people’s understanding of documentary film remains framed by a rather astonishingly naive belief in its qualities of objectivity and neutrality that it is still thought of as a medium of record and recording rather than one of discourse. Even in the age of Michael Moore, people identify the person, not the medium, as the locus of the problem, if there is one. If you don’t agree with Michael Moore’s politics, then his films must be *tainted* by his editorial point of view and therefore not real documentaries. If it is as easy as this, then the corollary must also be true: that a film is only a real documentary if you agree with its interpretation of the world. Think about that for a minute, and you begin to see the depths of the problem. You also begin to realise the significance of what we might term ‘public culture’ to the debate. Ontological, epistemological, and social consensus are instrumental in any concept of ‘public culture’ and these are also the things that define the ethical and aesthetic boundaries of forms of representation that engage with public culture, like documentary films.

The fact is that the persistent belief in documentary as a medium is actually an acknowledgment of an ethical and epistemological contract between the viewer and the filmmaker that the filmmaker is trying to tell as much of the truth as they are capable of from their point of view and that the audience is going to accept this and believe that what they see in these films is a reasonable proxy for consensus reality. Now even that sentence is so convoluted and qualified, it shows you both how tenuous the relationship between ‘truth’ and documentary really is, and also how crucial the involvement of the viewer is, both as the individual person and as a viewing public.

It’s such a complicated and qualified set of terms that when I say that *Eucharistic Congress 1932* is a filmed record of an event, the simplest way to then think of it is as something innocent, incidental, and lacking ideology – an eyewitness account. The truth is that even by the act of filming, and then by the act of presenting that film to the public in any forum, Fr. Browne was presenting an argument about the way he thought the world was, could and should be seen. Now that that moment in time has passed into history, the film takes on even greater significance, because, stripped of its sense of newness and lacking an explicit rhetorical or authorial structure, it appears even more

‘innocent’, more ‘historical’, more unquestionable as a ‘mere’ record of an important event. People don’t say that about *Triumph of the Will*, but, on one level, it is just that - a filmed record of a major public event which occurred around the same point in time, 1934, just two years after the Eucharistic Congress. To the end of her life Leni Riefenstahl continued to argue that that’s all the film ever was - she simply filmed what she saw and presented it as well as she could. No one lets her get away with that. Why should any filmmaker anywhere ever be let away with that? Documentary film is an inherently political act. Contributing to the historical record is an inherently ideological act. Public Culture, which is, in its very nature, something defined through public discourse, and acts of representation and record contribute to such discourse in significant ways.

Congress

Writing in 1982 Joseph Lee and Gearoid O’Tuathaigh said that the Eucharistic Congress of 1932 ‘witnessed a spontaneous popular enthusiasm for the Catholic Church in Ireland,’ (Lee and O’Tuathaigh 1982: 192). The word ‘spontaneous’ is interesting given how evidently and extensively mediated and negotiated the event itself was, from high profile publicity stunts like the building of a round tower in front of Trinity College and an altar on O’Connell Bridge, the garden party thrown in the grounds of Blackrock College by Dr. John Charles McQuaid, or the erection of a Crucifix in the Dail Chamber, to public spectacles like the Mass in Phoenix Park attended by more than a million people where the army formed an honour guard for the celebrants or the seemingly endless parades throughout the country, few of which were actually religious parades per se - they consisted mainly of cheering crowds waving papal flags as the Papal delegates drove past. Moira Sweeney’s 2002 documentary “*The Best Catholics...*”, (shown as part of RTÉ’s *Leargas* series), was a little more layered in outlining the organisation of and execution of the Eucharistic Congress. Again, the parallel with the mass spectacle at Nuremberg is not inappropriate, even if the ideology is different. Public cultures differ, but the mechanisms by which they are constructed are consistent, and here in the 1930s with the world in Grierson’s ‘drastic phase of change’, there was a lot of construction going on. Even the title of Sweeney’s film gives us the basic point being made; which is that the hosting of the Eucharistic Congress in Free State Ireland was a statement on a Global scale of the commitment of the Irish Free State to Catholicism.

Even deeper than that and more local in focus, as Patrick Murray points out in his book *Oracles of God* (2000) and as the Sweeney film re-iterates, it

was a specific, directed, political statement by the newly elected Fianna Fail government under Eamon deValera of the adherence of his *party* to the Catholic line. You have to remember that in the election campaign of 1932, Fianna Fail's hardline republican background was being presented as a threat to public order and the authority of the Catholic Church. Murray makes this point, examining the electoral propaganda circulated by Cumman na nGaedheal, which linked deValera's party with communism and secularism, a deadly twin threat to the Church in Ireland if ever there was one. As he points out, the Eucharistic Congress

... represented one of the most considerable and enduring publicity triumphs of deValera's career. His ceremonial appearances in the company of Irish bishops and senior churchmen from all over the world in the presence of hundreds of thousands of people marked the symbolic end to the loss of official Church approval from which he and his associates had suffered so badly since 1922, both politically and personally, and his emergence as a Catholic statesman of unexampled orthodoxy. (Murray, 2000: 262).

Few would now dispute this, or disagree that regardless of the level of faith or belief on the part of individual people attending Mass in the Phoenix Park, the public events around the Congress were organised to boost morale and provide the papal delegation and the world with images of the Irish people waving papal flags in their millions. This may be public culture, or the public display of cultural affiliation, or even the orchestration of the public display of an officially promulgated cultural affiliation – whatever it is, it is public, and it was recorded.

Again, I have to refer you to *The Real Ireland* for details on the comparative underdevelopment of documentary film in Ireland throughout the early twentieth century. To summarise quickly though, official governmental sponsorship of filmmaking was essentially nonexistent until well into the 1940s, meaning that the gap was filled by amateur filmmakers of varying levels of expertise and with relatively limited distribution or 'public' exposure, and occasional foreign filmmakers who arrived with big budgets and received tacit or explicit governmental approval to operate, and, frequently, endorsement of the finished product.

Most of the films made around the Eucharistic Congress were amateur filmed records of parades or other events in local communities. The catalogue of the Irish Film Archive at the Irish Film Institute lists five examples of this. There is a film in the William Crawford collection, scenes taken in Dublin with intertitles identifying the papal delegates. There is another by Richard Johnson, also of Dublin scenes, seemingly even more incidental than the Crawford footage, including, as the catalogue says 'footage of the 1932 Eucharistic Con-

gress processing through Dublin city and of family activities in a garden and on a sea shore' (IFI). There are scenes in the George collection, shot by JCG George, again of various Dublin events. And then there are scenes by Thomas J. Breen of Tipperary, which are interesting in that they feature footage of Congress events outside of Dublin. All of these films are amateur shorts, essentially home movies. Does this exclude them from consideration as documentary films? No. Yes in terms of Griersonian social documentary, maybe, but amateur films of this nature contribute to what Sharon R. Sherman writes of in terms of a folkloric practice of filmmaking whereby a culture that documents itself in this way is also involved in a process of self-inscription, contributing to an accumulation of lore. For Grierson, such films would tend more towards the pre-documentary forms of non-fiction film that his movement had supplanted through professionalism and a commitment to social partnership that a folkloric tradition basically predates. The Eucharistic Congress was a significant event, it was certainly set up to be so, and therefore, we see here the ripple effect on public culture - people turn up at the event, film the event for themselves and so further inflate the significance of what they saw both on a personal level and now, as we look back at the footage years later, on an historical level,

Fr. Browne's *Eucharistic Congress 1932* is related to these films in that it is an amateur endeavour and it is comprised entirely of scene after scene recording what went on. But it is a much bigger undertaking in every sense - a much longer film and one made by a filmmaker who wasn't exactly an amateur even if he wasn't being paid to do it. Just to give you a brief bit of background on Fr. Browne, he was a Jesuit priest whose lifelong love of photography produced many thousands of striking images of twentieth century Ireland, many of them collected in a series of photographic volumes edited by fellow Jesuit Fr. Eddie O'Donnell. There is more detail on Fr. Browne in both in each of the volumes and in Eddie O'Donnell's *Fr. Browne: A Life in Pictures* from 1997. What is important is that though Fr. Browne was not a professional filmmaker *per se*, he was a successful photographer whose aesthetic sensibility is evident in the few films he did, in fact, make in the course of his life. *Eucharistic Congress 1932* is the second that we know of, the first being a docu-drama called *Castle Rising* made in 1931.

Fr. Browne represents the second most high profile in a line of filmmaking priests and other religious to emerge out of Ireland in the twentieth century. This is something really rather special in documentary terms, something I have seen relatively little written about in the histories of documentary film in other countries. In the 2004 book *Keeping it Real*, which I co-edited with Ruth

Barton, we featured an article by Sunniva O'Flynn, then curator of the Irish Film Archive, on this topic, in which she remarks that the phenomenon may be unique to Ireland at least in terms of its *prevalence* (2004: 39). In 2009, Harvey O'Brien co-ordinated a major research project on Radharc, a professional independent filmmaking company run by Catholic Priests which operated successfully for nearly forty years on Irish television, producing some 400 films in 75 different countries. I mention Radharc now because Fr. Joe Dunn, co-founder of Radharc and director of many of its films, is a perfect illustration of the point I'm trying to make. Fr. Dunn never was a parish priest, but wrote in his recollections *No Tigers in Africa!* (1986) that he, like any other priest, said mass every morning and made visits to his congregation, noting that his congregation was, in essence, the viewing audience on RTE. He compared the advent of television to that of the printing press, and noted the potential parallel between the spread of the Protestant Reformation and the printing press and what could be achieved with television. He wrote: "If it can be accepted now that significant media change such as the advent of printing, and now radio and television, can bring about substantial changes in society, then an institution like the Catholic Church, which is essentially an institution for communicating a message, should stay close to the action, and make every effort to understand what's happening." (Dunn, 1986: 125).

What Dunn is suggesting here is that the mission of the Church and the mission of the media practitioner are not a million miles apart, and that the fusion of the two is practically the duty of the former as well as, in his case, the latter. This chimes in very neatly with the idea of social documentary in general terms, and although we could argue that Fr. Browne had no such ambitions in making *Eucharistic Congress 1932*, which is an 'innocent' 'record' of a public event, that would be giving very little credit to him as a Priest and an artist. Browne's film is a beautifully photographed series of scenes of action which, in itself, is as ideologically loaded as action can be. No more or less so than the political rally at Nuremberg was the religious rally in Dublin and throughout Ireland organised as a conscious demonstration of the power and reach of the Catholic Church in Ireland, and this was intended as a message of joy as well as triumph. In filming the event, Fr. Browne was absolutely contributing to the promulgation of Catholic Public Culture - both providing a record of what transpired and spreading a message that it had. As much as Fr. Joe Dunn, the camera, both stills and movie, for Fr. Browne was a means of spreading a sensibility informed by Catholic teaching and religious belief. The images may not have always been loaded, but the person creating them was deeply informed by his faith and a sense of its mission. Browne's scenes

of Papal banners flying over Dublin, of the million people attending Mass in the Phoenix park where an elaborate Altar had been erected for the occasion, of Irish clergy mixing with senior figures from the Catholic Hierarchy, of the Irish Army forming an honour guard for the Papal Nuncio, and of the aforementioned landmarks and decorations built specifically for the Congress were 'incidental' records of deliberately iconographical materials. Browne's romantic humanism was deeply grounded in his faith, and so by definition, everything his eye, and his camera-eye, saw was imbued with the dignity and grace of the divine.

If you still cling to the idea that this is an innocent eyewitness film, consider Alan Rosenthal's observation about the idea of 'bearing witness' which we associate with documentary as record. He says:

I now see the concerned film maker not only as one who tries to bring about direct change, but as one who bears witness. This 'bearing of witness' has two elements. On a modest level it means that the film maker is interested in telling us about a certain truth. It is not 'the truth' or 'the eternal message' but is rather a very personal statement that says 'This film arises out of my feelings, background, and integrity, and on the basis of what I show and how I show it you can take it or leave it for what it's worth'... On a different level of bearing witness the film maker is one who says: 'This is our world. See its joy and be happy. But see its sorrow and learn from it, and don't say no one ever told you what the world was like.' This kind of bearing witness is not something one does logically. It is something one does compulsively. (Rosenthal, 1980: 31).

I think no reference to a film made by a priest can take the phrase 'bearing witness' as a given, and I wouldn't presume to do so here. As Rosenthal observes, the process of 'bearing witness' is also a process of giving testament, and I can think of no better description of what Fr. Browne's *Eucharistic Congress 1932* says as a documentary film simply by 'bearing witness' than Rosenthal's second element – 'This is our world. See its joy and be happy.' The film does not have to have a voice over or the structure of a rhetorical documentary to make this argument, and I think it is evident when we consider the context of how the event came about, the role of the Church, and the particular background of the man who made this film, that it is far from incidental, accidental or 'innocent' in contributing to the shape and sensibility of Catholic Public Culture.

Bibliographic references

Aitken, I. (ed.). (1998). *The documentary film movement: an anthology*. Edinburgh University Press.

- Aitken, I. (2013). John Grierson and the documentary film movement. In B. Winston (ed.), *The documentary film book* (pp. 129-137). BFI.
- Barton, R. & O'Brien, H. (eds.) (2004). *The real Ireland: irish film and television*. Wallflower Press.
- Dunn, J. (1986). *No tigers in Africa! Recollections and reflections on 25 years of Radharc*. Columba Press.
- Inglis, T. (1998). *Moral monopoly: the rise and fall of the catholic church in modern Ireland*. UCD Press.
- Kiberd, D. (1995). *Inventing Ireland: the literature of a modern nation*. Jonathan Cape.
- Lee, J. & O'Tuathaigh, G. (1982). *The age of DeValera*. Irish Book Centre.
- Murray, P. (2002). *Oracles of God: the roman catholic church and irish politics 1922-37*. UCD Press.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to documentary*, 2nd ed.. Indiana University Press.
- O'Brien, H. (2004). *The real Ireland: the evolution of Ireland in documentary film*. Manchester University Press.
- Rosenthal, A. (1980). *The documentary conscience: a casebook in filmmaking*. University of California Press.
- Winston, B. (ed.) (2013). *The documentary film book*. BFI.

Pasolini e as locações na Palestina, numa viagem pessoal

Miguel Serpa Pereira*

Resumo: *Supralluoghi in Palestina* é uma experiência cinematográfica singular, na história do cinema documentário mundial. É uma viagem de pesquisa de locações, filmada de modo frontal e direto, que refaz os passos de Cristo, durante a sua passagem pela Terra. Os objetivos de Pasolini vão perdendo o foco das locações e dando espaço para as emoções de estar na Terra Santa, pisando nos chamados lugares santos; com uma equipe mínima, dois sacerdotes como assessores religiosos e três técnicos da empresa de Alfredo Bini. O artigo especula ainda sobre algumas abordagens teóricas tentando fundamentar a proposta.

Palavras-chave: Pasolini, *Supralluoghi in Palestina*, Evangelho segundo São Mateus.

Resumen: *Supralluoghi en Palestina* es una experiencia cinematográfica singular en la historia del cine documental mundial. Se trata de un viaje en búsqueda de localizaciones, rodado de modo frontal y directo, que retoma los pasos de Cristo durante su paso por la Tierra. Los objetivos de Pasolini van perdiendo el foco inicial de las localizaciones para dar espacio a las emociones de estar en Tierra Santa, pisando los llamados Lugares Santos. Todo esto, con un equipo mínimo: dos sacerdotes como asesores religiosos y tres técnicos de la empresa de Alfredo Bini. El texto especula, además, sobre algunos abordajes teóricos que fundamentan la propuesta.

Palabras clave: Pasolini, *Supralluoghi en Palestina*, Evangelio según San Mateo.

Abstract: *Supralluoghi in Palestine* is a unique cinematic experience in the history of world documentary filmmaking. It is a location research voyage, recorded in a frontal and direct way, that recreates the footsteps of Christ during His passage through the Earth. Pasolini's goals begin to lose the focus of the locations and give space to the emotions of being in the Holy Land, walking in the so-called Holy places; with a small team, two priests as religious advisors and three technicians from the company of Alfredo Bini. The text also speculates on some theoretical approaches trying to substantiate my proposal.

Keywords: Pasolini; *Supralluoghi in Palestina*; Gospel according to Saint Matthew.

Résumé: *Supralluoghi in Palestina* est une expérience cinématographique singulière dans l'histoire du cinéma documentaire mondial. C'est un voyage de repérages à la recherche de lieux de tournages, filmé de manière frontale et directe, tout en suivant la trace des pas du Christ pendant son passage sur Terre. Pour ce faire, il est accompagné

* Pontifícia Universidade Católica – PUC-Rio, Departamento de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. 22453-900, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: pereira.ms@gmail.com

Artigo escrito a convite dos Editores.

d'une équipe réduite composée de deux prêtres, en tant qu'évaluateurs religieux, et de trois techniciens de la maison de production d'Alfredo Bini. Cependant, l'intention première de Pasolini va petit à petit s'éloigner de son projet initial pour céder la place aux émotions de se trouver fouler la Terre Sainte, les pas dans les soi-disant lieux saints. Le texte spéculé également sur certaines approches théoriques en essayant de soutenir la proposition.

Mots-clés: Pasolini; *Supralluoghi in Palestina*; Évangile selon saint Matthieu.

1. Introdução

Entre 27 de junho e 11 de julho de 1963, Pasolini se desloca para Israel e Jordânia, com uma equipe técnica e outra de assessoria no campo religioso, para percorrer os lugares por onde Cristo andou. Esse documentário foi uma espécie registro para confirmar o seu projeto de *O Evangelho segundo São Mateus*, além de ser uma pesquisa para uma possível produção a ser rodada em Israel e Jordânia. *Supralluoghi in Palestina* é assim um exercício ao mesmo tempo didático, e, no caso de Pasolini, uma certa justificação para a realização de *O Evangelho* e um argumento contra as patrulhas ideológicas do momento.

Fizeram parte dessa verdadeira trupe de cinema e especialistas no campo exegese bíblica, os seguinte nomes: Da produção cinematográfica Walter Cantatore e Aldo Pennelli da produtora Arco Filme, de Alfredo Bini. Entre os exegetas, o jesuíta Andrea Carraro e o doutor Lucio Settini Caruso.

Do ponto de vista cinematográfico, é um filme singular. Para Edoardo Bruno, “é um exemplo de cinema direto, de relação entre personagens e realidade, entre objetos e emoções... É um filme-lettre escrito com a câmera, dia após dia, ao longo de um itinerário preciso”. (Bruno, *Cahiers du Cinéma*, n. 169, agosto de 1965). No mesmo artigo da *Cahiers*, Edoardo Bruno fala de “diário íntimo”, talvez uma expressão correta com relação ao filme. Outros conceitos podem ser lembrados, como o de filme-ensaio, ou ainda de experimental etnográfico.

2. Origem da ideia

No entanto, Pasolini realizou algo mais complexo e contraditório. Estava vivendo um turbilhão de emoções. *O Evangelho segundo São Mateus* era um projeto de vida. O episódio de Assis, em que ele teria tido a ideia de fazer o filme, quando viu o Papa João XXIII passando, é apenas uma anedota. Na verdade, estava sim em Assis, não na mesma ocasião, que alias ele não precisa no texto abaixo, quando teve a ideia de fazer um filme sobre o evangelho de São Mateus. Nas suas palavras:

Foi puro acaso. Estava em Assis, por ocasião de um encontro, a convite de um grupo de padres que queriam discutir comigo o meu filme *Accattone*, quando comecei a ler o evangelho de São Mateus. Ali pela sexta página, coisa que não me havia ocorrido antes, disse para mim mesmo. Este texto dá um filme maravilhoso! A ideia nasceu assim, de modo espontâneo. (Pasolini *Tutte le Opere. Saggi sulla Politica e sulla Società*: Milano, 1999: 767).

Não se sabe, ao certo, quando iniciou as pesquisas. Não encontrei registro formal desse início. Sabe-se que a sua leitura dos evangelhos vem da adolescência e primeira juventude. Sua obra escrita é um verdadeiro Continente complexo e contraditório. De qualquer modo, em muitos dos seus textos, podemos encontrar referências diretas e indiretas a esse acento cristão de sua vida. Ele mesmo explica a sua relação com o cristianismo, num texto intitulado *Marxismo e Cristianesimo*, publicado no suplemento *Eco di Brescia*, em 18 de dezembro de 1964, sob a iniciativa do Circulo Grimau. Sua análise desses dois campos do conhecimento e da vida social que tanto influíram e ainda influem nas sociedades é lúcida e coerente. Lá, por exemplo, ele fala da sua formação cristã e sua passagem para o agnosticismo e a adoção do marxismo. Na parte referente a uma entrevista, responde com muita segurança sobre todos os temas propostos, incluindo questões relativas ao *O Evangelho segundo São Mateus*, um filme pelo qual se empenhou com muito conhecimento de causa e realizado para abalar as opiniões.

3. Viagem à Palestina e análise das sequências

A viagem à Palestina se situa nesse contexto. Um filme cristão, feito por um agnóstico marxista. Quando se desloca para Israel e Palestina, em 1963, sob o pretexto de buscar locações para *O Evangelho segundo São Mateus*, já havia definido que faria as filmagens na Itália. Aquela viagem tinha, portanto outros objetivos. Isso fica muito evidente no próprio *Supralluoghi*. Por outro lado, a escolha do evangelho de Mateus não foi casual. Pasolini a justifica assim:

Antes de mais nada, me parece que Mateus, de todos os evangelistas, é o mais revolucionário, porque é o mais realista, o mais próximo da realidade cotidiana do mundo em que Cristo viveu. A sua narrativa dos acontecimentos, da crise que culmina com a chegada de Cristo, me parece que seja o que melhor corresponde à mentalidade e à situação da gente daquele tempo. (In: Angelini: 2000, 92).

Quando o Cristo adulto entra em cena no *Evangelho*, o texto de Mateus aparece dito por ele como uma espécie de pensamento articulado e selecionado de uma certa ideologia pasoliniana. Significa dizer que os acentos contidos no evangelho são de Pasolini. São a sua leitura do texto sagrado que dialoga com

a cultura contemporânea de modo crítico e inovador. É essa força intrínseca da palavra de Mateus que Pasolini seleciona para nos questionar. E, por óbvio, a voz de Enrico Maria Salerno torna a retórica ainda mais convincente. Para melhor precisar esta ideia de que quando Pasolini foi à Palestina não era apenas para definir locações que seriam na Itália, em Luca, Puglia e outros espaços, faço uma análise fílmica das nove sequências do filme.

Sequência número um:

Ela abre o filme e parece denotar uma surpresa para Pasolini, numa viagem feita antes, mas não vista por nós. Ela se compõe dos seguintes elementos e falas:

Imagem de um camponês palestino (árabe) jogando para o alto a palha para separá-la do grão.

Texto (voz de Pasolini): *Veja aquela imagem! Que sorte! Penso que estamos a uns 50 quilômetros de Telaviv. A manhã toda passamos por uma zona rural como a da Itália, muito moderna, industrializada, então, do nada, esta visão. Era isto que desejava encontrar, um mundo bíblico, arcaico.*

Intervenção de Dom Andrea: *São João Batista referiu-se a esta cena, quando no Jordão pregando, repreendeu os escribas e fariseus. Quando o Senhor vier, com a sua pá limpará a sua eira, recolherá o grão e queimará a palha em fogo inextinguível. Esta é a cena.*

Nesta primeira sequência, observa-se a câmera frontal, o que também será observado nas outras. É também o primeiro encontro de Pasolini com palestinos camponeses em ações ancestrais.

Essa paisagem ainda existia em 1996, quando fiz exatamente o mesmo percurso motivado por Soprallluoghi cujo vídeo havia adquirido depois de assistir ao filme no Festival de Berlim de 1983.

A cena é de pura observação e tem a primeira referência a paisagens italianas do mesmo gênero, denotando que a produção do Evangelho estaria sendo armada no Sul da Itália.

Também vale lembrar que o conceito **magma estilístico**, tirado do seu *Cinema de poesia*, é talvez a expressão mais correta para definir sua forma. Pasolini se referiu a isso dizendo: “eu precisava projetar a alma de um não crente num crente. Isto é o discurso indireto livre. De um lado, uma narrativa pelo olhar de um não crente, porém, por um crente. Uma contaminação estilística, um magma, sob o olhar de Piero della Francesca”. Neste particular, percebe-se também a sua leitura de Auerbach e o seu conhecimentos das relações dele com João XXIII, ainda quando era Núncio Apostólico, em Constantinópolis. A relação entre ambos foi muito intensa entre trocas intelectuais e existenci-

ais. Mas é em Piero della Francesca que ele se inspira para criar os chapéus dos Escribas e Fariseus. São muitas as composições de personagens de fundo pictórico. Isso só enfatiza a sua dedicação ao filme.

Sequência número dois:

Seguindo em frente, na direção da Galiléia, há uma parada, diante de uma espécie pequena tenda em que decidem o caminho a seguir. Reproduzo parte do texto do filme com apenas uma ou outra intervenção de Dom Andrea nas falas, perfeitamente identificáveis. Pelo texto chegamos às imagens. Parece-me que este processo se aproxima mais do que é o filme.

Próximo, há uma faixa longa, estrita da divisa ente Israel e Jordânia. E assim, embora a Galileia ainda esteja longe...a Galileia á a parte de Israel, da qual o mundo árabe está muito próximo. E, portanto, encontrarmos esta paisagem típica do mundo árabe arcaico. Este sol e esta palha...São elementos perfeitos para representar uma parábola evangélica. Nada teria de ser modificado aqui: aquela tenda, aquele montão de trigo, os gestos deste velho agricultor.

Esta é a passagem do evangelho que se refere ao Monte da Transfiguração, o Tabor. Sete dias depois, Jesus tomou com ele Pedro, Tiago e seu irmão João e os conduziu para um monte alto, a sós.

À direita temos o Lago de Tiberíades. Neste ponto, as minhas esperanças ainda eram grandes. Pensava que Israel, o lugar onde Cristo proferiu sermões poderia ser o lugar perfeito para o meu filme, sem qualquer modificação. Mas, já neste ponto, comecei a suspeitar que neste interior havia algo demasiado moderno, demasiado industrializado. De fato, em pouco minutos, na medida em que seguíamos de Fiat o nosso trajeto até Nazaré em direção ao coração da Galileia, em direção ao lago de Tiberíades vemos uma paisagem contaminada pela modernidade. As pequenas casas brancas dos operários de fábricas, etc. A minha esperança já havia começado a minguar com a minha constatação que certas coisas não eram totalmente como eu as havia imaginado para a cenografia do meu filme.

O texto segue falando das paisagens da Galileia. Algumas observações iniciais sobre esta segunda sequência. Em primeiro lugar, em diversos momentos, vemos Pasolini anotando algo em dois cadernos diferentes. Sublinho este fato porque Pasolini, em uma de suas falas relativa a Soprallluoghi diz simplesmente que ele não teve qualquer interferência na sua realização. As imagens demonstram o contrário. Há uma cena em que Dom Andrea celebra uma missa na Igreja em que Cristo deu a Pedro o mandato de conduzir os destinos da própria Igreja, episódio narrado por São João e não por Mateus,

informação dada pelo próprio Pasolini, e ele fica sentado do lado de fora, como a dizer, um agnóstico não vai à missa, e ser coerente com a própria convicção. Depois de passar por Tiberíades, Cafarnaum, chega ao Jordão. Outro episódio muito importante é o diálogo com Dom Andrea às margens do rio Jordão. Este vale a pena citar na íntegra:

Dom Andrea, devo confessar a nossa presença aqui tão rude, tão física... antes da realidade rude do Jordão, tocando as plantas... recostando contra as árvores, embaraça-me, quase tenho um sentido de desrespeito. Sabe em quem penso? Em meus grandes irmãos italianos de outros séculos, os pintores Pollaiuolo e outros que pintaram o batismo de Cristo. Eles tiveram que imaginar o Jordão por si mesmos. Para eles, estava tão longe, além dos mares e das montanhas, inalcançável. Para mim está aqui. Agora estou embaraçado, num sentido estético. Mas quanto à sacralidade, à religiosidade cristã, o que poderia me dizer, com um certo distanciamento?

Posso lhe dizer que o Jordão é o ponto de referência histórico e religioso de toda a história hebraica...porque o Antigo Testamento começa com os hebreus cruzando o Jordão e termina com o batismo de João Batista que convidou os hebreus a receberem o batismo no Jordão para se prepararem para a vinda do Messias.

A cena é eloquente por si só. Mas há também a crítica à poluição, ao descaso com que os israelitas tratam o rio da sua história. Fica cada vez mais evidente que este percurso pela Palestina e Israel é uma espécie de *viagem iniciática* ao mundo cristão e uma comprovação de que esses fatos narrados por Mateus correspondem a uma verdade histórica e sagrada.

Na análise das próximas sequências, serei mais breve, pois muitas observações se repetem. Tentarei evita-las.

Sequência número três:

Ela se passa no caminho para Nazaré. Em cena, aparecem o que Pasolini chama de sub-proletariado árabe, as populações drusas e crianças. São imagens muito expressivas que se coadunam, coerentemente, com o filme *O Evangelho*.

Sequência número quatro:

Pasolini faz uma digressão e visita um Kibutz que, naquele momento histórico, atraiu muita gente. Era considerada a experiência de socialismo mais avançada. O grupo com quem ele conversa é de italianos, em sua maioria. Faz todas as perguntas para as quais todos gostaríamos de ter respostas. É uma

sequência extremamente informativa. A questão da educação das crianças sem presença das mães, parece ser a sua principal preocupação. Onde fica o amor de mãe? Quem sabe, não estaria ele pensando no próprio caso. É uma ilação legítima.

Sequência número cinco:

Trata-se de um texto poético sobre a dignidade dos espaços sagrados. Pasolini parecia emocionado.

Sequência número seis:

Imagens de crianças árabes.

Sequência número sete:

Dedicada ao mar Morto, com direito a banhos e meditação.

Sequência número oito:

Para Jerusalém. Conversa com Dom Andrea. Visões diferentes e variadas, com muita presença árabe, até o Santo Sepulcro. Dom Andrea o questiona sobre o sentido espiritual de sua pesquisa e ele retruca dizendo que não entende como espiritual, pois, não acredita nisso, e sim uma viagem ideológica.

Sequência número nove:

Para Belém, classificada, por Pasolini, como neo-capitalista. O lugar do nascimento próximo do lugar da ascensão.

4. À guisa de uma fundamentação teórica

Na realidade, com este filme, Pasolini inaugura um gênero documental novo, não classificado nos manuais, e teoriza sobre ele. Algumas fontes mais diretas são por ele elaboradas, mas a origem do conceito conjuga sua própria reflexão sobre o discurso indireto livre, em seu texto *Cinema de Poesia*. A câmera, cuja presença é sentida o tempo todo, abre o espaço para esse lugar do discurso indireto livre, um dos centros dinâmicos da suas teorias literárias e cinematográficas. É algo ainda bastante complexo, que recebeu de Gilles Deleuze diversas rubricas em seus dois volumes *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*. Outra fonte é, sem dúvida, o que Pasolini chamava de sacralidade do

sub-proletariado romano. Significa dizer que *O Evangelho* é uma das elaborações dessa teoria, exemplificada nas últimas imagens do filme que tanto se referem a Isaias, como à revolução camponesa, com as imagens foices e outros objetos da vida ancestral do campo. Numa das sequências do Evangelho, Adelio Ferrero, comentando a parábola de *Accattone* diz em relação ao episódio de Madalena:

Também aqui, como na sequência do presságio de Madalena, a música de Bach explode alta, distanciando e acentuando a brutalidade dos fatos, num processo da sacralidade da angústia e da dor; e a dissolução da situação, com o lento afastamento de *Accattone*, em primeiro plano, seguido do insulto do outro, se resolve na cruel estação do Calvário. A sugestão do **magma** é assumida à forma do seu muito querido Auerbach. (Ferrero: 2005, 32).

Pasolini tinha, em Auerbach, um dos seus principais caminhos de raciocínio. Sua familiaridade com o autor alemão é quase pedra angular de suas teorias. Claro que, filosoficamente, percorreu outros autores. Também a função da música, nos nesse conjunto de filmes da sua fase sacra, é absolutamente construtora de sentido. Ora como contraponto às ações, ora como elemento crítico ou ainda como comentário de reforço ao drama. O fato é que *Supraluoghi in Palestina* continua sem classificação. Embora bem diferente de seu documentário anterior, *Comizi d'amore*, objeto de um interessantíssimo comentário de Michel Foucault, *Supraluogh* acaba se beneficiando um pouco dessa primeira experiência, para alguns uma forma de *cinema verdade*, com o documentário de entrevistas, principalmente no que diz respeito às imagens de crianças. A forma de *Comizi d'amore* conjuga entrevistas diretas com discussões com intelectuais e especialistas no tem do amor.

5. Conclusão

A análise simplificada que fiz acima das nove sequências do filme mostra como complexo é o seu texto. Ao mesmo tempo, revela sua originalidade e espírito cinematográfico, esteticamente envolvente. Considero este trabalho em processo. Não está finalizado. O tema deve ser revisitado por mim e outros pesquisadores. Não poderia terminar sem dizer algo que já do conhecimento de muitos. No Evangelho, o apóstolo Filipe é interpretado, nada mais nada menos, que por Giorgio Agamben, à época com 22 anos. Consta, inclusive, dos créditos do filme. Gostaria, por fim, de mencionar a ajuda que foi prestada pelo meu amigo e Prof. Dr. Da UFF, José Carlos Monteiro, me cedendo, para consulta suas preciosas fichas, feitas para uma pesquisa sua ainda em andamento.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2007). *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Angelini, F. (2000). *Pasolini e lo spettacolo*. Roma: Bulzoni Editore.
- Auerbach, E. (1997). *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Barroso, M. Á. (1975). *Pier Paolo Pasolini. La brutalidad de la coherencia*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Bertolucci & Comilli (1965). Entretien avec Pasolini. *Cahiers du Cinéma*, Aout, 169: 20-29.
- Canziani, A. (1996). *Incontri Pasoliniani*. Roma: Bulzoni Editore.
- Deleuze, G. (2004). *A imagem-movimento. Cinema1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G. (2006). *A imagem-tempo. Cinema2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Ferrero, A. (1997). *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: tascabili Marsilio.
- Joubert-Laurencin, H. (1995). *Pasolini. Portrait du poète en cineaste*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Kactuz, F. (org.) (2014). *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Rio de Janeiro.
- Lahud, M. (1993). *A vida clara. Linguagens e realidade segundo Pasolini*. Campinas: Editora da Unicamp.
- La Porta, F. (2002). *Pasolini. Un gnóstico innamorato della realtà*. Firenze: Le Lettere.
- Mariniello, S. (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Moscato, I. (2015). *Pier Paolo Pasolini. Vivere e sopravvivere*. Torino: Lindau.
- Murri, S. (1994). *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Il Castoro.
- Pasolini, P. P. (1999). *Tutte le opere. Saggi sulla politica e sulla società Milano*. Arnoldo Mondadori Editore.
- Pasolini, P. P. (1999). *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo Primo. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Pasolini, P. P. (2001). *Tutte le opere. Per il cinema*, Tomo Secondo. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Repetto, A. (1988). *Invito al cinema di Pasolini*. Milano: Mursia Editore.

Filmografia de Pasolini para esta pesquisa

Accattone, 1961.

Mamma Roma, 1962.

La Rabbia, 1963.

La Ricotta, 1963.

Sopralluoghi in Palestina, 1963.

O Evangelho segundo São Mateus, 1964.

Comizi d'amore, 1963/1964.

La você di Pasolini, Feltrinelli, 2006.

As representações religiosas no cinema de Geraldo Sarno

Gilberto Alexandre Sobrinho & Felipe Corrêa Bomfim*

Resumo: Este texto se ocupa do conjunto de documentários sobre a representação da temática da religiosidade, em diferentes religiões e abordagens, dirigidos por Geraldo Sarno, nas décadas de 1970 e 1980. A realização desses documentários insere-se na passagem sutil e gradual para um novo ciclo na filmografia do diretor, evidenciado por meio do processo de revisão do próprio cineasta sobre sua maneira de documentar. Palavras-chave: Geraldo Sarno; documentário brasileiro; cinema e religião.

Resumen: Este texto se ocupa del conjunto de documentales sobre la representación de la temática de la religiosidad en diferentes religiones y abordajes, serie esa dirigida por Geraldo Sarno en las décadas de 1970 y 1980. La realización de estos documentales forma parte de la transición sutil y gradual hacia un nuevo ciclo en la filmografía del director, evidenciado mediante el proceso de revisión del propio cineasta sobre su manera de documentar. Palabras clave: Geraldo Sarno; documental brasileño; cine y religión.

Abstract: This text deals with the documentaries directed by Geraldo Sarno on the theme of religiosity, in different religions and approaches, in the decades of the 1970s and 1980s. These films reveal a subtle and gradual passage to a new filmmaking cycle, evidenced by Sarno's reviewing of his own way of documenting. Keywords: Geraldo Sarno; brazilian documentary; religion and film.

Résumé: Ce texte traite de l'ensemble des documentaires sur le sujet de la religiosité dans les différentes religions et approches, réalisés par Geraldo Sarno dans les années 1970 et 1980. La réalisation de ces documentaires fait partie de la transition subtile et progressive vers un nouveau cycle, comme en témoigne le cinéaste lui-même dans le processus d'examen sur sa façon de documenter. Mots-clés: Geraldo Sarno; documentaire brésilien; cinéma et religion.

* Gilberto Alexandre Sobrinho: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação. 13083-854. Campinas (SP), Brasil. E-mail: gilsobrinho@iar.unicamp.br
Felipe Corrêa Bomfim: Doutorando, Bolsista CAPES. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Multimeios. 13083-854. Campinas (SP), Brasil. E-mail: felipecorrea.bomfim@gmail.com

Submissão do artigo: 02 de janeiro de 2017. Notificação de aceitação: 30 de janeiro de 2017.

Há uma premissa que acompanha a realização fílmica do cineasta brasileiro Geraldo Sarno, sintetizada no seguinte período, repetido em contextos diferentes: “Na verdade o que o documentário realmente documenta com veracidade é a minha maneira de documentar”.¹ Com isso, o diretor se abre para o campo das operações reflexivas que marcam o cinema moderno e autoral, onde ele se situa e se identifica. Assim, assistir aos seus documentários é também testemunhar a forma pela qual os mesmos revelam a construção de seu olhar.

Nesse texto, interessa-nos particularmente refletir como esse processo reflexivo de construção documentária voltou-se especificamente para a temática da religião, com foco no catolicismo e no candomblé. O objetivo é analisar justamente as particularidades enunciativas de seus documentários, que buscam se constituir a partir dessa partilha com o espectador, onde se edifica um projeto reflexivo a partir do documentário, e inclui um programa de afetos atualizados na imagem, em que pesa as relações com religiões, de forma dominante. A partir do estudo dos filmes com esses temas específicos, notamos a presença de modos distintos de lidar com os expedientes do documentário, num processo que conjuga forma e afeto de maneira singular, ou seja, é a experiência com essas religiões que disparam modos particulares de documentar.

Diversos textos discutiram as reverberações do filme *Viramundo* (1965), documentário que situa Geraldo Sarno na linha de frente do Cinema Novo. Entre os intérpretes, destacou-se Jean-Claude Bernardet², por meio de sua leitura do filme, a partir do que denominou como um “modelo sociológico” perseguido nas imagens e sons. Segundo suas reflexões, tal modelo obteve seu ápice em meados da década de 1960, na visão de que as artes, além de expressar as problemáticas sociais, deveriam ainda contribuir para a formação da sociedade, com destaque para o enunciador fílmico que assumia o controle total da explicação dos problemas apresentados. Os desdobramentos dessas ideias apontam também para outros caminhos, como aqueles desenvolvidos por José Carlos Avellar (1986: 24), que reforçam o caráter plástico dos planos de *Viramundo*. Observamos esses investimentos na sequência dos operários ou ainda nas sequências que selam o filme, a partir do tema da trilha musical, que busca estabelecer uma analogia à condição social do migrante e seu recomeçar constante. O documentário é exemplo de uma prática em que o tecido formal se ajusta ao ponto de vista do narrador/locutor, a voz do saber. Portanto, sua or-

1. A primeira vez que essa frase surgiu foi no texto *Quatro notas e um depoimento sobre o documentário* publicado em Filme Cultura número 44, de abril/agosto de 1984.

2. A maior repercussão no âmbito da crítica e da produção acadêmica, se deu, portanto, a partir de meados de 1980, com a publicação do texto *O modelo sociológico ou a voz do dono (Viramundo)*, em 1985. In: *Cineastas e imagens do povo*.

ganização formal, sobretudo em relação à montagem visual e sonora, obedece a esse princípio.

Ainda no contexto de realização entre sua produtora, a *Saruê Filmes* e Thomaz Farkas, que desencadeou os filmes conhecidos como a *Caravana Farkas* é possível estabelecer um breve percurso que compreende as pesquisas sobre os processos enunciativos de Geraldo Sarno, algo que inicia em 1964/65 com *Viramundo* e finaliza em 1970, com *Viva Cariri!* (Geraldo Sarno, 1969/1970). O trabalho de Clara Leonel Ramos (2007) é uma baliza nesta direção. Em sua análise sobre *Viva Cariri!* ela descreve o filme como um “documentário de transição”, em que se verifica a diluição de um modelo mais rígido de enunciação, enveredando para uma direção “antinaturalista” da montagem, ao se referir aos planos finais do documentário. A presença de tais elementos, entre outros, evidencia o conceito que se desenvolve para a configuração do documentário. Assim, em *Viva Cariri!*, as dissonâncias em sua estrutura destacam o processo de reflexão e de revisão do cineasta sobre a sua maneira de documentar. A partir de então, o diretor se alça a outros voos, durante a década de 1970, com continuidade nos anos 1980.

A ênfase sobre a maneira de documentar do diretor é delineada no artigo de Sobrinho (2013: 99), ao retomar o texto de Sarno intitulado *Quatro notas e um depoimento sobre documentário*,³ que discute a sua visão sobre algumas pautas dos debates sobre o formato documentário no contexto brasileiro. Dentre as quatro notas elencadas pelo cineasta,⁴ duas são destacadas, a saber: a terceira e a quarta notas. A respeito da terceira nota, Sobrinho salienta a reflexão do documentarista que evidencia os limites nos processos de realização de um filme, abarcados pelos domínios dos meios de realização, de questões técnicas e de produção.

A quarta e última nota reverbera as relações entre o campo das ciências sociais e o documentário. Nessa nota, Sarno afirmou que o moderno documentário brasileiro debruçou-se, inicialmente, nas ciências sociais para elaborar sua poética, no entanto, descartou-a assim que alargou seus espaços através de uma busca por uma poética própria. A liberação desse esteio inicial aponta para experimentações no uso da linguagem e da poética, e também modos mais livres de observação e de escuta, onde se assentam os alicerces dos modos do documentário e a sua permanência.

3. Op.cit.

4. A primeira nota inicia o texto citando Arnol Conceição, segundo ele, o primeiro cineasta documentarista negro da Bahia, em seguida, lança a questão “(...) será que podemos considerar este fato como um marco real de descolonização?”; já a segunda nota apresenta o questionamento sobre certa “inocuidade” da repetição de planos, com a finalidade de garantir o prolongamento da fruição do espectador sobre o acontecimento registrado.

Acreditamos que os procedimentos⁵ adotados em geral pelo documentário na virada entre as décadas de 1960 e 1970 repercutam de maneira similar aos movimentos empreendidos a partir de então nos filmes de Sarno das duas décadas seguintes. Sendo assim, alinhados ao pensamento de Sobrinho (2013: 99), é possível observar que “de *Viramundo* a *Viva Cariri* completa-se um ciclo na poética de Geraldo Sarno”. *Viva Cariri!* apresentou uma maneira diversa de documentar as formas de trabalho e de religião em relação aos documentários precedentes. Esse procedimento abre caminho para a presença de indicativos de mudança nos modos de documentar do cineasta que, ao observarmos em filigrana sua filmografia, delineia a pertinência em sublinhar a existência de outro ciclo para o diretor. Esse novo momento em sua filmografia, particular aos documentários realizados entre as décadas de 1970 e 1980, é marcado pelo processo de revisão do cineasta sobre seus modos de documentar os eventos registrados, em que podemos antecipar as relações de alteridade que se desenvolvem em outras chaves, estabelecendo, assim, uma unidade para esse momento.

Já no primeiro período de sua filmografia apresentam-se fortes imagens marcadas por componentes religiosos, embora não constituam o ponto central dos documentários, seus lugares nos filmes chamam a atenção, justamente por revelarem aspectos inerentes ao ponto de vista e à abordagem constituintes de uma primeira fase. Embora enunciadas por vieses distintos, prevalece a exterioridade do ponto de vista, de um lado, que olha o pentecostalismo católico e evangélico e a umbanda como refúgio e alienação em *Viramundo*, e, de outro, o catolicismo popular firmado na crença em Padre Cícero como remanescente do messianismo, em *Viva Cariri!*. São dois aspectos interessantes dessa fase e que testemunham uma forma de olhar, em primeiro lugar, assimétrico em relação ao objeto filmado, ou que se chamou de “a voz do dono”, sendo destacada a forte influência das ciências sociais, num jogo livre com a linguagem do audiovisual.

Num segundo momento de sua filmografia, figurado pela atualização de novas abordagens, como cernes sobre uma revisão de sua maneira de documentar, a religião aparece de forma intensa e dominante em alguns filmes. Primeiramente, seu interesse volta-se para o candomblé, por meio da realização de *Espaço sagrado* (1975) e *Iaô* (1976). Em seguida, Sarno volta-se para a vertente católica da Teologia da Libertação, nos documentários: *A terra queima* (1984) e *Deus é um fogo* (1987).

5. Referimo-nos as pesquisas evidenciadas por José Carlos Avellar (2003: 198), em que havia uma busca no documentário brasileiro de modo geral em dialogar com outras artes, como a poesia, e o âmbito ficcional do cinema, para alargar modelos mais rígidos de enunciação, sendo tal investimento perceptível, segundo o autor, em *Viva Cariri!*.

As narrativas de resistência e suas estratégias de registro

Em 1975, Geraldo Sarno lançou *Espaço Sagrado*, que descortinou ao nível da exploração do espaço, parte do universo religioso afro-brasileiro, no âmbito do documentário brasileiro. Posteriormente, o diretor investiu num documentário de fôlego sobre a religião do candomblé, intitulado *Iaô. A iniciação num terreiro Gege Nagô* (1976). Ambos documentários faziam parte de um projeto formulado na década anterior (Sarno, 2006: 209), intitulado *A cidade sagrada*. A intenção do cineasta era elaborar uma série sobre as religiões afro-brasileiras, tendo como foco central o transe. As obras foram produzidas pela Saruê Filmes⁶, produtora do cineasta que, a partir destes filmes, voltou-se para questões ligadas à identidade negra, tal como *Ilê Aiyê/Angola* (1986)⁷, que celebra o aniversário de dez anos do grupo *Ilê Aiyê* de Salvador.



Deus é um fogo



Iaô

6. O filme *Iaô* divide a produção com a produtora Mariana Filmes e Moisés Kendler, que realizou documentários sobre temáticas da cultura negra nas obras *A baiana* (1974) e *Igreja de pretos e pardos* (1976). No caso do curta-metragem *Espaço sagrado* (1975) foi um trabalho de coprodução do Ministério de Educação e Cultura.

7. Direção e roteiro de Orlando Senna. As pesquisas de Sarno sobre a cultura negra na Bahia não se limitaram ao campo da música, abarcando também as artes plásticas com seu resultado posterior no DVD *A imagem cinematográfica e o artista plástico Hélio de Oliveira* (2006), em que Sarno investigou artistas plásticos afro-brasileiros como Juarez Paraíso e Hélio de Oliveira.



Viramundo

O curta-metragem *Espaço Sagrado* elabora um olhar exploratório sobre o espaço geográfico do terreiro de candomblé *Ilê Axé Ita Ylê*, de Mãe Filhinha, localizado em Cachoeira, no Recôncavo Baiano, ao qual o cineasta se aproximou, a partir das leituras do livro do sociólogo Roger Bastide, *O candomblé na Bahia*, particularmente o capítulo *O espaço sagrado e tempos sagrados*. As primeiras imagens do filme capturam imagens de casas simples cercadas de áreas verdes e a narração anuncia os propósitos do filme. Aqui a fala enfatiza sobre o aspecto introdutório do filme, a vivência recente do autor do filme em relação ao tema, numa demonstração nítida de mudança na abordagem que visa compartilhar uma aprendizagem. As imagens subsequentes, ainda acompanhadas pela voz over, descrevem sobre os elementos que organizam o terreiro, deixando claro tratar-se de duas tradições que se entrecruzam, por um lado o legado iorubano, candomblecista que cultua os orixás, de outro, o culto dos caboclos que remetem ao bantos, africanos que primeiro chegaram ao Brasil. A câmera vai além do espaço do terreiro para acompanhar Mãe Filhinha de Iemanjá adentrando a natureza e percorrendo as margens de um rio, numa demonstração da amplitude dos espaços sagrados. Repentinamente, a voz over desaparece e o espectador é convidado a deixar-se conduzir pelos atabaques, cantos e transe.

O filme subsequente é o documentário de longa-metragem *Iaô*. Nesse caso, o foco se desloca unicamente da questão do espaço, para a observação e participação nas atividades dos rituais de iniciação de três jovens mulheres no candomblé, as chamadas Iaôs, no mesmo terreiro. Para a realização do filme, o diretor tomou como referência para suas pesquisas o livro de Juana Elbein dos Santos⁸, intitulada *Os nagô e a morte: pàdè, asèsè e o culto ègun na Bahia*. Fruto de uma tese de doutorado, foi “obra fundamental da legitimação de uma

8. O trecho específico, utilizado na narração, se refere ao mito de *Oxalá*. A antropóloga Juana Elbein dos Santos realizou documentários dentro da SECNEB com o objetivo de promover uma perspectiva ligada as propostas desenvolvidas na tese de doutorado como no filme *Yia-mi-agbá. Mito e metamorfoses das mães nagô* (1981).

perspectiva afrocêntrica e nagôcentrica, e que se tornaria uma das matrizes do programa do SECNEB”⁹ (Santiago Junior, 2009: 98).

Iaô traz no subtítulo do filme a proposta de tratar do processo iniciático no candomblé, com foco em três *iaôs*.¹⁰ Segundo Santiago Junior (2009: 97), não existiam ainda, dentro do contexto cinematográfico do período, documentários que tocassem com profundidade em tais aspectos, dentro de um terreiro nagô baiano¹¹. Esta proposta, inovadora na temática, traz a possibilidade, segundo o autor, de elaborar um “novo olhar” sobre algo jamais filmado (Santiago Junior, 2009: 97).

Em entrevista, Sarno (Cesar e Monte-Mor, 1984: 22) declarou que investiga o fenômeno religioso como maneira de compreender a profundidade em suas expressões, ânsias e sentimentos que vem à tona na afirmação de uma religiosidade e que, em outras situações, poderiam encontrar-se estagnados. A identificação com a temática se articula por meio de outra chave de leitura, ao notarmos as declarações do cineasta que afirma que a feitura do documentário “não me faz obrigatoriamente um religioso”, mas por outro “me faz [...] porque permite que eu desenvolva em mim mesmo uma sensibilidade religiosa, embora não obrigatoriamente confessional”.

Dentro dessa aproximação com a religiosidade, podemos perceber nas declarações do cineasta dois filões: no primeiro, ele acaba por observar na expressão religiosa aspectos ligados a questões sociais, expondo uma possível imbricação entre os dois fenômenos. No segundo, o diretor envereda em uma busca na compreensão de seu próprio trabalho como documentarista.

Como ponto de partida para esses dois filões apontados, enfocamos na segunda direção. De saída, destacamos as negociações empreendidas entre cineasta/equipe e integrantes do terreiro. A autorização para registrá-lo veio por meio de um encontro de Mãe Filhinha e outros pais e mães de santo do terreiro com a equipe restrita em locação, em que a *ialorixá* informou que “a câmera não tem nem bom nem mau olhar”, informando assim a decisão de autorizar as filmagens pela equipe (Avellar, 2003: 193).

9. Em 1974, formou-se em Salvador um importante núcleo a partir de figuras que gravitavam em torno do universo da cultura afro-brasileira, como Mestre Didi, Juana dos Santos e Marco Aurélio Luz, para a fundação da Sociedade de Estudos da Cultura Negra do Brasil (SECNEB). O SECNEB surgiu com o intuito de desenvolver um entendimento mais vasto “da ‘civilização negro-africana’ na sociedade brasileira” e, para atingir tais fins, contou com “inúmeros membros da comunidade negra do Brasil aos esforços de cientistas sociais, intelectuais e artistas” (Santiago Junior, 2009: 98).

10. *Iaô* é o título dado ao membro do terreiro, já iniciado em primeiro grau, que cumpriu todas as obrigações necessárias dentro do longo processo de iniciação do candomblé.

11. Essas questões relacionadas à mãe-de-santo Narcisa Cândida Conceição foram aprofundadas no texto *Boa morte. Das memórias de Filhinha às litografias de Maragogipe*, de Sebastião Heber Vieira Costa.

O consentimento para as filmagens aconteceu ainda na fase de pré-produção, sendo assim, ela não aparece no documentário. Houve ainda uma segunda autorização, sendo esta presente na narrativa. Trata-se da sequência em que vemos um membro do terreiro realizando a limpeza de corpo do cineasta Geraldo Sarno, evidenciando a sua presença física no plano. A sequência sucede a outras relacionadas aos ritos preparatórios, como o banho na fonte sagrada, e preliminares como a despedida dos caboclos do terreiro, durante o nascimento das novas *iaôs*, conforme indicado pela *voz over*. A presença do próprio diretor, filmado em algumas práticas rituais, como na sequência da limpeza de corpo ou ainda no plano em que o cineasta faz uma oferenda ao orixá *Oxalá*, aponta para uma ampliação do repertório de materiais que o cineasta se dispõe para a articulação do documentário. Na sequência da limpeza de corpo vemos ainda a presença de dispositivos cinematográficos como câmera, equipamento sonoro, além de alguns dos integrantes da equipe, tais estratégias ainda não haviam sido utilizadas pelo diretor em seus documentários precedentes.

A condição pressuposta como consentimento para as filmagens dos ritos finais de iniciação, gerada pelas circunstâncias de produção do filme, ocasionou a decisão do cineasta de realizar a sequência do *ebó* para *Oxalá* e é interessante notar os desdobramentos cinemáticos desse acontecimento. Durante o *zoom out* da câmera – de um plano detalhe do *ebó* no Rio Paraguaçu para um plano geral do objeto flutuando no rio – o cineasta se depara com elementos presentes no plano da imagem que, segundo ele, remetem diretamente ao mito de *Oxalá*.¹²

As aproximações são bastante produtivas quando pensadas a partir das marcas deixadas durante o cumprimento das atividades religiosas, de modo particular na sequência da ‘limpeza de corpo’. Essa sequência apresenta a decisão do diretor em filmar-se no banho de ervas e o processo é registrado por duas câmeras simultaneamente, uma em película colorida e a segunda em monocromático. O ato de registrar esse procedimento com duas câmeras e o próprio posicionamento da câmera monocromática, bastante próxima do cineasta, sublinha a circunstância do registro por meio do veio performático.

Para além das discussões ligadas às estratégias de registros utilizadas, cabe salientarmos a particular atualização do candomblé no filme como forma de resistência cultural. Essa linha de força se ramifica em outras direções menores, em particular às dinâmicas relacionadas à individualidade das *iaôs* e o fato de suprimir o nome do terreiro documentado.

12. Sarno(2013a) declara que “a imagem do filme reproduz a cuia do céu, Oxalá, o mar, a terra e as duas mães de santo [...] tudo isso está na imagem”. A propósito do mito de *Oxalá*, o sociólogo Roger Bastide (2009: 85) elucidou que mito ioruba do casal ancestral – *Obatalá* (outro nome de *Oxalá* no Brasil), o céu, e *Odudua*, a terra – em união representa-se por duas meias cabaças fechadas, uma sobre a outra.

Em um primeiro momento, a percepção de uma perspectiva particularizada em documentar um único terreiro de candomblé apresentaria certas lacunas na contextualização do ritual, como questões implícitas em elidir a localização geográfica do próprio terreiro ou ainda na exposição das *abiãs* sem referências às suas vidas cotidianas, fora do espaço circunscrito do terreiro. Apesar de não mencionar os nomes das personagens, o documentário dispõe de um procedimento bastante rico no desenvolvimento de uma identidade das *iaôs* que, não obstante sua sutileza percorre todo o processo iniciático documentado no filme. De fato, os títulos dados às *abiãs* nas primeiras sequências correspondem a ordem de constituição do “barco”, sendo que, como destacou o sociólogo Luis Nicolau Parés (2011: 261) “os títulos *dofona, dofonitinha, fomo*, etc. indicam a ordem de entrada no grupo de iniciados e a sua ordem de preparação ritual”.

As dinâmicas relacionadas à individualidade das *iaôs* no filme são sensíveis às próprias etapas do ritual iniciático. Esse processo é perceptível a partir da diluição de suas personalidades, ao final das sequências “Catulagem” e “Raspagem”, comentadas pela *voz over* do filme. A narração elucida minuciosamente este procedimento ao longo do documentário, de modo que na sequência do “Sundidé” a *voz over* indica, como nascimento da futura individualidade, as trocas energéticas “de axé entre o *aiê*, este mundo, e o *orum*”¹³ como responsáveis para a formação das novas *iaôs*.

Na sequência “Terceiro Sarapocã – o nome” temos o ponto de inflexão da individualidade das *iaôs* no filme. Os nomes que tinham sido mantidos em segredo desde o momento final da sequência da “Raspagem” são finalmente anunciados no barracão de festas. Esta sequência é intervalada por três outras menores que dedicam sua duração, de cerca de um minuto, para cada uma das três *iaôs* nesta etapa final do ritual. Tais sequências possuem cartelas de apresentação, com o nome do respectivo orixá de cada *iaô*, sucedido do nome que será anunciado no barracão, ordenadas em: “Iemanjá – Ogunté”, “Oíá Adê Ilê Uá” e “Obaluiaí – Corumba”.

Além das três breves sequências que recortam a sequência maior do “Terceiro sarapocã – o nome”, notamos que ela está ainda intercalada pela última entrevista do documentário. Acreditamos que, diferentemente das duas primeiras entrevistas, a última entrevista apresenta um resultado bastante produtivo na ‘voz’ do documentário, devido à sua disposição na narrativa do filme.

O terreiro de Mãe Filhinha não é de fato mencionado ao longo do filme, mas ao estudarmos as minúcias presentes na última entrevista, realizada com a *ialorixá* e seu companheiro, observamos que o fato de nomeá-los prejudicaria

13. A *voz over* do documentário *Iaô* refere-se ao *orum* como “espaço ilimitado onde habitam os orixás”.

todo um trabalho de montagem no qual o filme se constrói e que buscaremos elucidar nas próximas linhas.

Durante o longo depoimento do casal,¹⁴ o cineasta incita suas memórias a um retorno às décadas anteriores, elencando diversas barbáries realizadas pelas “milícias” que depredaram vários terreiros nas cidades da região do Recôncavo Baiano. Apesar de implícito nas falas do depoimento, este é o primeiro momento em que o terreiro é localizado geograficamente por meio de seus arredores.

O depoimento do casal caminha em outra direção ao serem questionados sobre a situação vigente em que se encontram. As tribulações e repressões transformam-se em esperança e luta por direitos empreendidas pelas comunidades da região, a partir de colaborações entre o continente africano e Brasil, na voz de concidadãos lá presentes, como demonstra a entrevista. Os depoimentos desta sequência ainda informam sobre o reconhecimento do candomblé pelo alto escalão da política, através do breve comentário do cineasta sobre o decreto de um governador, que reconhece a importância da religião do candomblé, além da própria milícia, na conversão de um comandante em *filho-de-santo*. Neste sentido, a decisão em não apresentar o nome do terreiro se constitui em uma maneira de fortalecer a sua possibilidade de generalização, provavelmente necessária para colocar os terreiros da região no mesmo grau de importância, em detrimento das especificidades do terreiro filmado, e pensar a religião do candomblé como forma de resistência cultural e social.

Essa intencionalidade de generalização é justamente o norte tomado por meio da disposição da terceira entrevista na narrativa do filme. O conteúdo da entrevista está afinado às relações e experiências vividas pela comunidade e à postura de não tratá-la como caso isolado, apartando-a de experiências similares ocorridas em outros terreiros da região.

Retomando a articulação das sequências finais, evidenciamos anteriormente a localização da última entrevista e das três breves sequências com o nome das *iaôs* no intervalo da sequência do “Terceiro sarapocã – o nome”. Neste último Sarapocã são informados à comunidade presente no barracão de festas os nomes das novas *iaôs*, estabelecendo-se, portanto, a afirmação de uma identidade estreitamente vinculada ao candomblé.

A disposição intercalada dos depoimentos do casal na sequência do “Terceiro Sarapocã – o nome” nos permite observar dois movimentos. No primeiro temos uma leitura do aspecto social a partir das potencialidades da religião do candomblé, devido à sua inscrição no intervalo da sequência do Sarapocã. No segundo movimento, observamos a leitura de um reconhecimento dado em

14. A sequência da entrevista ao casal dura 4 minutos e meio.

duas dimensões: uma micro, em que temos as identidades das *iaôs* reconhecidas perante a comunidade de terreiros da região; e uma macro, pertencente a própria dinâmica do filme, que caminha para um respeito e admiração da comunidade documentada perante a sociedade.

A passagem da igreja ‘teológica’ à ‘popular’: religião, encontro, afeto e política

Na década de 1980, o cineasta Geraldo Sarno voltou-se para o fenômeno religioso da Teologia da Libertação, tratando-se de uma nova vertente do catolicismo que adquiriu bastante força e penetração a partir dos anos 1970¹⁵ e cuja principal vocação era focar nos pobres e nutrir debates religiosos em diálogo com o conhecimento das humanidades e ciências sociais. Os documentários que figuram o seu interesse por esse universo são o média-metragem *A terra queima* (1984), em trechos específicos, e o longa-metragem *Deus é um fogo* (1987).

O documentário *A terra queima* nasceu de um conjunto de dez filmes patrocinados pela ONU (Organização das Nações Unidas).¹⁶ *A terra queima* trata, em grande parte de sua narrativa, da estiagem ocorrida durante o início da década de 1980 “quando se completavam quatro anos consecutivos de seca no Nordeste” (Labaki, 2001: 101). A questão fundiária se desdobra em diversas facetas, dentre elas a questão da demarcação de território indígena dos *Kaimbés*¹⁷, no estado da Bahia. A apresentação de Sarno à comunidade indígena foi feita por intermédio de uma carta dos antropólogos Maria Rosário de Carvalho e Edwin Reensik, endereçada à “Maroto, Silvino e demais amigos

15. Em sua tese de doutoramento, Mairon Escorsi Valério, (2012: 14), comenta o surgimento da Teologia da Libertação na década de 1970, a partir da adoção das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs). Dentre os diversos estudos que descreveram a Teologia da Libertação, salientamos a progressão do interesse nesta temática presente nas edições da Revista Comunicações do ISER – Instituto de Estudos da Religião –, que apresenta diversas pesquisas sobre este movimento, como o artigo de Frei Betto *Ó que é Teologia da Libertação?* (1984), além do texto de Sandra Stoll, publicado na revista no ano anterior, *Embu, Eleições 1982: a mobilização política de CEBs e pentecostais – um estudo de caso* (1983), que sublinhou a articulação política das CEBs, Comunidades Eclesiais de Base da Igreja Católica.

16. O projeto contou com dez realizadores de países da África, Ásia e América Latina, como o Equador e o Brasil. Os países selecionados pela ONU para a produção dos filmes foram Japão, Canadá, e alguns países do continente Europeu, além de o encargo de distribuição dos filmes no próprio país onde fora realizado, sendo, em seguida, distribuídos nos outros países da ONU (OCIC, 1985, p. 3). *A terra queima* foi configurado como média-metragem, para ser veiculado no circuito televisivo, haja vista as demandas dos acordos de produção, estipuladas nas reuniões da *Agenda For a Small Planet*. Sarno desenvolveu um projeto relacionado à questão fundiária no Brasil e sua proposta foi apreciada pela emissora pública finlandesa *Yleisradio Oy (Ile Tv)* e a televisão pública canadense *Société Radio Canada*, sendo esta última responsável por sua produção, juntamente a coprodução da *Saruê Filmes*.

17. Cabe salientar que nos documentos e fotografias de filmagens encontramos escritos à mão do diretor que mencionam o território indígena dos *Pankararés*.

Kaimbé”¹⁸. Outro desdobramento da narrativa do filme discute as consequências da seca como “a falta de água, a falta de comida, a falta de emprego [...], o trabalho comunitário, a mortalidade infantil” (Pierre, 2001: 101), e o desdobramento de suas soluções provisórias, como abastecimento de água precário por meio de caminhões pipa ou ainda o “Bolsão da Seca”,¹⁹ esmiuçado em sequências específicas do filme.

A voz over recorre às estatísticas para afirmar o índice exorbitante de mortalidade infantil na região do Nordeste, enquanto a câmera passeia em um hospital, filmando uma série de bebês em condições graves de saúde. No trecho seguinte, vemos um velório de um recém-nascido ao som da cantiga infantil “nana neném”, intercalada ao poema de João Cabral de Melo Neto, “Duas das festas da morte”.²⁰ *A terra queima* investe sua narrativa nas diversas atitudes tomadas pelas diferentes comunidades retratadas no filme, como a influência perceptível do movimento da teologia da libertação em estados como Ceará, Paraíba, Pernambuco ou Bahia.

Tais atitudes são evidenciadas pelo diretor como formas de reação bastante contundentes e inesperadas, em particular, ao visitar as comunidades de base do sertão da Bahia, sendo este impulso e energia encontrados ali que despertou o olhar do cineasta (Sarno, 2006: 209) para fazer um documentário sobre a teologia na América Latina. O projeto do longa-metragem *Deus é um fogo* foi apresentado pelo cineasta à *Televisión Española* (TVE) com o intuito de coprodução, sendo tal procedimento viabilizado somente após grande parte da produção do filme ter sido encaminhada pela própria produtora do cineasta, a *Saruê Filmes*.²¹ O cineasta encontrou apoio no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) e outras instituições²² para a realização de seu documentário, filmado em sete países da América Latina, dentre os quais: México, Cuba, Peru, Equador, El Salvador e Nicarágua, além do Brasil.

Em *Deus é um fogo*, o diretor entrevistou importantes teólogos e pensadores da Teologia da Libertação, além de ter realizado fortes registros de cultos católicos nos diversos países do continente envolvido. É preciso considerar

18. Reesik e Carvalho. [Carta] 3 de fevereiro de 1984, Salvador [para] Comunidade *Kaimbé*. 1p.

19. A voz over do documentário referiu-se ao “Bolsão da Seca” como Plano Governamental de Emergência, sendo a sua finalidade a “de fixar o lavrador no campo e dar-lhe algum meio de subsistência”.

20. O poema *Duas das festas da morte* está presente no livro *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p. 203.

21. Sarno (2014b) declarou que a coprodução realizou-se de fato somente após a produção do filme, durante a apresentação do filme no 6o Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, em Havana, Cuba.

22. Além da produtora e distribuidora EMBRAFILME, o esteio de outras instituições foi obtido, na maior parte dos casos, durante o período de estadia nas próprias locações do documentário.

que o otimismo com o movimento religioso, em escala internacional, havia alcançado um forte retrocesso, devido à resistência e oposição do Vaticano, na figura do Papa João Paulo II, em conluio com a ascensão da ideologia político-econômica dos princípios neoliberais e sua grande influência no capitalismo global. Mesmo assim, havia uma força nessa igreja popular e transformadora. Em relação à maneira como o filme lida com esses elementos, vamos destacar sequências em que Sarno reitera essas características, utilizando-se de expedientes cinemáticos para a construção de sequências fortemente simbólicas, indo, portanto, além dos recursos que as entrevistas oferecem.

Em diversos momentos de *Deus é um fogo* sente-se o uso de imagens que indicam uma sobreposição de temporalidades, perceptível em trechos como a primeira sequência do filme, onde vemos majestosas ruínas acompanhadas de imagens de um músico local, tocando uma espécie de harpa. A sequência seguinte, com as imagens de orações indígenas realizadas no espaço interno de uma igreja, parece estar em consonância com esse procedimento que evidencia imagens descontínuas e fragmentadas em diversos trechos do documentário.²³ Esse tipo de imagens etéreas, que tendem a uma abstração conceitual, configuram contrastes e um saber intelectual dedicado à montagem que podem remeter à herança einsteiniana do diretor.

Entre os elementos relacionados ao universo religioso, podemos sublinhar um tempo maior dedicado às cerimônias religiosas. Grande parte dos rituais figurados em *Deus é um fogo* não são explicitados ou descritos. Os possíveis motivos para esta decisão poderiam estar na tentativa de assumir uma perspectiva interior à visão religiosa, por meio do ato de elidir explicações sobre os ritos expostos, considerando tais rituais subentendidos pelo espectador.²⁴

Deus é um fogo apresenta e atualiza o fenômeno da Teologia da Libertação como contraponto a uma Igreja institucionalizada, hierarquizada e colonialista. O respeito pelas comunidades ancestrais evidenciam um teor pós-colonialista nas falas, por exemplo, de um bispo mexicano, considerando a herança dos povos indígenas. Notamos um procedimento similar nas falas do Monsenhor Jaime Ortega, em Cuba, que menciona o sincretismo religioso entre o catoli-

23. Além dos trechos já mencionados, podemos salientar uma característica similar nas imagens do segmento dedicado à festa da colheita, com suas diversas danças, máscaras e fantasias, ou ainda em alguns momentos marcados por planos gerais de paisagens, do segmento filmado em Riobamba, no Equador.

24. No estudo sobre os filmes de temáticas religiosas realizados na década de 1970, Bernardet (1994; 1996), sublinhou a proposta de Nelson Pereira dos Santos no longa-metragem *O amuleto de Ogum* (1974) como uma tentativa de inserção dos elementos religiosos na própria narrativa, a partir da postura de elidir explicações sobre os atos religiosos ali expostos. Tal procedimento de reelaboração da narrativa a partir de tais elementos realiza-se de fato, segundo o autor, somente a partir do documentário de Juana Elbein dos Santos *Yia-mi-agbá. Mito e metamorfoses das mães nagô* (1981).

cismo e os cultos iorubás com o orixá *Obaluaê*, por detrás da imagem venerada no santuário de São Lázaro.

Embora haja a forte presença da voz de autoridades eclesiásticas distribuídas ao longo das geografias documentadas, *Deus é um fogo* apresenta uma pluralidade de vozes que são consideradas, configurando sua atualização como igreja libertadora que avança pela América Latina, valorizando esses sujeitos e suas comunidades, que passam também a ter voz.

No bloco de sequências filmadas no Brasil, podemos observar uma construção bastante elaborada, sobretudo em relação ao tratamento que recebe a missa, por exemplo. Outro aspecto destacado diz respeito à filmagem de rituais que são ressignificados²⁵ dentro da narrativa. Assim como a cruz dissocia-se diretamente da figura de um único mártir, Jesus Cristo, para figurar os diversos mártires sucumbidos nas lutas sociais e políticas mencionadas ao longo do filme. Neste impulso, caminham outras referências presentes em outros segmentos, como as declarações de Frei Lorscheider sobre o sangue de mártires derramados, intercaladas por dois breves momentos, em que revemos, por exemplo, duas viúvas desses referidos mártires assassinatos em lutas sociais, ambas com uma cruz de madeira na mão.

Em meio à pluralidade de rituais presentes na cerimônia da missa, o trecho recortado para a sequência posterior às declarações do Monsenhor Aloísio Lorscheider é justamente o momento da consagração, primeiramente da hóstia e, em seguida, do cálice. Notamos que, diferentemente dos outros trechos, o padre que realiza a consagração não é nomeado a partir das descrições na parte inferior da tela²⁶. O trecho registra o ritual de consagração do cálice, que representa a transformação simbólica do vinho em sangue, por meio das frases proferidas pelo sacerdote “este é o cálice do meu sangue, sangue [...] que será derramado por vós e por todos os homens para a remissão dos pecados”. Essas frases trazem, em nossa leitura, uma referência às prédicas de Lorscheider ao declarar que o “sangue derramado” dos mártires não foi em vão. Outro indício desta ressignificação do “sangue derramado” está presente no próprio plano do registro da consagração, em que vemos uma faixa ao canto direito do quadro, com a escrita: “porque sangue para ficarmos na terra?”.

25. Apesar de o termo “ressignificação”, utilizado pelo crítico Jean-Claude Bernardet (2004: 71) referir-se a imagens de arquivo, em sua “transposição de uma imagem de um contexto fílmico para outro, modificando-lhe a significação”, optamos por utilizá-la neste contexto, pois acreditamos que exprima a passagem de um símbolo religioso conhecido para a sua nova significação no produto do filme.

26. Apesar dos textos apresentarem, em sua grande parte, os nomes dos personagens de cargo eclesiástico, podemos excetuar as referências dos textos que apresentam o Comandante Tomás Borge, na segunda sequência de Nicarágua e Doña Rosa, na sequência final do filme, em Riobamba, no Equador.

No início da sequência da “Missa de 1o de Maio” temos um longo registro²⁷ da uma cerimônia católica na cidade de Porto Feliz, no interior do estado de São Paulo. O documentário retoma a temática dos mártires ao registrar a missa de 1o de maio, que, como relembra uma depoente no púlpito da igreja: “dedicaram a data de 1o de maio à lembrança dos mártires operários e consagraram-no como dia de luta da classe operária”²⁸. Acreditamos que a conclusão desta sequência aponte para duas direções: a primeira confere uma diluição da referência do martírio *uno* de Cristo para uma pluralidade figurada pelos diversos ativistas mortos em prol das lutas sociais e a segunda, que transpassa o aspecto religioso ali figurado e oferece uma leitura mais ampla dentro da estrutura do filme. Este segundo veio está alinhado às reflexões de Frei Leonardo Boff ao declarar que o filme “soube desocultar o que se esconde por detrás deste fenômeno social e religioso: a fé confrontada com a injustiça se transforma em motor de libertação” (Boff *apud* Millarch, 1989: 08).

Durante a montagem paralela, em que ouvimos as declarações do Monseñor Cláudio Hums e vemos os planos da siderúrgica inseridos neste mesmo trecho da sequência da “Missa de 1o de Maio”, notamos a ausência total de ruídos diante dos trechos das imagens da siderúrgica. A voz ausente dos trabalhadores não é cedida por meio do sermão de Hums. Acreditamos que ela esteja diretamente vinculada “a dimensão libertadora” desta Igreja transformadora, explicitada pelo sacerdote em suas prédicas no trecho que precede o primeiro plano da siderúrgica. Deste modo, a relação entre as falas sobre a “dimensão libertadora” da Igreja e o primeiro plano do recipiente derrubando o metal líquido, em estado incandescente, nos remete à *voz over* dos fragmentos²⁹ de Heráclito de Éfeso, presentes no documentário: “Deus é dia e noite, inverno e verão [...] ele se transforma como o fogo”.

Os contrastes entre o sermão de Hums e as imagens da siderúrgica, associados às disparidades na banda sonora, apresentam as transformações da Igreja a partir de uma leitura dialética. A dimensão libertadora, presente nas prédicas de Hums, evidencia a passagem de uma Igreja “teológica” para a Igreja “popular”³⁰. Os oprimidos são os responsáveis por esta transformação, figurada na

27. Apesar de algumas imagens da missa de 1o de maio estar intercaladas com imagens feitas em uma siderúrgica, a sua duração completa é de cerca 9 minutos.

28. As declarações da depoente referem-se a data da greve geral ocorrida em 1886, na cidade de Chicago, nos Estados Unidos. A greve, organizada por trabalhadores, reivindicava jornada de 8 horas de trabalho, proteção ao trabalho da mulher e do menor e melhores condições de vida.

29. De modo especial o fragmento 67. Os fragmentos de Heráclito de Éfeso estão presentes no livro de Charles H. Kahn *A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário*.

30. Esta dualidade, catolicismo “teológico” e catolicismo “popular”, é expressa nos estudos de Claudia Mesquita (2006: 25) em sua tese de doutoramento, ao referir-se à valorização deste último dentro do campo do documentário, em meados da década de 1970.

montagem paralela por meio dos operários da siderúrgica. O ato dos operários moldarem em fôrmas o líquido incandescente reforça a ideia de transformação por meio da fluidez, visto que no fragmento específico mencionado acima, Heráclito de Éfeso se refere ao fogo como “força configuradora do mundo” (Nietzsche, 2008: 64).

Neste impulso, sentimos que o olhar do cineasta voltou-se para a dimensão dada às dinâmicas de transformação em detrimento as datas históricas de tais periodizações, já que não recorre a elas ao longo do documentário. O retorno à ‘cosmogonia indígena’³¹ nos trechos finais exemplificam a intenção de extrapolar uma dimensão cíclica na estrutura do filme. Os depoimentos de Monsenhor Leónidas Proaño – intercalados no documentário com as imagens registradas na comunidade de Riobamba, no Equador - presentes na última sequência do filme, sublinham elementos como o respeito dos indígenas com a terra e valor atribuído a ela. Tais reflexões tocaram particularmente o cineasta durante o processo de realização do filme, sendo esse movimento perceptível na narrativa do documentário ao observarmos que o cineasta sela as etapas da Teologia da Libertação com duas sequências sobre a ‘cosmogonia indígena’, a primeira, no início do filme no México e a última, em Riobamba, no Equador.

As considerações de Proaño sobre a ‘cosmogonia indígena’ são intercaladas por dois segmentos dedicados as falas da camponesa Doña Rosa e imagens etéreas traduzidas em planos gerais das paisagens próximas ao vulcão Chimborazo, em Riobamba, no Equador. Sentimos que a maneira como esses segmentos são intercalados no trecho final do documentário sublinha a relação da Teologia da Libertação, por meio das declarações de Proaño, que assimila e divulga a ‘cosmogonia indígena’.

Este duplo movimento – das transformações religiosas, em suas periodizações no filme, e do próprio ciclo de vida desses mártires – é cingido por uma interpretação do cineasta sobre o retrocesso da Teologia da Libertação. Seu arrefecimento, no período de realização do filme, faz o cineasta enveredar por outros caminhos, deparando-se com a riqueza da ‘cosmogonia indígena’, que, segundo Proaño, em referência à Teologia da Libertação, “nasce da mesma entranha destas minorias [...] que são os indígenas”.

Ao valorizar a essência dos aspectos naturais da ‘cosmogonia indígena’, o discurso de Proaño conflui na concepção de uma teologia diversa, “que deve ser ainda inventada”. Os depoimentos de Proaño evidenciam um rascunho no qual o documentário, a guisa de conclusão, opta em sublinhar. A partir desta

31. A expressão utilizada entre aspas nesse estudo busca atribuir uma referência concisa as duas comunidades figuradas no filme, da região de Riobamba no Equador e do México. Reconhecemos a pluralidade de acepções que esse termo possa acarretar, porém priorizamos essa breve menção de modo a não prejudicar o andamento final da análise do filme.

sintonia com os pensamentos de Proaño acreditamos que a aproximação do cineasta com a Teologia da Libertação resulte em uma interpretação do movimento religioso que encaminha a leituras consonantes à ‘cosmogonia indígena’. Deste modo, a valorização das transformações e da fluidez transforma Deus em fogo³² e a Teologia da Libertação em parte deste mesmo.³³

Considerações Finais

Diante do estudo crítico dos filmes, deparamo-nos com a flexibilidade do diretor frente às questões de ordem técnica e às limitações impostas pelo processo de produção de seus filmes. De saída, pudemos observar que esses modos de construção se conceberam de maneira particular, na maioria dos casos. Assim, pudemos observar que a singularidade no conjunto da obra de Geraldo Sarno é caracterizada pelo modo como o diretor lida com as imposições de ordem técnica e de produção e reverbera os aspectos de seu pensamento em circulação no momento que realiza os filmes.

Notamos uma grande variação nos investimentos formais traduzidos em momentos de radicalização, evidenciados por um olhar mais subjetivo do diretor e, em outras situações, ofuscados pelas próprias demandas de produção. Portanto, ponderamos que o estilo do cineasta se adequa e dialoga com as diretrizes institucionais dos meios de realização, considerando limitações ou liberdades orçamentárias em cada caso específico de seus filmes. Isso atado à conexão de ideias em construção faz com que a temática religiosa deslize desde abordagens fortemente exteriorizadas, numa primeira fase, até a imersão do diretor nos rituais, num gesto radical de olhar e de escuta que reverbera numa forte alteridade.

Em decorrência dessa lógica observada no andamento de sua obra, delineamos novo ciclo na filmografia do cineasta. A característica mutável de seu estilo nos permitiu entender esse processo de afirmação de uma nova fase vinculada a elementos comuns que conseguimos delinear na sua filmografia do período da década de 1970 e 1980.

Para os fins deste estudo, sintetizamos a seguir alguns elementos que marcam essa mudança. Primeiramente, em *Iaô* temos a presença física do diretor em duas sequências do filme, além dos dispositivos cinematográficos, como câmeras e equipamentos sonoros e equipe de filmagem. A ampliação do repertório de materiais que o cineasta dispõe para o registro delinea mudanças

32. Título do documentário *Deus é um fogo*.

33. Referimos-nos ao pensamento do filósofo Heráclito de Éfeso, que atribuiu ao fogo a função de “força configuradora do mundo”. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Friedrich Wilhelm Nietzsche. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. p. 64.

de abordagem que estabelecem procedimentos de observação e participação e antecipam o veio performático do documentário. Em segundo lugar, o resultado da disposição das sequências do filme que sublinha a atualização do candomblé como forma de resistência cultural e aponta, de maneira sutil, para as dinâmicas relacionadas à individualidade das *iaôs* e a uma leitura do aspecto social a partir das potencialidades do candomblé, descortinado pela entrevista final com a mãe-de-santo.

Em *Deus é um fogo* a atualização da religião investe na passagem de uma igreja 'teológica' à 'popular', com ênfase na dimensão transformadora da Teologia de Libertação, figurada em trechos como a montagem paralela entre o sermão de Hums e as imagens da siderúrgica. Nesta direção, caminham o teor pós-colonialista das falas dos bispos entrevistados e as sobreposições de temporalidades nas sequências sobre religiosidade indígena no início e conclusão do filme. O recurso à 'cosmogonia indígena' no filme enfatiza um documentário que lida com expedientes de observação, participação e poético, portanto, multifacetado, com diversas leituras possíveis, salientando a valorização das transformações e da fluidez como aspectos pertinentes à religiosidade.

Referências Bibliográficas

- Avellar, J. C. (2003). Geraldo Sarno. In P. Paranagua, *Cine documental en America Latina*. (pp. 187-199). Madri: Cátedra.
- Avellar, J. C. (1985). *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra.
- Bastide, R. (2009). *O candomblé na Bahia. Rito nagô*. São Paulo: Companhia das letras.
- Bernardet, J-C. (1980). *Anos 70. Cinema*. São Paulo: Ed. Europa.
- Bernardet, J-C. (1996). Cinema e religião. In I. Xavier (org.), *O cinema no Século* (pp. 187-194), 1 ed. Rio de Janeiro: Imago.
- Bernardet, J.-C. (1994). Cinema novo, anos 60 e 70: a questão religiosa. In J. Schwartz & S. Sosnowski (org.), *Brasil: o transito da memória* (pp. 101-111). São Paulo: Edusp.
- Bernardet, J-C. (2003 [1985]). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das letras.
- Cesar, W. & Monte-Mor, P. (1984). Entrevista Geraldo Sarno. *Revista Comunicações do ISER*, 3 (10): 13-26.
- Gutierrez, G. (2000 [1971]). *Teologia da libertação: perspectivas*. São Paulo: Loyola.

- Pierre, S. (1985). Brésil. Les films de la terre. *Journal Le Monde*, Paris, [03/jan./1985], p. 12-13.
- Kahn, C. (2009). *A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário*. São Paulo: Paulus.
- Labaki, A. (2001). Retrospectiva Geraldo Sarno. In A. Labaki (org.), *VI Festival Internacional de Documentários* (pp. 92-102), São Paulo: Festival É tudo verdade.
- Leal, H. (2008). *Orlando Senna: o homem da montanha*. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial.
- Mesquita, C. (2006). *Deus está no particular: Representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo.
- Millarch, A. (1989). Uma visão corajosa da teologia da libertação. *Jornal Estado do Paraná*, janeiro 20, p. 8.
- Millarch, A. (1989). É fogo o desperdício de um material sério. *Jornal Estado do Paraná*, janeiro 24, p. 3.
- Nietzsche, F. (2008). *A filosofia na era trágica dos gregos*. São Paulo: Hedra.
- Prandi, R. (1995). As religiões negras do Brasil. Para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros. *Revista Universidade de São Paulo*, (28): 64-83. São Paulo.
- Pares, L. (2011). *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas: Editora Unicamp.
- Pierre, S. (2001). Retrospectiva Geraldo Sarno. In A. Labaki (org.), *VI Festival Internacional de Documentários*. *Festival É tudo verdade* (pp. 101). São Paulo.
- Ramos, C. (2007). *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.
- Santos, J. (2002). *Os nagô e a morte: pàdè, asèsè e o culto ègun na Bahia*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Santiago Junior, F. (2009). *Imagens do candomblé e da umbanda: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970*. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense.
- Sarno, G. (2013). Anotações próprias e impróprias. In J. C. Avellar (ed.), *A linguagem do cinema* (pp. 9-14), 1 ed.. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.

- Sarno, G. (2006). *Cadernos do Sertão*. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual.
- Sarno, G. (2013^a). *Como nasce o documentário*. Curso ministrado na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Vitória da Conquista. Material registrado em formato audiovisual. março 11.
- Sarno, G. (2013b). *Entrevista concedida ao autor do texto*. Belo Horizonte. Registrado em formato áudio. julho 11.
- Sarno, G. (2014b). *Depoimento concedido ao autor do texto*. Material registrado em formato áudio. abril 17.
- Sarno, G. (1995). *Glauber Rocha e o cinema Latino-Americano*. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos (CIEC) UFRJ.
- Sarno, G. (2010). Quatro notas e um depoimento sobre documentário. *Filme Cultura*, 5 (43-48): 193-196. Rio de Janeiro: Ed. Fac-similar, Centro Técnico Audiovisual (Ctav). Originalmente publicado (1984). *Filme Cultura*, (44): 61-64. Rio de Janeiro.
- Sobrinho, G. (2013). Os documentários de Geraldo Sarno (1964-1971): das catalogações e análises do universo sertanejo aos procedimentos reflexivos. In *ALCEU*, 13 (26): 86-103.
- Tetrault, J. (1982). *Agenda for a small planet (Phase II). The message from the South*. New York: United Nations.
- Valério, M. (2012). *O continente pobre e católico: o discurso da teologia da libertação e a reinvenção religiosa da América Latina (1968-1992)*. Campinas: Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas.

Filmografia

Viramundo (1964/1965), de Geraldo Sarno.

Viva Cariri! (1969/1970), de Geraldo Sarno.

Espaço sagrado (1975), de Geraldo Sarno.

Iaô. A iniciação num terreiro Gege Nagô (1976), de Geraldo Sarno.

A terra queima (1984), de Geraldo Sarno.

Deus é um fogo (1987), de Geraldo Sarno.

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

Políticas culturales, documentales y identidades: la producción de Jorge Prelorán

Paula Laguarda*

Resumo: Este artigo discute a produção do cineasta argentino Jorge Prelorán (1933-2009), uma das figuras mais importantes do filme etnográfico na América Latina. O artigo explora a relação entre o trabalho de Preloran – em especial os filmes realizados em La Pampa, Argentina – e as políticas culturais que visam ao reconhecimento dos setores populares no âmbito dos projetos de construção de identidades coletivas regionais/nacionais.

Palavras-chave: filme etnográfico; Jorge Prelorán; políticas culturais; setores populares; identidades regionais/nacionais.

Resumen: Este artículo aborda la producción del cineasta argentino Jorge Prelorán (1933-2009), una de las figuras más relevantes del cine etnográfico en América Latina. Se indaga la vinculación de su obra – en particular de los filmes realizados en La Pampa, Argentina – con políticas culturales tendientes al reconocimiento de los sectores populares, en el marco de proyectos colectivos de construcción de identidades regionales/nacionales.

Palabras clave: cine etnográfico; Jorge Prelorán; políticas culturales; sectores populares; identidades regionales/nacionales.

Abstract: This article discusses the production of Argentine filmmaker Jorge Prelorán (1933-2009), one of the most important figures of ethnographic cinema in Latin America. It explores the relationship between his work – particularly the films shot in La Pampa, Argentina – and the cultural policies aimed at the recognition of popular sectors, within the framework of regional/national identities construction.

Keywords: ethnographic cinema; Jorge Prelorán; cultural policies; popular sectors; regional/national identities.

Résumé: Cet article traite de la production du cinéaste argentin Jorge Prelorán (1933-2009), l'une des figures les plus importantes du film ethnographique en Amérique latine. Il explore la relation entre son travail – surtout les films réalisés à La Pampa, Argentine – et les politiques culturelles visant à la reconnaissance des secteurs populaires, dans le cadre des projets de construction des identités collectives régionales/nationales.

Mots-clés: film ethnographique; Jorge Prelorán; politiques culturelles; secteurs populaires; identités régionales/nationales.

* Universidad Nacional de La Pampa, Instituto de Estudios Socio-Históricos, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET. L6304AGG, Santa Rosa, La Pampa, Argentina. E-mail: plaguarda@yahoo.com.ar

Sumisión del artículo: 15 de diciembre de 2016. Notificación de aceptación: 30 de enero de 2017.

El cineasta Jorge Prelorán (1933-2009) fue un destacado documentalista latinoamericano, con una filmografía cercana a los sesenta títulos que le valió reconocimiento internacional en ámbitos académicos y cinematográficos. Desde las décadas de 1960 y 1970 incursionó en el cine etnográfico desde un enfoque humanista, participativo y comprometido con sus sujetos de estudio, lo que llevó a diversos investigadores a compararlo con Jean Rouch¹ y Robert Flaherty,² precursores del documental etnográfico. A través de sus *etnobiografías*, Prelorán abordó prácticas y experiencias de los sectores populares de América Latina, y en particular de su país natal, Argentina.

Si bien desarrolló una técnica de filmación sencilla y despojada, sin demasiados requerimientos de equipamiento y personal, la mayor parte de su trabajo fue financiada por organismos públicos como el Fondo Nacional de las Artes y la Universidad Nacional de Tucumán.³ En este artículo, justamente, nos abocaremos al análisis del modo en que su obra se relacionó con políticas culturales de mayor alcance e influyó en elaboraciones identitarias regionales y nacionales. Más allá de abordar en forma general la filmografía y trayectoria del realizador, el foco estará puesto en dos de sus trabajos, los largometrajes *Cochengo Miranda* y *Los hijos de Zerda*, filmados entre 1974-1975 en la provincia de La Pampa, Argentina.

1. Prelorán es ubicado por Elisenda Ardevol en la línea de trabajo de Jean Rouch, ya que los filmes de ambos son accesibles tanto a un público general como especializado y su trabajo de campo desde el comienzo está orientado a la producción de un documental: “El uso de la cámara no está supeditado a las necesidades de la investigación antropológica, sino que el conocimiento antropológico está en la base de su comprensión de la realidad social que piensan representar a través del medio cinematográfico. Ambos directores incluyen la participación del sujeto en las distintas fases de la producción”. La autora caracteriza esta perspectiva como *cine de comunicación etnográfica* (o cine etnográfico documental) y afirma que apunta a describir una cultura de forma tal que el espectador llegue a comprender la sociedad representada, aun cuando se halle alejada de sus propias pautas de comportamiento, valores y creencias. Ardevol, I. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Barcelona: Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, p. 63. Disponible en: http://carmenguarini.files.wordpress.com/2007/11/ardevol_tesis.pdf

2. El documentalista Robert Flaherty es considerado uno de los pioneros del documental etnográfico. La investigadora Graciela Taquini afirma que existen algunas semejanzas entre su obra y la de Prelorán: en ambos “se expresa la armonía hombre-tierra” y tanto uno como otro dan participación activa al protagonista en el proceso de realización del filme. Taquini, G. (1987). Los documentales de Jorge Prelorán: un cine antropomórfico. En J. J. Rossi (comp.), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (pp. 31-41), Buenos Aires: Aillu – Búsqueda, p. 33.

3. No obstante, recientemente Christopher Moore ha aportado datos sobre los primeros trabajos de Prelorán, poco conocidos, en los que el realizador fue contratado por la Fundación Tinker, con sede en Nueva York, para producir películas sobre la Argentina rural. Para ello, desde la Fundación se le allanó el camino a través de contactos con la Sociedad Rural Argentina y corporaciones vinculadas al poder agroeconómico en el país. Moore, C. (2015). Jorge Prelorán: nativo/extranjero, cineasta/investigador, conservador/revolucionario, desconocido/vastamente conocido. *Cine Documental*, 11, 75-107. Buenos Aires.

En el marco de un proceso radical de transformación política, social y cultural,⁴ en 1974 las autoridades de La Pampa convocaron a Prelorán con el objetivo de documentar prácticas y formas de vida de los habitantes del Oeste provincial, una zona geográfica y económica marginal, cuyo desarrollo se intentaba promover. La Dirección Provincial de Cultura y el Instituto de Estudios Regionales (IER), con sede en la Universidad Nacional de La Pampa, fueron las dos instituciones que gestionaron cada uno de los documentales y les otorgaron financiamiento, en línea con proyectos culturales de mayor amplitud.

El cine de Jorge Prelorán

Jorge Prelorán nació en mayo de 1933 en un hogar acomodado de la zona de San Isidro, en la provincia de Buenos Aires (Argentina), hijo de madre de origen estadounidense y padre ítalo-argentino. Tras un frustrado paso por la carrera de arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, decidió viajar a los Estados Unidos, donde estudió cine durante dos años en la Universidad de California (UCLA). En 1961 regresó a su país para realizar una serie de películas sobre los gauchos, financiado por la Fundación Tinker, y entre 1963 y 1969 fue contratado por la Universidad Nacional de Tucumán para producir filmes didácticos sobre distintos temas científicos. A fines de esa década se produjo una inflexión en su obra, cuando el Fondo Nacional de las Artes (FNA) -en aquel momento bajo la dirección de Augusto Raúl Cortazar- le encargó la realización de un relevamiento cinematográfico de expresiones folklóricas argentinas a lo largo de distintas regiones. En el marco de ese estudio filmó 18 cortos y 1 mediometraje, y a partir de este último, titulado *Hermógenes Cayo*, Prelorán acuñó el estilo de filmación que con el tiempo se conocería como *etnobiográfico* y le valdría el reconocimiento a escala mundial.⁵ No obstante, su obra no ha sido suficientemente difundida y, como señala Julianne

4. En 1952 La Pampa dejó de ser un territorio dependiente del Estado Nacional –situación que mantenía desde 1884, tras la conquista militar y expansión de la frontera productiva sobre tierras otrora ocupadas por pueblos indígenas, en lo que se conoció como “Campaña al Desierto”- y se constituyó en una provincia, lo que en los años subsiguientes produjo importantes cambios no sólo a nivel político y administrativo, sino también en el plano económico, social y cultural. En este último aspecto, las transformaciones se extendieron durante varias décadas, entramadas con un proceso de construcción/reconstrucción identitaria.

5. Además de ser reconocido con el cargo de Profesor Emérito de la UCLA y de obtener una nominación al premio Oscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood por su filme *Luther Meike at 94* (1979), Prelorán fue calificado por la reconocida antropóloga Margaret Mead como “uno de los grandes cineastas independientes” y referente fundamental del cine etnográfico. Mead pronunció estas palabras en el marco del Segundo Festival “Margaret Mead” de Cine Antropológico, realizado en Nueva York en 1978, ante un público de más de 5.000 personas que asistió al cierre de tres programas especiales dedicados a la obra de Prelorán. Rossi, J. J. (1987). Introducción. En J. J. Rossi (comp.), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (pp. 9-14), Buenos Aires: Aillu – Búsqueda.

Burton, al igual que otros abordajes etnográficos latinoamericanos, todavía debe recibir la atención crítica que merece (Burton, 1990: 27). Parte de esa deuda está empezando a ser saldada a partir de la donación del archivo personal del realizador al Smithsonian.⁶

Según declaraba el propio Prelorán, sus *etnobiografías* consistían básicamente en una estrategia de aproximación a los protagonistas de los filmes para bucear en sus vivencias, con la intención de que explicaran por sí mismos “sus pensamientos, sus problemas, deseos, creencias... tratar de entender *su* punto de vista, en vez de *nuestra* forma de verlos” (Prelorán en Taquini, 1987: 35).⁷ En cuanto a la forma de trabajo, se trataba de un cine de escasos recursos técnicos, sencillo de realizar por una o dos personas – Carmen Guarini habla de “una búsqueda casi artesanal de hombres y mundos” (Guarini, 2006: 96) –, en el que era fundamental la relación que se establecía con el personaje principal:

Mi forma de documentar es llegar al lugar sabiendo muy poco o casi nada de su cultura, y dejarme inspirar e ir aprendiendo con el devenir cotidiano y el contacto con sus habitantes. Quiero creer que las etnobiografías permiten un cine humanista, porque se centran en la realidad de un individuo, su familia y su comunidad, para mostrar las experiencias documentadas desde el punto de vista del protagonista. Es decir, está enfocado en los personajes y en su forma de ver la realidad, más que en los eventos de los que participan. (Prelorán, 2006: 25).

En la cita precedente, el realizador sintetizaba las motivaciones éticas y humanas que lo impulsaron a filmar, a partir de los años setenta, un relevamiento que apuntaba a documentar, sobre la base de la economía que los habitantes de cada región argentina habían adoptado para sobrevivir, el ciclo anual de actividades, los cambios de estación, las festividades regionales, las estructuras sociales y su interacción con creencias y cosmogonías (Taquini, 1987: 35). El exilio de Prelorán en los Estados Unidos a partir de 1975, tras sufrir la requisa de su casa por parte de la Triple AAA,⁸ y la dictadura militar iniciada en 1976

6. Poco antes de su muerte, en 2009, Prelorán depositó su archivo personal en el Human Studies Film Archives (HSFA) del Smithsonian Institution, en Washington. La colección incluye cartas, diarios, recortes de prensa, fotografías, cintas de audio, películas terminadas y tomas descartadas. Los fondos contienen cincuenta de las películas de Prelorán, veintinueve de las cuales se pueden solicitar en DVD a través de la página web del HSFA (www.anthropology.si.edu/naa), según la revisión realizada por Christopher Moore para la revista *Cine Documental*. Moore, C. (2015). Jorge Prelorán: nativo/extranjero, cineasta/investigador, conservador/revolucionario, desconocido/vastamente conocido. *Cine Documental*, 11, 75-107. Buenos Aires.

7. Las cursivas corresponden al texto original.

8. Alianza Anticomunista Argentina, grupo paramilitar de extrema derecha creado en 1973 bajo la dirección de José López Rega, secretario personal y ministro del presidente Juan Domingo Perón, que comenzó a ejercer la persecución ideológica y la represión de distintos sectores de la sociedad argentina. El accionar de este grupo se intensificó tras la muerte del líder del peronismo y su sucesión en el poder por su esposa y vicepresidenta, María Estela Martínez

en Argentina interrumpieron ese proyecto y obstaculizaron la proyección de gran parte de su filmografía en el país.

Algunas de sus *etnobiografías* más destacadas, además de la ya señalada, fueron *Damacio Caitruz* (1971), *Luther Metke at 94* (1979), *Castelao* (1980), *Héctor Di Mauro, titiritero* (1981), *Zulay frente al Siglo XXI* (1992) – co-dirigida junto a Mabel Prelorán y a la propia protagonista del filme, Zulay Sarabino- y, en particular, las películas que se abordan aquí: *Cochengo Miranda* (1975) y *Los hijos de Zerda* (1978). En marzo de 2009, cuando acaeció su fallecimiento, Prelorán se hallaba abocado a la realización de un libro sobre este último filme, en el marco de la inédita serie “Testimonios Americanos”, sobre algunos protagonistas de sus documentales, tras una extensa carrera como docente e investigador en la UCLA.⁹

Aunque no es el objeto de este trabajo, es interesante señalar la diversidad, variedad y riqueza de la obra de Prelorán, que no solamente comprendió sus *etnobiografías* – perfeccionadas a lo largo de su carrera – sino diversas experimentaciones con otras posibilidades del género documental – como los numerosos cortometrajes educativos que realizó en los años 60 y 70 – e incluso tuvo algunas incursiones en la ficción, como son los casos de *Venganza* (1954), *Muerte, no seas orgullosa* (1961) y *Mi tía Nora* (1983). Además de sus trabajos como director, merece mencionarse su labor en la fotografía de *Los Ona. Vida y muerte en Tierra del Fuego* (1973, dirigida por Ana Montes de González) y *Soba Man* (1960, dirigida por Donald Wrye), así como su conocida colaboración con Raymundo Gleyzer en la co-dirección de *Ocurrido en Hualfín* (1967).¹⁰ Analizar sus obsesiones y motivaciones, las constantes de su cine y su relación con los múltiples contextos artísticos, nacionales y políticos en los que desarrolló su obra es aún, en buena medida, tarea pendiente para otras investigaciones e investigadores.

de Perón (1974-1976), anticipando las prácticas del terrorismo de Estado que se instalaría en el país con la dictadura militar de 1976-1983.

9. A partir de una solicitud del propio realizador, el equipo de trabajo del proyecto de investigación “La pampeanidad en disputa: agentes, movimientos sociales e instituciones (1950-1990)” (Directora: Claudia Salomón Tarquini), aprobado por Resolución N° 82-CD-09 de la Facultad de Ciencias Humanas de la UNLPam, había comenzado a recopilar fuentes fotográficas y documentales requeridas para la edición del libro, tarea que quedó inconclusa tras su fallecimiento.

10. Un listado completo de su obra, elaborado y revisado por él mismo, puede consultarse en Prelorán, J. (2006). *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Catálogos.

Cultura desde el pueblo y con el pueblo

Como se dijo, la obra de Prelorán en La Pampa se enmarcó en políticas culturales de mayor alcance, que además se hallaban atravesadas por procesos de construcción/reconstrucción identitaria.

En línea con los aportes al análisis de las políticas culturales de autores latinoamericanos como Eduardo Nivón Bolán (2006) y Néstor García Canclini (1987), en este trabajo se adopta una perspectiva que no limita su diseño y gestión al Estado, sino que las considera como producto de “un esfuerzo de articulación de todos los agentes que intervienen en el campo cultural” (Nivón Bolán, 2006: 54); esfuerzo que, sin embargo, está atravesado por tensiones y conflictos de poder. Para poder aprehender esta complejidad, se entiende que el análisis debe discurrir en simultáneo en dos niveles de las políticas culturales: el de las normas y procedimientos tipificados que rigen las relaciones entre los diversos sujetos y los objetos culturales; y el de las intervenciones directas de acción cultural (Teixeira Coelho, 2009).

Con posterioridad a la organización de La Pampa como provincia se extendió entre 1957-1971 un periodo “fundacional” para las políticas culturales pampeanas (Salomón Tarquini y Laguarda, 2012), caracterizado por la preocupación del Estado por intervenir en la gestión cultural, a través de la labor de la primera Comisión Provincial de Cultura. Se inició una organización burocrática que tenía por objeto definir una serie de rasgos que, según el criterio de los primeros directores del área, caracterizaban a la “pampeanidad”. No obstante, la actuación de grupos no gubernamentales de artistas (músicos, escritores, plásticos, entre otros) ponía en tensión esas miradas y caracterizó una segunda generación de políticas culturales (1971-1976), que asistió a un proceso de profesionalización de la gestión cultural, con el diseño de políticas a mediano y largo plazo que pretendieron llevar adelante una tarea de rescate y valorización de las culturas populares con criterios científicos. Así, los funcionarios de Cultura de La Pampa lograron convenios con el Fondo Nacional de las Artes, la Universidad Nacional de La Pampa, y centros de investigación de otros lugares del país para tareas de arqueología y antropología. Al mismo tiempo, la estructura burocrática se amplió y complejizó a través de la creación de áreas claramente determinadas (Salomón Tarquini y Laguarda, 2012).

A partir de 1973, bajo el gobierno peronista de José Aquiles Regazzoli, el director provincial de Cultura de La Pampa, Ángel Aimetta, puso en marcha un Plan General de Cultura que, bajo el lema “cultura desde el pueblo y con el pueblo”, se proponía la “investigación, rescate y difusión de todas las manifestaciones representativas del acervo histórico-cultural, tales como la

arqueología, la etnografía, el folklore, etc.”,¹¹ con una clara orientación patrimonialista.

En ese marco, según Rubén Evangelista (2000), el gobierno pampeano y el Fondo Nacional de las Artes (FNA) llegaron a un acuerdo para co-producir una película documental en La Pampa, dentro del plan nacional de “Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Foklóricas Argentinas”, que coordinaba desde 1971 el director del FNA Augusto Raúl Cortazar, y que venía ejecutando el documentalista Jorge Prelorán, a quien recomendó Cortazar para realizar también la filmación en La Pampa. Aimetta se reunió con Cortazar y Prelorán en Buenos Aires, y le encargó formalmente a éste la filmación del documental, a la vez que el FNA designó a la musicóloga Ercilia Moreno Chá, quien se hallaba trabajando en la provincia, para que brindara asesoramiento musical en el nuevo film, tarea que ya había realizado para Prelorán en documentales anteriores en otras partes del país. Moreno Chá le habló a Prelorán de José “Cochengo” Miranda, un *puestero*¹² del Oeste que sobresalía por sus características personales y por sus condiciones de músico, poeta y cantor popular. Así se inició la filmación de *Cochengo Miranda*, que se extendió a lo largo de más de un año y tuvo su estreno el sábado 14 de noviembre de 1975 en el propio puesto El Boitano, donde vivía la familia Miranda, con la presencia del gobernador y otras autoridades provinciales, además de vecinos del departamento Chicalcó (Evangelista, 2000).

El filme presentaba una visión sobre las duras condiciones de vida en el Oeste pampeano y las dificultades que enfrentaban sus habitantes, entre ellas la escasez de agua, la falta de caminos y comunicaciones y los obstáculos para acceder a servicios esenciales como la salud y la educación. Como era característico de la forma de trabajo de Prelorán,¹³ el relato en *off* del protagonista y otros miembros de su familia articulaba la narración, mientras que el realizador recurría a una profusa utilización del montaje para intercalar imágenes fijas

11. El objetivo del Plan es citado en: Evangelista, R. (2000). Función de cine en “El Boitano”. *Caldenia*, suplemento cultural del diario *La Arena*, 19 de noviembre, pp. 6-7.

12. Habitante de los *puestos* del Oeste pampeano. El puesto es definido por Comerci como “el espacio de residencia y trabajo de las familias del oeste, el ámbito de consumo y de producción (...) Los puestos se encuentran, a veces, agrupados en determinados lugares o distantes entre sí, en extensiones que varían entre uno y tres Km. Su particular organización responde a una multiplicidad de factores: los lazos familiares, la tenencia de la tierra, los saberes heredados y los recursos locales. Las diversas combinaciones dan como resultado distintas organizaciones de puestos”. Suelen integrar la zona de vivienda –construida con materiales como adobe, chapa, plástico, madera y hierro– y el espacio peridoméstico, que comprende los corrales, el gallinero, la huerta y el sitio de aprovisionamiento de agua, entre otros. Comerci, M. E. (2005). *La estructuración del espacio en Chos Malal. De los territorios reales pensados a los territorios posibles*. Santa Rosa: Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de La Pampa, p. 45.

13. En aquellos años el realizador filmaba en formato 16 mm con una antigua cámara Bolex que no tenía sonido sincrónico, por lo que debía grabar el audio y las imágenes por separado y luego integrarlos en el proceso de edición.

y en movimiento que producían diversas significaciones en torno a la historia narrada desde el audio.

En tanto, *Los hijos de Zerda* fue filmada en 1974 a lo largo de siete meses, en un campo cercano a la localidad de Winifreda, unos 80 kilómetros al norte de Santa Rosa, la capital provincial. El exilio de Prelorán a los Estados Unidos demoró la conclusión del filme y su estreno recién tuvo lugar cuatro años después en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con la locución en *off* de la introducción por parte del actor Henry Fonda, quien dobló la voz de Rubén Evangelista en la versión en inglés. Hubo que esperar hasta el retorno de la democracia para poder verla en Argentina, donde se proyectó por primera vez en idioma español el 1° de julio de 1984 en el Aula Magna de la Universidad Nacional de La Pampa, con la presencia del realizador. El filme se centraba en la vida cotidiana del hachero Ramón Sixto Zerda y su familia en pleno monte pampeano y hacía hincapié en las dificultades que planteaba la supervivencia en ese contexto de pobreza, aislamiento y explotación laboral.

Los olvidados

Más allá de sus particularidades y de las circunstancias concretas que diferencian a sus protagonistas, ambos filmes contribuyen a configurar una mirada sobre La Pampa que realza aspectos hasta entonces poco iluminados. Tanto el cantor Cochengo Miranda como el hachero Ramón Zerda habitaban zonas marginales de la provincia (desde el punto de vista económico, social y cultural) y a la vez ellos mismos eran sujetos sociales marginados.



Figura 1. La familia Miranda en el puesto El Boitano (Foto Rubén Evangelista)



Figura 2. Jorge Prelorán graba la voz de Cochengo Miranda (Foto Rubén Evangelista)



Figura 3. Cochengo Miranda cabalga rumbo a la ciudad. Imagen del filme homónimo (Foto Rubén Evangelista)

Mientras que a través de la figura de Cochengo Miranda se representa en forma arquetípica al *puestero* del Oeste pampeano y se reconstruye un modelo de economía familiar característico de esa zona de la provincia, aunque con algunos pincelazos de romanticismo (Cochengo como cantor popular, defensor de “las tradiciones y costumbres de antaño”), los trazos de Ramón Sixto Zerda adquieren un matiz dramático, y la documentación folklórica y antropológica

pasan a un segundo plano, para dar lugar a la denuncia social más explícita. Sin embargo, en ambos filmes se plantea un contrapunto centro-periferia en el que los protagonistas ocupan claramente el lugar de lo olvidado por las políticas oficiales, y se enfatiza no sólo su aislamiento físico (por la lejanía de la capital provincial y las dificultades de acceso a los lugares que habitan) sino también simbólico, con respecto a los cambios culturales y al proceso de modernización que se vivían en las ciudades pampeanas en aquella época, de los que también permanecían al margen en gran medida.

Imágenes del Oeste

La adversidad que impone el medio ambiente es un tema central en *Cochengo Miranda*. Tanto desde el relato del protagonista como a través de una variedad de recursos cinematográficos dispuestos por Prelorán, el filme construye una imagen del Oeste pampeano como territorio árido y polvoriento, de pastos escasos, en el que no se puede cultivar y la cría de ganado vacuno para la venta es la principal fuente de ingresos, mientras que la crianza de chivas, la caza de zorros y el *peludeo*¹⁴ apenas permiten la subsistencia familiar. Una de las estrategias utilizadas para reforzar esta idea es la inserción del audio de un programa radial que la familia escucha mientras cena a la luz del farol. La emisión, titulada “Entre alpataco y jarilla”, está especialmente dirigida a los habitantes del Oeste y es auspiciada por la Comisión de Fomento de Charramendi, un poblado cercano al puesto. En el comienzo del programa, el locutor afirma: “Duro suelo el del Oeste pampeano, país de los sufridos pobladores, tierra donde anudan los sueños; pampa arenosa donde el futuro se abre paso, entre alpataco y jarilla”. Y esta caracterización será adoptada por Prelorán porque, en definitiva, también remite a un imaginario que emerge del propio relato de Cochengo. En distintos tramos del filme el puestero habla de su pobreza, de la dureza del trabajo, el aislamiento y la postergación de la zona, expresando la esperanza de que sus hijos se labren un futuro distinto a través de la educación (al menos cuatro de ellos, porque el tercero de los varones se ha quedado en el campo para ayudarlos).

El aprovisionamiento de agua para el ganado era –y aún lo es– crucial en la castigada economía de la zona. La esclavitud de los jagüeles y su sistema de *pelota*,¹⁵ que obligaba a los puesteros a un enorme y continuo esfuerzo ma-

14. En referencia a la caza de *peludos* o armadillos, especie de la fauna autóctona de la zona que por esa época constituía un aporte fundamental de grasas y proteínas a bajo costo en la dieta de los habitantes del Oeste pampeano.

15. Este sistema permitía extraer agua de los jagüeles, que eran pozos de entre 3 y 20 metros de profundidad, y 1 metro y medio de diámetro en la boca, revestidos en su interior con chapas sujetas por tirantes o con ramas finas de jarilla. Para sacar agua del fondo del jagüel, en el Oeste

nual para extraer el agua, constituye un aspecto clave de la película. Cochengo explica que dos años atrás ha logrado comprar un molino con la venta de parte de su ganado, inversión que le permite dar de beber a sus animales sin tanta dificultad, y en virtud de ello ha mejorado enormemente sus condiciones de vida. Decía Prelorán, en un libro en el que hablaba sobre los métodos del cine etnográfico, que cuando filmó este documental no había reparado en un principio acerca de la importancia del molino, hasta que en una charla con Cochengo se dio cuenta de que en esa zona los molinos eran “no sólo sinónimos de vida, sino de libertad” (Prelorán, 2006: 37).

Es así que en la iconografía del filme el molino se erige en símbolo de modernidad y liberación, y hasta en una especie de fetiche, como se advierte en la secuencia en la que Cochengo construye una pequeña réplica del dispositivo para que jueguen sus hijos. En un plano en contrapicado, el encuadre recorta el pequeño juguete sobre el fondo de su original, como gigante omnipotente que reina en el cielo de la llanura. Numerosas tomas elaboran sentidos similares a lo largo del filme, desde panorámicas del caserío o del campo en las que se impone la figura protectora del molino, hasta primeros planos de sus aspas girando o planos descendentes que van desde la cúspide hasta la emergencia del agua por el caño.

Pero la falta de agua no será atribuida en el filme a los designios de la naturaleza sino que tendrá una interpretación precisa: el Oeste pampeano no tiene agua porque la vecina provincia de Mendoza ha cortado el río Atuel.¹⁶ Como se advierte en la prensa de la época,¹⁷ la cuestión de los “ríos robados” es un tema que calaba hondo en la sensibilidad de los pampeanos – y lo sigue haciendo –, mediante la simplificación de una serie de factores ecológicos, climáticos, políticos y económicos a los que también podría haberse atribuido la

pampeano se utilizaron, durante la primera mitad del siglo XX, recipientes de gran capacidad llamados *uncas* o pelotas, hechos con cuero de avestruz o de chiva. Las uncas eran atadas con una cuerda pasada por una roldana suspendida mediante un sencillo armazón de madera, encima de la boca del pozo. De esa cuerda tiraba un caballo que ejercía un movimiento de tracción de la unca llena hacia arriba. Luego, el agua se transportaba hasta el puesto en ese mismo recipiente o en barriles. Salomón Tarquini, C. (2010). *Largas noches en La Pampa. Itinerarios y resistencias de la población indígena (1878-1976)*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 84-85.

16. Con la construcción de la represa El Nihuil en 1947 en la provincia de Mendoza, el por entonces Territorio Nacional de La Pampa se vio privado de buena parte del caudal de agua dulce que proveía el río Atuel al sistema hídrico del que forma parte el río Salado o Chadileuvú, situado en el espacio pampeano, profundizando la desertización de una zona de por sí árida. La protesta en torno a una situación considerada profundamente injusta por los habitantes de la provincia de La Pampa movilizó a buena parte de la comunidad en los años setenta (se recuerdan particularmente las marchas al Salado y a Puelches, que congregaron a más de mil personas en cada ocasión, un número inusitadamente alto para las protestas sociales de aquella época). El reclamo ha transitado diversas instancias judiciales hasta la actualidad, llegando inclusive a la Corte Suprema de Justicia de la Nación en el año 2007, sin arribar aún a una solución definitiva.

17. Véase, por ejemplo, el suplemento especial publicado por el diario *La Arena* el 16 de enero de 1967, titulado “El río = esperanza. Crónica de una época”.

falta de agua (por ejemplo, la inexistencia de políticas para el aprovechamiento sustentable de los recursos de la zona, la falta de planificación, la escasez de infraestructura e inversiones que permitieran afrontar las fluctuaciones en el caudal del río o las variaciones de las precipitaciones, entre muchos otros) y se los subsumía en una sola conclusión: si La Pampa no tiene agua es porque se la han robado.¹⁸

El puesto El Boitano, ubicado en el extremo noroeste de la provincia, está muy cerca del límite con Mendoza, por lo que Cochengo Miranda conoce bien los regadíos de los mendocinos con las aguas del Atuel, aprovechadas más intensivamente a partir de la construcción del dique El Nihuil. Si bien admite que realizan un adecuado aprovechamiento de ese recurso, también reclama por los derechos pampeanos: “Creo que no habrá tal derecho para quitarle el agua a nuestra provincia, que es La Pampa, que también la necesita y creo que será una parte del país. Yo pienso en mi querida pampa, el Oeste pampeano, que era tan lindo antes”. A través del montaje de tomas aéreas, Prelorán marca el contraste entre el verdor de las fincas mendocinas y el caudaloso serpentear del Atuel, por un lado; y las yermas tierras grises de La Pampa, con el curso de agua prácticamente seco, por el otro.

Sin embargo, el sentimiento de identificación con la causa pampeana por antonomasia no impide al puestero tener también una opinión crítica acerca de la postergación que sufre la zona con respecto a las políticas oficiales. En el transcurso de un agotador viaje a la capital provincial, a la que ha sido convocado para firmar la escritura de sus tierras, Cochengo reflexiona sobre la falta de caminos y transportes en el Oeste y el desconocimiento que tienen las autoridades acerca de la realidad que vive la región: “No tendríamos que ser nosotros los que tuviésemos que ir a Santa Rosa por esas cosas. El gobierno tendría que mandar, como tiene tanta gente que está en el gobierno, mandar al Oeste pampeano, a sus rincones, a esas partes, para que ellos vean y conozcan los problemas y todas las cosas de la zona, y busquen la solución”.

La cámara de Prelorán sigue al puestero a lo largo de las 9 leguas a caballo que lo separan de la ruta, donde hace una fogata para calentarse durante la noche en espera de que algún vehículo lo acerque al poblado de Santa Isabel. Allí tomará al día siguiente un transporte colectivo para ir a Santa Rosa, distante 450 kilómetros de su puesto, haciendo una escala en la localidad de Telén para visitar a su hija que está como pupila en la escuela hogar. La posibilidad de que Prelorán filmara la entrega de las escrituras luego de 30 años de ocupa-

18. La “Zamba del río robado”, con letra de Manuel Castilla y música de Guillermo Marique (también la musicalizó Enrique Fernández Mendía), es un ejemplo de ese imaginario: “Cuando cortan el Atuel/ queda sin agua el Salado/ llenos de arena los ojos/ va lagrimeando el pampeano”, dice en su primera estrofa.

ción de las tierras por parte de la familia Miranda no fue un hecho fortuito. Enterado de que la escrituración era inminente, y luego de esperar durante dos meses sin que hubiera novedades, el propio cineasta gestionó la agilización del trámite en Santa Rosa para que fuera otorgado mientras él filmaba en La Pampa.¹⁹ En este sentido, el filme contribuyó a generar un cambio no sólo para sus protagonistas específicos sino para los habitantes de la zona en general, ya que coadyuvó a otorgar mayor visibilidad a sus necesidades. El estreno de la película en el propio puesto y el viaje de las autoridades provinciales al lugar aportaron en la misma dirección.²⁰

En este sentido, Christopher Moore da cuenta de acciones similares de colaboración de Prelorán con los pobladores de otras locaciones de sus películas, como la comunidad de Valle Fértil, en San Juan. Incluso llega a afirmar que “La investigación sobre el archivo de Prelorán sugiere que las películas fueron censuradas menos por el contenido que por la política que se desarrolló fuera de la pantalla durante toda la producción y la distribución” (2015: 93).

Aislamiento y explotación

En la segunda película filmada por el realizador en La Pampa, *Los hijos de Zerda*, Prelorán recurrió en cambio a una estructura cíclica, que abre y cierra el relato fílmico con un mismo tipo de imágenes: tomas aéreas del monte de caldén. En medio de esa masa vegetal uniforme, una densa columna de humo emerge de la espesura señalando la presencia de los hacheros. La película se inicia con la intervención de un narrador extradiegético que sitúa el contexto histórico y espacial, mientras en cuadro se ofrece un montaje en el que se alternan fragmentos fílmicos y fotografías de archivo, en blanco y negro, que recorren la historia de la expansión de los ferrocarriles desde los inicios de siglo XX y la instalación de hachadas en el Territorio Nacional de la Pampa, destinadas a proveerlos de leña a partir del desmonte del bosque de caldén.²¹ Esa introducción fue elaborada por el geógrafo y escritor Walter Cazenave, uno de los colaboradores de Prelorán en La Pampa, y presenta ciertos antecedentes que permiten contextualizar la película. El narrador da cuenta del abandono

19. El episodio es relatado con mayor detalle por el propio cineasta. Prelorán, J. (1987b). Conceptos éticos y estéticos del cine etnográfico. En J. J. Rossi (comp.), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (pp. 73-117), Buenos Aires: Aillu – Búsqueda.

20. Rubén Evangelista también afirma que la filmación impulsó la apertura de un camino que conectaba a El Boitano y otras tierras vecinas con la entonces ruta provincial N° 20. Evangelista, R. (2000). Función de cine en “El Boitano”. *Caldenia*, suplemento cultural del diario *La Arena*, 19 de noviembre, pp. 6-7.

21. *Prosopis caldenia*, especie de árbol con espinas, que prospera en terrenos arenosos y áridos y tiene como fruto una vaina espiralada, de la que se alimenta el ganado y la fauna silvestre. Es característico de la zona central de Argentina, y en la provincia de La Pampa se presenta en forma de bosque constituyendo un valioso recurso agroforestal.

de aquellos obrajes con la llegada de las locomotoras diesel, pero también de la permanencia de los hacheros “dispersos en el monte... olvidados... lejos de todo contacto con la civilización. Lejos de nuestra vida y de nuestra conciencia”. El texto de Cazenave explicita desde el inicio el abierto compromiso de la película con los sectores subalternos, característico del clima intelectual de la época, y la denuncia de la explotación económica y las carencias sociales sufridas por los hacheros, que persistirán a lo largo de todo el filme.

Figura 4. Jorge Prelorán y Walter Cazenave visitan a Ramón Sixto Zerda antes de empezar la filmación. (Foto Rubén Evangelista)



Figura 5. Los 6 hijos de Zerda que vivían en el toldo al filmarse el documental. Victoriano, Dalmiro, Rita, Delia, Soledad y Griselda (Foto Rubén Evangelista)



Figura 6. Ramón Sixto Zerda mira fijo a cámara, en una de las tomas finales de *Los hijos de Zerda* (Foto Rubén Evangelista)

En una publicación en la que relató el proceso de realización de *Los hijos de Zerda*, además de ofrecer una transcripción del guión, Prelorán (2006) explicó que la estructura de la película surgió a partir de una serie de encuentros y charlas con su protagonista, Ramón Sixto Zerda, en las que el hachero expresó un “mensaje de explotación”, quejándose de las condiciones laborales a las que se hallaba sometido. Al igual que en *Cochengo Miranda*, la voz en *off* de Zerda y los aportes de su mujer Felisa y sus hijos, así como de otros actores secundarios del filme, pautan el desarrollo de la película. A partir del relato de los protagonistas, imágenes, sonidos y recursos de montaje irán construyendo representaciones sobre algunos aspectos de la vida cotidiana de esta familia pampeana: el desgaste de un trabajo agotador y pesado, en el que todos sus integrantes participan hachando y pelando caldenes, acarreando troncos y quemando ramas sin distinción de géneros ni edades; la precariedad y estrechez de la vivienda, la simpleza de la comida y los medios para prepararla; la rutina compartida de escuchar el radioteatro de la tarde mientras el padre fuma cigarrillos armados y la madre toma mate;²² las risas y juegos en el camino de regreso al hogar. Algunos pequeños acontecimientos alteran el orden de la cotidianeidad, aunque en los términos en los que Zerda define su existencia –

22. Infusión de yerba mate, que se prepara con agua caliente y se bebe de una calabaza ahuecada mediante una cánula de metal u otro material, compartiendo el mismo recipiente entre los habitantes del hogar y sus invitados. Es característica del extremo sur americano, especialmente de Argentina, Uruguay y Paraguay, adquiriendo diferentes modalidades de preparación en cada región.

una vida de sufrimiento y explotación, que no obstante soporta porque le proporciona una tranquilidad que no se halla en las ciudades- no son interpretados como contingencias sino como oportunidades que permiten salir de la rutina o enseñar a los hijos a resolver los problemas que se les presentan, como el arreglo de un viejo camión que ocupa varias secuencias del filme.

Aunque Prelorán afirmaba que trataba de no ser “tendencioso” y de dejar que sus personajes fueran explicando su situación y sus ideas; sin embargo, por las propias características del proceso de representación fílmica – en el que intervienen aspectos como la mediación del dispositivo y del proceso de montaje, la inclusión de materiales visuales y sonoros de origen diverso, así como la propia estructuración del relato- resultaba inevitable que la visión del realizador y sus colaboradores se colara en los filmes aportando sentidos diversos. Pero también, a menudo el realizador recreaba o repetía situaciones en condiciones de filmación más favorables, o inclusive intervenía en el curso de los acontecimientos para poder filmarlos adecuadamente. Ejemplo de ello es su impulso ante el gobierno pampeano del trámite de escrituración de las tierras de Cochengo Miranda, para poder filmar la entrega formal del título, y también el conflicto que tuvo con la antropóloga Ana Montes de González por la recreación de una entrevista que hicieron con Raymundo Gleyzer en *Quilino*.²³ En la tensión entre cinematografía y antropología, Prelorán terminaba privilegiando la comunicabilidad de la obra, “la síntesis que sabe dar el cinematografista a la documentación fría y científica del antropólogo” (Prelorán en Moore, 2015: 88-89).

El pensamiento del cineasta resulta evidente en el contraste entre el campo y la ciudad que articula la estructura narrativa de *Los hijos de Zerda*. La estridencia de la juventud citadina, con sus ropas y peinados a la moda, su músicaailable y hábitos de entretenimiento que incluyen el cine, los juegos de cartas y el alcohol – y en el caso de los hijos mayores de Zerda, su aparente despreocupación por la situación de necesidad que atraviesa la familia –, contrastan en la representación fílmica con la vida solitaria y sufrida del matrimonio y sus hijos menores. Ramón Sixto Zerda caracteriza a la vida urbana como un espacio hostil, en el que se ve obligado a gastar rápidamente el dinero que tantos días de trabajo le costó ganar, y las imágenes del filme contribuyen a reforzar esa visión de despilfarro y superficialidad (el mismo paralelo se remarca en el viaje de Cochengo Miranda a Santa Rosa, en el que se incluyen imágenes de mujeres vestidas a la moda y reunidas en la plaza, mientras el cantor popular

23. Christopher Moore analiza en detalle las relaciones de Prelorán con Ana Montes de González y otros antropólogos y su posición con respecto a la injerencia del asesoramiento en la factura final de los filmes. Moore, C. (2015). Jorge Prelorán: nativo/extranjero, cineasta/investigador, conservador/revolucionario, desconocido/vastamente conocido. *Cine Documental*, 11, 75-107. Buenos Aires.

recita una décima en la que critica su artificialidad). Si bien las situaciones de subalternidad y explotación también existían en aquella época en los ámbitos urbanos pampeanos – y probablemente afectaran a los dos hijos mayores de Zerda, que trabajaban en la precaria industria de la construcción – están ausentes tanto en la percepción del hachero como en la mirada del documental, que se articula en torno a aquélla.

Esta visión que ubica la marginalidad en lo rural es característica de la producción literaria e intelectual de este período en La Pampa.²⁴ Ya en 1961, desde las páginas de la revista cultural *Huerquén* se había denunciado la precaria situación de los hacheros y sus familias en el monte pampeano: “Las chozas que habitan los hacheros son parte del paisaje. Su aspecto es miserable y primitivo. Pero las mejores pueden ser casi confortables en la dura vida del monte (...) Hay que terminar con la explotación y el abuso de los patrones y obreros, que aprovechan el desamparo y la ignorancia en que vive ‘la gente del monte’”.²⁵ Y unos meses antes, la misma publicación exponía los problemas sociales que había traído el cierre de diversos aserraderos en la zona del caldenar (en el noroeste pampeano), entre ellos, la deserción escolar de muchos hijos de obreros desempleados.²⁶

Este último tema también es central en *Los hijos de Zerda*. En paralelo con la vida de la pareja y algunos de sus hijos en el monte, el relato desarrolla una pequeña subunidad diegética al interior del filme, que se va entramando con otros de los aspectos abordados y que tiene que ver con los trayectos escolares de tres de los hijos de Zerda. El contraste entre las dos realidades de los niños recorre la película: por un lado, vemos a Griselda, Delia y Victoriano trabajando en el monte, acarreado ramas y hachando, con ropas viejas y sucias, despeinados, pero compartiendo el trabajo, la mesa familiar y el tiempo libre con los padres. Por el otro, Dalmiro, Rita y Soledad, con calzado sano y ropa limpia forman la fila en la escuela, asisten a clases, juegan con otros chicos de su edad y miran asombrados las funciones de títeres y las imágenes en el televisor del albergue. Sobre el final del filme Dalmiro deberá dejar la escuela y volver al monte tras haber repetido de grado tres veces. El dramatismo de esta escena se acentúa con la canción que el músico pampeano Rubén Evangelista interpreta en la banda sonora de la película, mientras el niño, triste y cabizbajo, vuelve a empuñar el hacha.

24. Véase Maristany *et al* (1997). Avatares de un paradigma invisible: del nacionalismo cultural al relato de la identidad “regional”. En *Actas de las Décimas Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Humanas UNLPam*, pp. 517-526.

25. El monte: caldén, miseria y negocios. (1961, mayo). *Huerquén*, 5/6, pp. 8-10.

26. Los aserraderos paralizados en los pueblos de madera. (1960, diciembre). *Huerquén*, 4, pp. 6-9.

Este hecho producirá el clímax narrativo del relato, cuando Zerda se sincere acerca de su visión *real* del monte. Si al comienzo del filme había defendido su forma de vida frente al camino iniciado por los tres hijos mayores en los centros urbanos –“será un trabajo bruto, pero haga de cuenta que nazco de nuevo, porque yo estoy tranquilo en el monte”-, tras el retorno de Dalmiro, en el que había centrado tantas esperanzas –“esos ya van al colegio, ya aprienden ellos ya... ¡Ahora con esto se van pa’ delante ya!” –, resurge la amargura por el aislamiento, la explotación y la imposibilidad de salir del monte: “Yo aquí estoy nada más que por obligación, porque el camión no me anda. Obligadamente tengo que estar. El día que yo pueda ponerlo en condiciones a mi camión, yo me voy”.

En el tramo final de la película, la actitud de lucha de Zerda, quien denuncia que su patrón no cumple con los derechos laborales otorgados durante el gobierno de Perón²⁷ – a quien menciona como “el finado” – en tanto arregla el vehículo que le permitiría salir del aislamiento, contrasta con el último primer plano sobre su rostro ajado y su mirada de desamparo, mientras el montaje cíclico de Prelorán nos devuelve a la toma panorámica inicial de la masa del monte que se devora a los hacheros y sus vidas, invisibilizándolos nuevamente.

Arte y política en los 70

La visión comprometida con los sectores marginados que Prelorán presenta en varios de sus filmes, pero especialmente en *Cochengo Miranda* y *Los hijos de Zerda*, como dijimos se relaciona con el clima intelectual de ese momento. María Sonderéguer (2008: 10) señala que en el horizonte de la década del setenta se advierte “la voluntad de politización de la práctica cultural”, con la emergencia de un modelo de intelectual comprometido, que pretenderá intervenir sobre la realidad social. En el mismo sentido, Beatriz Sarlo (2007: 140) asegura que los conceptos de intelectual e intelectual comprometido comienzan a acercarse cada vez más a partir de los años sesenta, al punto de convertirse en sinónimos. En este esquema se enfatiza el contenido político de toda obra de arte, aunque las interpretaciones de este mandato serán diferentes según las influencias ideológicas de cada sector del campo artístico.

Si bien Prelorán manifestó en varios de sus escritos su independencia de cualquier tendencia político-ideológica, no permaneció ajeno a este espíritu de época. El cineasta aseguraba que había registrado sus “documentos humanos”

27. En rigor, algunas de esas normativas ya venían del periodo anterior al primer gobierno peronista (1946-1952), con la gestión de Perón al frente de la Secretaría de Trabajo y Previsión. Entre la normativa y acciones que afectaban específicamente a los trabajadores rurales, se puede mencionar el Estatuto del Peón (1944), la creación de la Comisión Nacional de Trabajo Rural (1947) y de los Tribunales Laborales (1949).

con el imperativo de lograr, a través de su cine, romper la barrera de comunicación entre los habitantes olvidados o marginados y las autoridades. Sin embargo, creía haber fracasado completamente en el segundo aspecto, porque “las películas han sido consideradas negativas, mostrando realidades argentinas que no ‘representan’ las realidades de nuestro país. En su momento algunas han sido censuradas, y otras han sido sacadas de circulación” (Prelorán, 1987a: 28). Tal vez el estreno de *Cochengo Miranda* en el pueblo El Boitano haya constituido una excepción. Al cumplirse 25 años de aquella proyección, Raúl Miranda, el hijo mayor de Cochengo, afirmó en una entrevista que la película significó un antes y un después para la zona, ya que se lograron ciertas mejoras en la situación de los pobladores (Evangelista, 2000). En tanto, el escritor e investigador Aníbal Ford, que participó del estreno, dio cuenta del modo en que fue vivido por los pobladores y sus implicancias en el marco de un proyecto político más amplio:

Pensábamos que era importante el apoyo dado por el gobierno de La Pampa a este proyecto de rescate de la propia cultura de la provincia. Que era importante que *Cochengo Miranda* se diera ahí, en El Boitano, como algo que no era de Prelorán sino de todos los hombres y mujeres del oeste. Que era importante esa fiesta en una zona sin fiestas. Y que todo esto era un aporte para ese proyecto político cultural que con tantos inconvenientes se viene articulando desde abajo en la Argentina. (Ford en Moore, 2015: 99).

En el mismo sentido, el antropólogo Guillermo Gutiérrez (1987) ha calificado al cine de Prelorán como “fundamentalmente político” y con un fuerte sesgo popular: “El mostrar la realidad de la cultura de la gente, en el que uno puede ver personas afirmando y viviendo su identidad, es siempre un acto revolucionario. Que los podamos oír y que los protagonistas mismos puedan ser vistos y escuchados, son estamentos políticos de enorme trascendencia” (Gutiérrez, 1987: 43). Si bien no acordamos con esta visión mimética del cine, es interesante la postura de Gutiérrez porque marca el compromiso de la obra de Prelorán con los sectores subalternos, las culturas populares y con lo que el antropólogo llama “una argentina mestiza” (Gutiérrez, 1987: 44).

No obstante, a partir del análisis del archivo personal de Prelorán, el investigador Christopher Moore ilumina sus múltiples facetas y contradicciones:

Si las diversas biografías de Prelorán tienden a unir las ideas y metodologías del cineasta en un perfil unívoco, uniforme, su archivo sugiere que podía ser simultáneamente tanto un nativo como un extranjero, un cineasta y un investigador, un conservador y un revolucionario, un desconocido y alguien vastamente conocido. (Moore, 2015: 78).

Políticas culturales y construcciones identitarias: a modo de síntesis

Además de la influencia de las ideas de la época, en los filmes analizados también se advierte la presencia de otras cuestiones que están siendo debatidas en aquel momento en el contexto cultural pampeano. Básicamente, la temática de la “identidad provincial” y algunos de los sentidos que se le otorgan desde distintos grupos y sectores de la esfera artístico-intelectual.

Esta construcción identitaria no puede comprenderse sin analizar el devenir histórico de La Pampa de territorio nacional a provincia. Tempranamente, la dependencia político-administrativa con respecto al Estado nacional fue vivida como un obstáculo para el desarrollo de la región, y así desde comienzos del siglo XX la “causa provincialista” contribuyó a articular las identidades locales. Demostrar que se contaba con los recursos económicos, políticos, educativos y culturales para transformarse en provincia sería, a lo largo de más de cuarenta años, un argumento central en la producción intelectual de La Pampa, tanto en el ámbito local como en los intercambios con Buenos Aires y otras regiones (Moroni, 2012; Laguarda, 2014).

Con una mirada construccionista y dinámica sobre los procesos de identificación cultural, y dejando de lado cualquier postura esencialista u objetivista,²⁸ en este trabajo se considera, junto a Gerd Bauman, que la cultura se produce mediante una construcción discursiva doble, como algo que “se tiene” y “se crea” a la vez; que se reifica en forma conservadora pero que también da lugar a un proceso creativo: “toda cultura que se posea es cultura en creación, todas las diferencias culturales son actos de diferenciación y todas las identidades culturales son actos de identificación cultural” (Bauman, 2001: 120). Esta mirada estratégico-discursiva de la cultura nos permite indagar en los procesos de construcción de sentidos en torno a la *pampeanidad* en el contexto posterior a la provincialización.

Si bien se trata de una problemática que no ha sido demasiado estudiada, a partir de los dos documentales analizados es posible advertir la emergencia de nuevas representaciones fílmicas sobre la llamada “Pampa profunda” que en los años 70 dirigen la mirada a sectores marginales de la población, así como a oficios y formas de vida destinados a ser relegados cada vez más a la periferia del mundo moderno. Aun cuando en *Cochengo Miranda* todavía se advierte la fuerte influencia de los trabajos realizados por Prelorán para el FNA (fundamentalmente en la voluntad de registrar “expresiones folklóricas” del país con una mirada eminentemente antropológica) por momentos logra

28. Para un abordaje más detallado, véase Laguarda, P. y Salomón Tarquini, C. (2008) *¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura, identidad e identidad cultural?* Ponencia presentada en el III Encuentro de Investigadores. Fuentes y Problemas de la Investigación Histórica Regional. Santa Rosa, 27-28 de noviembre de 2008, Facultad de Ciencias Humanas, UNLPam.

despegarse de ese enfoque didáctico y profundizar en aspectos relativos a la situación de marginación que viven los pobladores del Oeste pampeano. Esta postura de observador al margen se transforma en el transcurso del filme en una visión política comprometida, en sintonía con las ideas de la época sobre la necesidad de intervención social de artistas e intelectuales, y produce una imagen de lo pampeano que no es la de La Pampa *gringa* y agrícola del Este –utilizada en filmes de décadas anteriores para promocionar la región-, sino construida a partir de representaciones de lo marginal y lo olvidado. En *Los hijos de Zerda* ese tono será dominante y la estética fílmica dejará de lado el impresionismo de los cielos pampeanos y las panorámicas del paisaje para enfatizar los primeros planos de rostros sufridos y manos destrozadas.

La cuestión identitaria fue retomada en La Pampa post-provincialización en la producción cultural emanada no sólo desde el campo audiovisual, sino también desde la literatura, la música, las artes plásticas y el ensayo académico. Las políticas culturales acompañaron ese proceso, al menos las desarrolladas en la primera mitad de la década de 1970, cuando se produce la filmación de *Cochengo Miranda* y *Los hijos de Zerda*. Tanto las desarrolladas desde organismos de la órbita nacional –como el Fondo Nacional de las Artes- como las implementadas en La Pampa por el gobierno provincial y otras entidades que intervinieron en la gestión cultural, como la Universidad.

El interés por los sectores marginales es una constante en las narrativas producidas en ese momento histórico y, al igual que Prelorán, los escritores, músicos, artistas plásticos e investigadores universitarios pampeanos también dirigieron su mirada hacia el ámbito rural.

Siguiendo la concepción de populismo propuesta por Laclau (2011), para el periodo que aquí analizamos la invocación de las políticas culturales pampeanas de una cultura “desde el pueblo y con el pueblo”, más que apelar a un sujeto histórico previo, lo que en realidad estaba proveyendo era un punto de identificación para su emergencia a través de determinados símbolos, valores e imágenes (la adversidad del oeste pampeano, el sacrificio del puestero rural, las raíces indígenas, etc.), que, años más tarde y ya con el retorno a la democracia, cristalizarían en una suerte de significante vacío de la *pampeanidad*.²⁹

Fue en la “Pampa profunda” de los puesteros, los hacheros y los olvidados habitantes del Oeste donde gran parte de los artistas e intelectuales de la época halló las claves para resignificar la *pampeanidad*, en contraste con las visiones previas, más asociadas a la *Pampa* de gauchos e inmigrantes. Esta nueva cons-

29. Salomón Tarquini, C. y Laguarda, P. (2012). Las políticas culturales pampeanas y el alumbramiento de una identidad regional. En Laguarda, P. y Fiorucci, F. (eds.) *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX)* (pp. 105-130), Rosario y Santa Rosa: Prohistoria y EdUNLPam.

trucción seguiría distintos caminos de legitimación y reificación en los años venideros, en especial durante el proceso de retorno a la democracia a partir de 1983. La proyección de *Cochengo Miranda* y el estreno de *Los hijos de Zerda* en la post-dictadura, también aportarían significados e imágenes a esa construcción.

Referencias bibliográficas

- Ardevol, I. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Barcelona: Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: http://carmenguarini.files.wordpress.com/2007/11/ardevol_l_tesis.pdf
- Bauman, G. (2001). *El enigma multicultural*. Barcelona: Paidós.
- Burton, J. (1990). *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. Disponible en: <http://digital.library.pitt.edu/cgi-bin/t/text/text-idx?idno=31735057892766;view=toc;c=pittpress>
- Comerci, M. E. (2005). *La estructuración del espacio en Chos Malal. De los territorios reales pensados a los territorios posibles*. Santa Rosa: Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de La Pampa.
- Gutiérrez, G. (1987). Cine político y popular de una Argentina mestiza. En J. J. Rossi (comp.), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (pp. 43-58), Buenos Aires: Aillu – Búsqueda.
- Evangelista, R. (2000). Función de cine en “El Boitano”. *Caldenia*, suplemento cultural del diario *La Arena*, 19 de noviembre de 2000, pp. 6-7.
- Guarini, C. (2006). Reflexiones para una historia del documental en Argentina. En *DOC On-line*, 01, 92-98. Disponible en: www.doc.ubi.pt/01/artigo_carmen_guarini_argentina.pdf
- Laclau, E. (2011). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Laguarda, P. (2014). *La “cultura urbana” como argumento en la disputa por la capitalización de Santa Rosa (La Pampa, 1894-1904)*. Ponencia presentada en VI Jornadas de Historia de la Patagonia. Cipolletti, 12 al 14 de noviembre de 2014, Facultad de Educación, Universidad Nacional del Comahue.
- Laguarda, P. y Salomón Tarquini, C. (2008). *¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura, identidad e identidad cultural?*. Ponencia presentada

- en el III Encuentro de Investigadores. Fuentes y Problemas de la Investigación Histórica Regional. Santa Rosa, 27 y 28 de noviembre de 2008, Facultad de Ciencias Humanas, UNLPam.
- Maristany, J.; Domínguez, C. & García, Y. (1997). Avatares de un paradigma invisible: del nacionalismo cultural al relato de la identidad “regional”. *Actas de las Décimas Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Humanas UNLPam*, pp. 517-526.
- Moore, C. (2015). Jorge Prelorán: nativo/extranjero, cineasta/investigador, conservador/revolucionario, desconocido/vastamente conocido. [Exploraciones en el archivo de un cineasta y sus contradicciones]. En *Cine Documental*, 11: 75-107. Buenos Aires.
- Moroni, M. (2012). Escenografía para el progreso. Representación y discurso hegemónico sobre los territorios nacionales en las publicaciones especializadas de las primeras décadas del siglo XX. In P. Laguarda & F. Fiorucci (eds.) *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX)* (pp. 39-54). Rosario y Santa Rosa: Prohistoria y EdUNLPam.
- Prelorán, J. (2006). *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Catálogos – Universidad del Cine.
- Prelorán, J. (1987a). Dar voz a los que no la tienen. In J. J. Rossi (comp.), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (pp. 21-29). Buenos Aires: Aillu – Búsqueda.
- Prelorán, J. (1987b). Conceptos éticos y estéticos del cine etnográfico. In J. J. Rossi (comp.), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (pp. 73-117). Buenos Aires: Aillu – Búsqueda.
- Rossi, J. J. (1987). Introducción. In J. J. Rossi (comp.), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (pp. 9-14). Buenos Aires: Aillu – Búsqueda.
- Salomón Tarquini, C. (2010). *Largas noches en La Pampa. Itinerarios y resistencias de la población indígena (1878-1976)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Salomón Tarquini, C. & Laguarda, P. (2012). Las políticas culturales pampeanas y el alumbramiento de una identidad regional. In P. Laguarda & F. Fiorucci (eds.), *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX)* (pp. 105-130). Rosario y Santa Rosa: Prohistoria y EdUNLPam.
- Sarlo, B. (2007). *La batalla de las ideas [1943-1973]*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Sonderéguer, M. (2008). Presentación. *Revista Crisis (1973-1976): antología: del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*: 9-26. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Taquini, G. (1987). Los documentales de Jorge Prelorán: un cine antropomórfico. In J. J. Rossi (comp.), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (pp. 31-41). Buenos Aires: Aillu – Búsqueda.

Filmografía

Cochengo Miranda (1975), de Jorge Prelorán.

Los hijos de Zerda (1978), de Jorge Prelorán.

O Outro e a arquitetura da cidade: as relações de poder em *Um lugar ao sol*

Maria Helena Braga e Vaz da Costa & Wendell Marcel Alves da Costa*

Resumo: O objetivo deste trabalho é compreender como o discurso sobre a classe alta brasileira, que mora em apartamentos de cobertura, é construído no documentário *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro. Afere-se que o pensamento da elite brasileira é reproduzido no imaginário relacionado aos problemas sociais e espaciais; ou seja, este imaginário se consolida por meio da verticalização da paisagem urbana, da violência e do medo nas cidades, e nas relações de poder entre as classes sociais. A partir da análise de *Um lugar ao sol*, pretende-se evidenciar como novas configurações de sociabilidade surgem no contexto simbólico referente à moradia da elite. Palavras-chave: cinema documentário; arquitetura; relações de poder; desigualdade social.

Resumen: El objetivo de este trabajo es entender cómo se construye el discurso sobre la clase alta brasileña, que vive en “apartamentos de cobertura” (áticos), en el documental *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro. Se observa que el pensamiento de la élite brasileña es reproducido en el imaginario relacionándolo con los problemas sociales y espaciales; es decir, dicho imaginario se consolida a través de la verticalización del paisaje urbano, de la violencia y del miedo en las ciudades, y en las relaciones de poder entre las clases sociales. A partir del análisis de *Um lugar ao sol*, se pretende mostrar como surgen nuevas configuraciones de sociabilidad en el contexto simbólico referente a la vivienda de la élite. Palabras clave: cine documental; arquitectura; relaciones de poder; desigualdad social.

Abstract: This paper aims to understand how the film discourse about the Brazilian high class, that live in coverage apartments, is built in the documentary *Um lugar ao sol* (2009), by Gabriel Mascaro. We comment that Brazilian elites' thinking is reproduced in the imaginary related to social and spatial problems; that is, this imaginary is consolidated through the verticalization of the urban landscape, violence and fear in the cities, and in power relations between social classes. From the analysis of *Um lugar ao sol*, we try to evidence how new configurations of sociability arise in the symbolic context concerning the dwelling of the elite. Keywords: documentary cinema; architecture; power relations; social inequality.

* Maria Helena Braga e Vaz da Costa: Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, Departamento de Artes. 59025, Natal, Brasil. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. E-mail: mhcosta.ufrn@gmail.com
Wendell Marcel Alves da Costa: Mestrando em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, Departamento de Antropologia Social. E-mail: marcell.wendell@hotmail.com

Submissão do artigo: 08 de outubro de 2016. Notificação de aceitação: 16 de dezembro de 2016.

Résumé: L'objectif de ce travail est de comprendre comment le discours sur la classe supérieure brésilienne, qui vit dans des appartements de grand standing, est construit dans le documentaire *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro. Il se base la pensée de l'élite brésilienne qui joue avec un imaginaire lié à des problèmes sociaux et spatiaux; c'est dire que cet imaginaire est renforcé par l'intégration verticale du paysage urbain, la violence et la peur dans les villes, et dans les relations de pouvoir entre les classes sociales. L'analyse de *Um lugar ao sol* est destinée à montrer comment de nouveaux paramètres de sociabilité apparaissent dans le contexte symbolique se référant au logement d'élite.

Mots-clés: film documentaire; architecture; relations de pouvoir; inégalité sociale.

Introdução

Um lugar ao sol (Gabriel Mascaro, 2009) é um exemplo cinematográfico que se destaca no cenário das obras de documentários que lidam com o tema da produção do espaço urbano da cidade no contexto do cinema e que discute de forma direta a respeito das distinções entre as classes sociais brasileiras, a paisagem urbana em que vivem essas classes sociais e a violência da/cidade.

A proposição analítica realizada nesse trabalho considera e identifica *Um Lugar ao Sol* como um filme que, desde o seu lançamento, abriu possibilidades para que outros cineastas discutissem sobre a especulação imobiliária e a atualidade das relações de poder entre as classes sociais no Brasil. Como objeto de análise, *Um lugar ao sol* cumpre o papel de permitir aos leitores e espectadores possibilidades de leituras e discussões críticas sobre os desafios apresentados e representados no discurso fílmico dos entrevistados que são os protagonistas dos filmes: a elite brasileira que vive em apartamentos de cobertura.

O discurso fílmico construído em *Um lugar ao sol* preconiza uma análise de como a elite brasileira que vive em coberturas têm uma imagem de si. É por isso que destacamos, num certo ponto do trabalho, a fala dessas pessoas. A relação entre as categorias de “alto” e “baixo”, “dentro” e “fora”, “convidado” e “intruso”, “sujeito” e “indivíduo”, “eu” e “Outro”, são dimensões características da construção das novas arquiteturas e arranjos espaciais que identificam os “modelos” de (con)viver com as outras pessoas na sociedade contemporânea. A produção do espaço, e consequentemente, a transformação das paisagens urbanas e sociais das cidades brasileiras, no filme são representadas pela construção de uma narrativa singular quando potencializa a contraposição daqueles que estão “no alto” (“Alto”, “Dentro”, “Convidado”, “Sujeito”, “Eu”, com Identidade), frente aqueles que estão “na rua” (“Baixo”, “Fora”, “Intruso”, “Indivíduo”, “Outro”, sem Identidade).

É a partir dessas relações dicotômicas que o filme apresenta os resquícios da colonialidade na sociedade brasileira. O que destacamos, desse contexto, são as relações de poder existentes nos processos de sociabilidade, visto que o capital (simbólico e cultural) pode ser considerado como diferenciador social da estruturação das classes sociais.

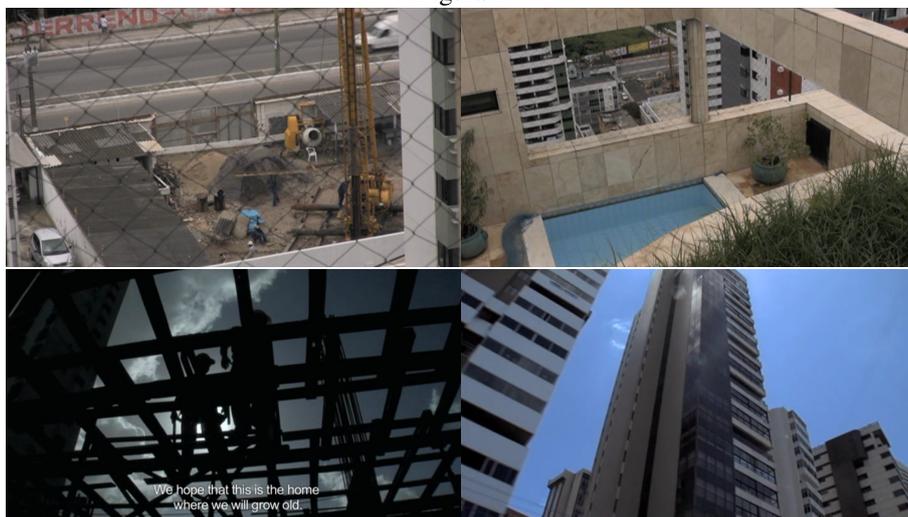
Documentário, narrativas e classes sociais

Recentemente, o documentário brasileiro contemporâneo se vale de temas que envolvem o “jogo” de classes sociais e as relações de poder na sociedade atual. Se hoje existem novas formas de (con)viver em sociedade, produzindo assim novas formas de sociabilidades no espaço urbano, os filmes documentários investem parte de suas produções na tentativa de compreender como os fenômenos sociais estão acontecendo no âmbito da cidade – esse é, pelo menos, o caso de *Um lugar ao sol*.

Atualmente, o cinema pernambucano tem retratado e discutido os diferentes modos de viver em sociedade. Nesse sentido, a construção fílmica do espaço urbano recifense é comumente percebida como um dispositivo, um arquétipo, por meio de sua representação arquitetural das mudanças sociais da vida urbana das grandes cidades. A cidade contemporânea é um imperativo simbólico oriundo da relação de diferentes dispositivos que comunicam e dão sentidos a ela: a paisagem, o espaço, o lugar e os indivíduos que nela vivem e circulam produzindo práticas e papéis sociais.

As mudanças podem ser percebidas nos diversos espaços da metrópole, e a cidade e seus desenhos sociais e culturais tornam-se reflexo dos desafios e conflitos trazidos pelo processo vigente do intenso desenvolvimento econômico ocorrido nas regiões do país, como apresentado em *Um lugar ao sol* (Figura 1).

Figura 1



As cidades estão se tornando cada vez mais verticalizadas e a comunicação entre as pessoas sofre mudanças em todos os níveis da linguagem. A sensação de estar na cidade dá lugar a fobias cada vez mais arraigadas nos sujeitos que nela vivem, começando pelos mais jovens que se divertem aprisionando-se nos *shopping centers*; os mais velhos, por sua vez, se negam a transitar pela urbe poluída visualmente e sonoramente. Aqui, pode-se contextualizar o filme em uma discussão não apenas local, mas em um discurso mais amplo sobre os processos de verticalização e expansão urbanas que têm ocorrido em diversos países do mundo. Ademais, associa-se a esse processo a questão da violência urbana, que não se tornou prerrogativa de um único país.

Como cita Lapa (2011: 78-79), sobre a verticalização das construções residenciais no cenário internacional:

Apesar de que a inserção de arranha-céus pode representar uma ameaça à silhueta tradicional dos centros históricos, a ideologia de fazer crescer verticalmente as cidades impõe-se cada vez mais. [...] Mesmo em países que conservaram importantes centros históricos, os espaços urbanos tradicionais tornam-se o objeto da cobiça dos promotores urbanos que constroem tipos arquitetônicos cuja escala urbana não é compatível com o espírito do lugar.

São exemplos efetivos da representação do tema, por exemplo, os filmes brasileiros *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2015), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Febre do rato* (Cláudio Assis, 2012), *Rio doce/CDU* (Adelina Pontual, 2011) entre outros. Esses filmes se estruturam de modo a apresentar as paisagens da cidade do Recife como um espaço que sofre in-

tensas transformações relacionadas ao espaço de convivência corporificada essencialmente pela verticalização das moradias e o conseqüente aparecimento de novas configurações do conviver/viver com o Outro. Evidentemente, estão postas nas narrativas desses filmes temáticas ligadas às relações de poder, de empoderamento, das classes sociais, e das representações do espaço urbano e capital simbólico presentes na vida cotidiana.

Dessa forma, os filmes de gênero documentário produzem narrativas que olham para, e se preocupam com a discussão sobre a construção do Outro, e as problemáticas envolvidas nas relações de poder presentes no “jogo” das classes sociais. A linguagem do documentário constrói seu discurso, portanto, por meio da enunciação de códigos e símbolos originários nos discursos envolvidos nas relações de poder entre as classes sociais. O objeto do Outro, logo, insere-se como um elemento central da relação de poder envolvida entre as classes sociais, principalmente por que ele apresenta-se como um símbolo personificado da conseqüente estratificação social que constitui a formação da sociedade brasileira contemporânea.

A leitura que fazemos sobre a cidade é de um complexo fenômeno moderno que origina diferentes modos de operações socioespaciais no campo da sociabilidade entre os sujeitos envolvidos nos processos comunicacionais. Levamos em consideração que a cidade pode ser um ambiente de reconhecimento do espaço (De Certeau, 1998), comunicação e construção de variáveis percepções sobre o espaço arquitetural (Canevacci, 2004) e de trajetos, composições, significações e operações simbólicas regidas por sociabilidades delimitadas pelo espaço urbano da metrópole (Magnani, 2008).

O discurso sobre o espaço urbano e suas formas, compreende o imaginário acerca das diferentes ações de manter contato com o Outro no espaço da cidade, imperializando sentidos de confinamento nos locais de lazer e de moradia. Por esta lógica, se constitui a noção de que a cidade é, em essência, regida pela violência e pelo medo de que, a qualquer momento, a privacidade seja neutralizada por forças externas, ou seja, pelo Outro.

Definitivamente, o Outro é o indivíduo que representa o medo inerente aos processos interacionais entre os sujeitos que habitam e/ou circulam nas grandes metrópoles contemporâneas. Em uma época de intensas reflexões culturais e sobre o sentido do lugar comum, o Outro significa o medo do que é diferente ou do desconhecido, comportando as lógicas de diferenciação entre as camadas sociais historicamente estratificadas por categorias econômicas.

Assim, a partir da relação entre o Outro – que é o indivíduo na perspectiva do sujeito, ou seja, da classe alta brasileira – e o sujeito – que é o personagem central da análise de *Um lugar ao sol* – o “jogo” simbólico das classes

sociais traduzem os desafios de uma sociedade permanentemente desigual socialmente. Podemos afirmar, assim como Bauman (2009), que “a insegurança moderna, em suas várias manifestações, é caracterizada pelo medo dos crimes e dos criminosos. Suspeitamos dos outros e de suas intenções, nos recusamos a confiar (ou não conseguimos fazê-lo) na constância e na regularidade da solidariedade humana” (Bauman, 2009: 14).

Então, em vista do exposto, entendemos que o discurso fílmico trabalha essas questões sobre segurança e medo na cidade, e percebemos na arquitetura urbana a indicação de uma intensa diferenciação entre as classes sociais no país. A construção do discurso fílmico sobre o tema das relações de poder e das classes sociais se estabelece de forma difusa nos filmes documentários.

Se o documentário insere personagens da vida real na paisagem do espaço fílmico, o espectador de cinema pode entender que aqueles personagens são reais e que os seus discursos são, em suas totalidades, verídicos. Contudo, é próprio da linguagem do gênero documental construir um discurso dialógico sobre um tema específico, pensando não apenas na passagem conflitante inerente à discussão do tema como também na incorporação de falas distintas a respeito de um mesmo efeito problematizado, discursivo e paradigmático. Nesse contexto, Gauthier (2013) e Campo (2015) destacam a importância do gênero documentário:

Não porque é mais verdadeiro que a ficção, ou melhor documento, mas porque testemunha uma seqüência vivida anteriormente. A esta seqüência, posso destacá-la, pulverizá-la, fazê-la participar de um discurso que conduz à progressão, negar sua singularidade para atuar unicamente sobre sua capacidade metafórica. (Gauthier, 2013: 6-7).

O documentário tem sido um dos principais canais do discurso e da retórica política e que, por outra parte, tem uma porcentagem significativa de filmes documentais que tem apresentado conceitos, problemáticas e posturas políticas de forma mais ou menos sutil. (Campo, 2015: 15).

Por outro lado, o documentário incorpora discursos proferidos por pessoas reais na composição do seu discurso fílmico, e essas mesmas pessoas são personagens/personas em uma dada realidade social, ou mais comumente, em um evento social inserido em uma determinada dinâmica social cotidiana. Eventualmente, as pessoas representam papéis e são transmissores de discursos (Goffman, 1985); a diferença é que no âmbito fílmico essas pessoas/personagens da realidade social também produzem comportamentos que não teriam uma significância maior no âmbito real.

Sendo assim, podemos considerar o documentário como uma maneira de observar uma dada realidade e o que é filmado se constitui em uma *corporali-*

dade fílmica, isto é, aquilo que se refere à representação dos sujeitos na cena do espaço do documentário. Logo:

Dentro desta dinâmica de relações pautada pelo fetiche da imagem como certificado de existência, ter uma câmera apontada para si tornou-se um “privilegio ontológico” gerador de uma ansiedade exibicionista. Impôs-se o “efeito câmera” como elemento que estrutura certas situações em que é inevitável a teatralidade, o pequeno (ou grande) jogo social onde cada qual assume um papel – ou imagem – dentro de novas modalidades de convívio geradas pelo olhar dos aparelhos. (Xavier, 2015: 229).

Essa *corporalidade fílmica* no gênero documentário é construída pelas narrativas que organizam os discursos proferidos durante a filmagem. É através desse reordenamento que o sentido filosófico do filme se constrói. No documentário, “as chaves de sua originalidade se confirmam na busca de novas estruturas formais através de diversas estratégias narrativas e estéticas”, no entanto, “o problema da viabilidade da representação do documentário é de um eixo impossível de ser captado por um meio técnico: o pensamento” (Vallejo, 2013: 5-21).

Em resumo, é o discurso, e num movimento mais amplo, o pensamento da classe alta que vive nas elegantes e caras coberturas de três cidades brasileiras (Recife, Rio de Janeiro e São Paulo), o objeto de análise a partir do filme *Um lugar ao sol*. Consta-se que o pensamento da elite brasileira reproduz o imaginário desse grupo sobre alguns dos problemas sociais apresentados de forma contundente pelos veículos de comunicação em massa.

No sentido de compreender, a partir das reflexões sobre o sentido do documentário e a sua potência imagética em conceber uma imagem carregada de intencionalidade, devemos refletir sobre a construção das narrativas fílmicas, e desconstruir o seu discurso.

A análise das narrativas cinematográficas são interpretações que visam entender como o discurso é construído no filme, isso porque, analisar um filme é examiná-lo tecnicamente (Vanoye, 1994), para só então decupá-lo simbolicamente, semioticamente, discursivamente e esteticamente. As narrativas produzem sentidos efetivos sobre a dada realidade que está sendo retratada, sendo “possível utilizar o filme com o intuito de analisar uma sociedade” (Vanoye, 1994: 55).

Num sentido mais geral:

A narrativa cinematográfica não é a representação ou o relato de um acontecimento, não é “uma janela aberta para o mundo”, como queria André Bazin, nem uma ponte para o mundo interior, feito de desejos e fantasias insatisfeitos, como quer a psicanálise “aplicada” ao cinema. A narrativa cinematográfica é o próprio acontecimento, o lugar entre o modo como o acontecimento constitui a narrativa e a narrativa constitui a realidade. É esta mínima distância que

precisa ser percorrida pelo pensamento analítico, porque é nesta fronteira que circula o pensamento fílmico, é nela que o pensamento é chamado a produzir-se. O pensamento analítico é, portanto, o movimento que acompanha o filme para reduplicá-lo. (França, 2003: 114).

E no âmbito das representações, pensando as relações de poder e o “jogo” entre as classes sociais, acreditamos também que:

O cinema mostrou que, de todas as artes, é a mais política, justamente porque, arte da *mise-en-scène*, sabe destacar as *mise-en-scènes* dos poderes dominantes, assinalá-las, sublinhá-las, esvaziá-las ou desmontá-las, se necessário rir delas, fazer transbordar seu excesso na perda. (Comolli, 2008: 63).

Evidenciamos também que o documentário, sobretudo a produção latino-americana, se insere como um importante dispositivo de relevância social sobre problemas sociais e políticos vigentes no âmbito da América Latina. Neste continente, o documentário surge como uma ferramenta por meio do qual os cineastas podem apresentar distintos olhares acerca das realidades sobre os temas: desigualdade social e de gênero, violência, direitos humanos, crises políticas e econômicas, racismo e pós-colonialidade, entre outros. Em vias de expressão, a proposta que se apresenta nos filmes documentários latino-americanos é de fugir da visão do estrangeiro, que imperializa um olhar e um discurso carregado de violência e controle simbólico sobre as práticas, os costumes, os conflitos e as persistências históricas de violência na América Latina (Shotat, Stam, 2006; Amâncio, 2000).

Diante disso, embora as narrativas possibilitem construir um discurso no sentido de perceber um objeto a partir de um olhar específico, a subjetividade imposta nessa construção simbólica da imagem também posiciona o nosso ponto de visão em uma posição unilateral sobre o objeto filmado/analizado. Sendo assim, não se pode obscurecer o que seria impossível de ser visto no objeto filmado, podendo ele igualmente contribuir com outras leituras do tema como as classes sociais e as relações de poder entre os moradores de coberturas residenciais que tem o Outro como indivíduo eminentemente ameaçador no espaço urbano.

Diferentes leituras falam da reestruturação do espaço urbano da cidade ao lado da gentrificação imposta por ela (Smith, 2007), o que pode ser entendido através das mudanças trazidas pelas novas formas de comunicação na contemporaneidade. Na atualidade, os sujeitos se comunicam por meio de dispositivos móveis, e o contato físico pouco se dá através da interceptação direta pela visão objetiva. Os lugares da cidade (praças, becos, ruas, etc.) estão sofrendo atualizações em seus conceitos definidores dos sentidos afetivos sobre a espacialidade social do lugar, podendo agora se organizar em locais privados, como os complexos residenciais (comunidades montadas para comportar famílias in-

teiras num simulacro de bairro residencial com ruas e parques próprios), e em edifícios que possuem o controle rígido da segurança do lugar e das pessoas que entram e saem do local. Câmeras vigiam cada passo dos moradores e dos visitantes nos corredores e escadas e nos locais de lazer do edifício.¹

Entendido isso, é no movimento de fugir ou se afastar da violência da cidade que as pessoas buscam locais onde possam conviver tranquilamente com o Outro, sem precisarem ter contato direto com ele. O edifício residencial representa esse sentimento, que está se tornando cada vez mais forte e uniforme nas cidades contemporâneas. A imagem da paisagem urbana apresenta as inúmeras construções que verticalizam o nosso olhar sobre o espaço urbano das cidades: os edifícios cada vez mais altos e “seguros” que concedem novos sentidos à noção de lar e de casa.

“Do alto eu vejo tudo”: a arquitetura e as relações de poder

A conjunção entre as linguagens do cinema e da arquitetura nos leva a perceber certas nuances nas cidades contemporâneas. Ambas as formas produzem um discurso singular sobre como se apresentam os desenhos espaciais de uma perspectiva histórico-cultural e como o indivíduo é situado nesse contexto.

Na tentativa de compreender como o espaço urbano das cidades se organiza (ou se reestrutura) nas lógicas de sociabilidade e de comunicação na contemporaneidade, a nossa análise identifica os sentidos da arquitetura como formas de representação simbólica e conceitual projetada na paisagem urbana. A arquitetura não é apenas uma expressão geométrica e concreta de uma forma, com uma função pensada e aplicada no projeto arquitetônico, é também um trabalho regido por concepções sobre a valorização do espaço com uma delimitação do poder do indivíduo que possui o espaço construído e transformado para os seus devidos fins de habitação.

A construção do sentido na arquitetura leva em consideração algumas formalidades conceituais e simbólicas. Está envolta em aspectos relacionados aos contextos políticos e históricos das cidades, onde a arquitetura esteve/está presente em seus processos de significação particulares. O arranjo espacial é importante, já que repercute no âmbito das comunicações e das sociabilidades que se dão no espaço, gerando oposições/diferenciações entre as classes sociais (Figura 2).

1. *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002), filme emblemático da produção de documentário no Brasil, identificou esses processos no âmbito da vivência privada em um edifício no Rio de Janeiro. Entendendo esse espaço como uma organização social, com suas regras e sentidos simbólicos próprios, o diretor investiga o imaginário de viver em um ambiente privado/coletivo.

Figura 2



Aqui abordados, os sentidos produzidos pela intervenção da arquitetura na produção do espaço social se dão em três eixos de contraposição: espaço interior e espaço exterior; espaço privado e espaço comum; e espaço vertical e espaço horizontal (Coelho Netto, 2012).

Nossa proposta teórico-metodológica é direcionada a partir desses três eixos em conformidade ao discurso do filme *Um lugar ao sol*, sem desvincularmo-nos do discurso do espaço arquitetural produzido pela elaboração do arranjo espacial, nem do discurso fílmico do espaço arquitetônico habitado pelos moradores das coberturas residenciais.

O primeiro dos eixos, espaço interior e espaço exterior, nos leva a indagações sobre os significados dos conceitos de *casa* e *lar*. Como se afere do documentário *Um lugar ao sol*, o sentido de *lar* é corriqueiramente adequado para se referir ao edifício em que se mora, portanto revelando um espaço interior altamente carregado de afetividade. O lugar é, antes de tudo, uma morada e tem um aspecto comum entre os indivíduos: significa um ambiente onde esses indivíduos se sentem à vontade e despreocupados com as vicissitudes da vida “lá fora”; ou seja, aquelas do espaço exterior, e, conseqüentemente, do espaço do Outro.

Consideremos algumas questões sobre as identidades do Outro e do sujeito a partir dos sentidos de espaço interior e espaço exterior. O Outro é o sujeito entendido aqui como indivíduo fragmentado em diferentes contextos de comunicabilidade nas relações entre as classes sociais. Esse sujeito – na interação social com um sujeito de capital simbólico e cultural elevado reduz-se a indivíduo – pode ser considerado como o “visitante” no espaço de convivência/*lar*, porque é um indivíduo que foi convidado a entrar no âmbito do privado, contudo, não é efetivamente aceito nas relações sociais e é considerado, dentro das normas e códigos dos contratos sociais, não possuidor de capital simbólico. O Outro é um indivíduo sem identidade (Figura 3), aquele que está nos lugares suburbanos e periféricos, e é visto como aquele despossuído de capital cultural e econômico. O Outro é, efetivamente, como podemos verificar em *Um lugar*

ao sol a representação corporificada do medo na metrópole contemporânea-industrial-capitalista.

Figura 3



Embora a prática de receber visitantes no lar/cobertura seja costumeira para alguns moradores das coberturas, a intimidade é resguardada, pois, para quem vive no local mais alto dos edifícios, a impressão e certeza é a de que se detém o privilégio de se distanciar dos inconvenientes da cidade, dos barulhos da rua, das festas dos vizinhos, enfim, do Outro. A intimidade proporcionada pela cobertura é o ponto-chave na questão do espaço interior da arquitetura da cobertura, e esse tipo de residência representa simbolicamente uma escolha: fuga da realidade da cidade. Viver em uma cobertura, como podemos inferir a partir do filme, é adquirir um espaço diferenciado, resguardado e íntimo: o som da cidade não adentra as coberturas; e o som interno pode ser controlado mediante a escolha do morador.

O controle interno do som na cobertura residencial encontra uma particularidade em *Um lugar ao sol*, quando em uma das cenas a entrevistada refere-se ao “não ouvir” o “bater das panelas” na cozinha. O fato de a cobertura residencial ser planejada arquitetonicamente/espacialmente em dois ambientes difere as pessoas que estarão circulando pelo ambiente da cobertura, categorizando assim posições e funções no âmbito do lar: as pessoas que trabalham na cobertura e as pessoas que moram na cobertura.

Nesse ponto, o espaço privado e o espaço comum têm se relacionado na categoria da situação econômica que interfere diretamente no tipo do espaço

privado, refletindo o “jogo” de classes e a privatização do espaço urbano comum. Os sentidos culturais e históricos explicam essa relação, na direção de que a dicotomia das diversas esferas políticas e econômicas salienta as diferentes maneiras de se organizar socialmente.

Para Caldeira (1997), as cidades e as configurações do espaço privado vêm se reestruturando nas cidades contemporâneas. Analisando o caso da cidade de São Paulo, a autora percebeu que os “ajustamentos” de moradia se transformaram em fortificações privadas, motivados pela intensa propagação do “viver bem” em edifícios super protegidos e contidos no imaginário da cidade que tem como estrutura social a violência como propulsor da sensação de medo.

A consequência gerada por esse movimento social (na questão das classes sociais) e econômico (no quesito da desigualdade econômica na sociedade brasileira) resulta em uma segregação espacial entre aqueles que restringem uma parcela tanto quantitativa quanto qualitativa do espaço urbano. O resultado desse processo é o surgimento de guetos e lugares periféricos, onde são alocadas as pessoas despossuídas de territórios comuns e que são privados do centro da cidade ou das regiões mais valorizadas pelas empresas imobiliárias de alto rendimento.

De acordo com Coelho Netto (2012), o espaço vertical e o espaço horizontal possuem sentidos tanto metafóricos quanto simbólicos na compreensão dos arranjos espaciais da arquitetura. A imagem que temos é essa: o sótão pode significar o local que protege, que é superior no espaço do lar, e, em síntese, ser racionalista na ótica da posição verticalizada do ambiente. Ao contrário deste, o porão revela as profundezas, o que é inferior e irracional. A expressão da verticalidade pode apresentar vias de inferioridade e superioridade, mistério e revelação, o que protege ou é protegido, o que provoca medo ou traz a falta de proteção. As categorias dicotômicas de “no alto” (“Alto”, “Dentro”, “Convidado”, “Sujeito”, “Eu”, com Identidade) e de “na rua” (“Baixo”, “Fora”, “Intruso”, “Indivíduo”, “Outro”, sem Identidade) são perpendiculares às noções dos espaços vertical e horizontal, no sentido de que o lugar de moradia da elite brasileira representa a construção espacial das diferenças entre os sujeitos na sociedade brasileira. Admite-se, nesta ordem de entendimento do problema social aqui discutido, tendo em vista o discurso social representado em *Um lugar ao sol*, produzido pelos entrevistados, as nuances simbólicas destas categorias para a interpretação da realidade social brasileira.

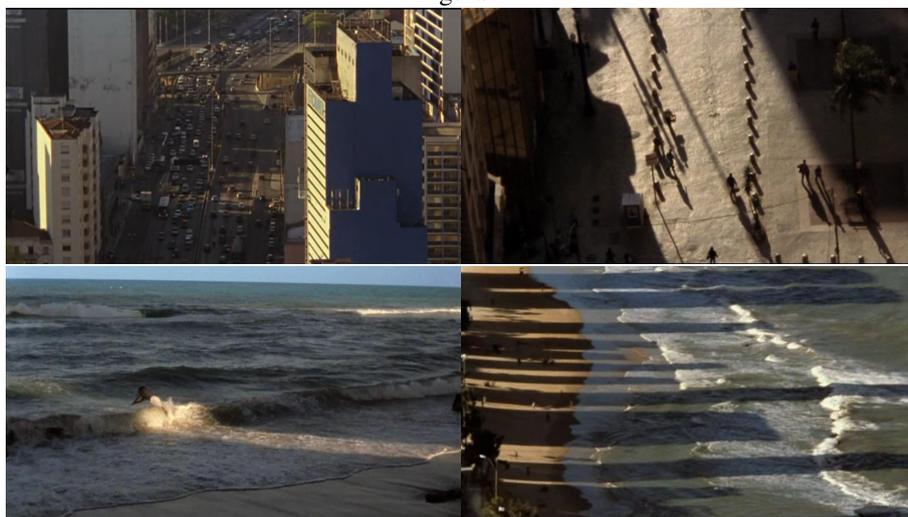
Dessa forma, indicadas essas posições², entende-se que o documentário *Um lugar ao sol* realça os diferentes olhares das pessoas que moram nas coberturas, sobre aqueles que circulam nas ruas, avenidas e lugares da cidade. A diferenciação social por meio do discurso dos entrevistados está posto: a visão daqueles que moram nas coberturas sobre os que não moram nelas. As significações a partir dos discursos dos entrevistados abrem possibilidades para o entendimento de como o capital econômico, e simbólico, é fortemente influenciador em sua construção discursiva: “eu sempre morei olhando para cima” (pertinho do céu; consegue ver as coisas bonitas da cidade por um ângulo diferenciado); “viver na cobertura dá a sensação de dominar o espaço”; e “quando você quer ter a cobertura você usa a cobertura”.³ A expressão “balas tracejantes” que aparece na fala do casal que mora em uma cobertura na cidade do Rio de Janeiro, de frente à comunidade (favela) Dona Marta (que segundo uma entrevistada mais parece “caixinhas de brinquedo”), fecha um círculo em torno do filme que é o seguinte: viver nas alturas é ter o privilégio de não ver, nem viver, a violência (ela torna-se auditiva e não mais visual), mesmo sabendo que ela existe a 1 km de distância.

Neste momento chegamos a um ponto crucial no filme, em que a relação de poder se põe implícita nas falas dos entrevistados de *Um lugar ao sol*. As imagens “claustrofóbicas” dos espaços exteriores contrastando com as das coberturas intensificam a diferença entre o morador da cobertura e o Outro. Se “o poder é um prazer muito bom”, como destaca um dos entrevistados, e morar em uma cobertura é possuir um tipo de poder (aquisitivo, social, simbólico), só resta para aqueles que não o possuem viver sob a sombra daqueles que detêm o poder (Figura 4). Em suma, morar em uma cobertura é ser privilegiado, é morar mais perto do sol.

2. Logo, pode-se concluir que a construção do sentido na arquitetura está relacionada a diversos fatores que acometem a produção do espaço de forma subjetiva (estética, social e política) e objetiva (desenhos, formas e ângulos).

3. No que indica o antropólogo DaMatta (1997), a expressão “sabe com quem está falando?” não reduz o seu significado às relações de poder presentes na utilização consciente do capital econômico em certos eventos e contratos sociais cotidianos. Pelo contrário, a expressão ressignifica os tratamentos entre as classes sociais e a efetiva nomenclatura originada a partir da herança colonial brasileira.

Figura 4



Na cidade do Rio de Janeiro, as paisagens urbanas possuem significativamente uma importância imagética na ordem do discurso quando tratadas na relação com os edifícios residenciais que estão presentes nos contornos do espaço urbano. Em certo momento, temos a exibição de uma gravação realizada por uma das entrevistadas, que filma a cidade e o seu principal cartão-postal, o Cristo Redentor (Figura 5). As cenas são reveladoras, assim como a fala da entrevistada, que apresenta ao espectador uma “bela” cidade, que compartilha do mesmo espaço com a “comunidade Dona Marta”, que segundo ela, “desmata” a vegetação sem nenhuma preocupação ambiental.

Em outro plano, a personagem enquadra a cidade do Rio de Janeiro em sua extensão paisagística até o horizonte onde se podem ver algumas montanhas. O que nos chama atenção aqui é que a imagem filmada do horizonte, na profundidade de campo, é fraca e pouco se consegue ver por causa da evidente poluição da cidade carioca. O caminho até o horizonte é acompanhado por inúmeros prédios, arranha-céus e carros na parte inferior do quadro. Contudo, a entrevistada não se preocupa com a paisagem urbana que desgasta a paisagem natural do Rio de Janeiro. Diante disso, podemos afirmar que o olhar torna-se viciado sobre a cidade na lógica da passagem do tempo, incorporando a paisagem transformada pela urbanização acelerada à paisagem natural. Um sentido misticado do lugar é sustentado pelas imagens e também pelo discurso da entrevista que nos “apresenta” a cidade através do seu olhar.

Figura 5



Em outro momento, as imagens da cidade do Recife também inferem proposições sobre o seu significado simbólico e de poder no contexto urbano. A cidade que se transforma a partir da especulação imobiliária, e que visa com isso a posse de territórios para preservar uma identidade cultural da cidade. A perspectiva reside na preocupação com a manutenção arquitetônica, espacial, social e sonora dos lugares da cidade nordestina.

Um lugar ao sol, dessa maneira, reúne em um mesmo dispositivo, temas tão caros na atualidade: espaço urbano e especulação imobiliária desenfreada, a transformação da paisagem da cidade, as relações de poder advindas da estratificação social nas classes sociais, a representação social pela elite brasileira, o poder e o imaginário na/da cidade.

Considerações finais

Conclui-se que o filme *Um lugar ao sol*, constrói em seu discurso uma narrativa do espaço urbano e das relações constituídas por aqueles sujeitos que o habitam, e mais particularmente, sob o ponto de vista daqueles que estão no controle simbólico e econômico desse espaço. Semelhante a uma ilha, a cobertura é aquela extensão territorial cercada por águas, inclusive na parte de cima, como defende um dos entrevistados no documentário. A ilha é uma pequena área de terra, que comporta poucos moradores (os selecionados). O filme, assim, pode ser resumido a essa fala dada como resposta por um dos entrevistados à questão “como é viver em uma cobertura e/ou pra você o que é ter uma cobertura?”. O entendimento do discurso dos entrevistados torna-se visual, quando a imagem da ilha figura como uma representação espacial do poder detido pela classe alta da sociedade brasileira.

Referências bibliográficas

Amâncio, T. (2000). *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto.

- Bauman, Z. (2009). *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Caldeira, T. P. R. (1997). Enclaves fortificados: a nova segregação urbana. *Novos Estudos*, (47): 155-176.
- Campo, J. (2015). Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad. *Cine Documental*, (11).
- Canevacci, M. (2004). *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel.
- De Certeau, M. (1998). *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Coelho Netto, J. T. (2012). *A construção do sentido na arquitetura*. São Paulo: Perspectiva.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DaMatta, R. (1997). *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco.
- França, A. (2013). *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Gauthier, G. (2013). El documental narrativo. Documental/ficción. *Revista Cine Documental*, primer semestre, (7).
- Goffman, E. (1985). *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes.
- Lapa, T. A. (2011). *Grandes cidades constroem-se com edifícios grandes?*. Recife: Ed. Universitária da UFPE.
- Magnani, J. G. C. (2008). Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In J. G. C. Magnani & L. de L. Torres (orgs.), *Na metrópole: textos de antropologia urbana* (pp. 12-52). São Paulo: EDUSP.
- Shotat, E. & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac e Naify.
- Smith, N. (2007). Gentrificação, a fronteira e a reestruturação do espaço urbano. *GEOUSP – Espaço e Tempo*, (21): 15-31. São Paulo.
- Vallejo, A. V. (2013). Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación. *Cine Documental*, (7).
- Vanoye, F. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus.
- 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* pp. 226-246. São Paulo: Hucitec.

Filmografia

Um Lugar ao Sol (2009), de Gabriel Mascaro

Aquarius (2015), de Kleber Mendonça Filho

O Som ao Redor (2012), de Kleber Mendonça Filho

Febre do Rato (2012), de Cláudio Assis

Rio Doce/CDU (2011), de Adelina Pontual

Edifício Master (2002), de Eduardo Coutinho

Os espaços do Eu e do Outro: a tematização da desigualdade social no documentário brasileiro *Um lugar ao sol*

Natália Martins Flores & Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes*

Resumo: Investiga-se a construção discursiva de *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro procurando compreender como seu discurso tematiza a desigualdade social brasileira. Mobilizam-se os conceitos da análise do discurso (Maingueneau, 2008a; 2008b) e os estudos de Penafria (1999) e Nichols (2001). A distinção das posições espaciais/sociais do Eu – morador de cobertura – e do Outro e a construção de sujeitos atrelados a valores de superioridade, privilégio e individualismo permite ao documentarista denunciar a alienação social.

Palavras-chave: cidades; urbanização; análise do discurso; desigualdade social; documentário.

Resumen: Se investiga la construcción discursiva de *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro tratando de entender el modo en que su discurso tematiza la desigualdad social brasileña. Se movilizan para ello los conceptos del análisis del discurso (Maingueneau, 2008) junto a los estudios de Penafria (1999) y Nichols (2001). La distinción de las posiciones espaciales/sociales del yo (habitante de “cobertura” o ático) y del otro, y la construcción de sujetos sometidos a valores de superioridad, privilegio e individualismo permiten al documentalista denunciar la alienación social.

Palabras clave: ciudades; urbanización; análisis del discurso; desigualdad social, documental.

Abstract: We investigate the discursive construction of *Um lugar ao Sol* (2009), by Gabriel Mascaro trying to understand how his discourse thematizes the Brazilian social inequality. The concepts of discourse analysis (Maingueneau, 2008a; 2008b) and studies of Penafria (1999) and Nichols (2001) are mobilized. The distinction between both the spatial/social positions of the I – dweller of coverage apartment– and the Other, and the construction of subjects linked to values of superiority, individualism and privilege allows the documentary to report social alienation.

Keywords: cities; urbanization; discourse analysis; social inequality; documentary.

* Natália Martins Flores: Universidade Federal de Santa Maria, Faculdade de Comunicação Social, Departamento de Ciências da Comunicação. CEP 97070-360, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: nataliflores@gmail.com

Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes: Universidade Federal de Pernambuco, Faculdade de Comunicação Social, Departamento de Ciências da Comunicação. CEP 50670-901, Recife, Pernambuco, Brasil. E-mail: isaltina@gmail.com

Submissão do artigo: 02 de novembro de 2016. Notificação de aceitação: 13 de fevereiro de 2017.

Résumé: On se propose de mener ici une enquête sur la construction discursive de *Um lugar ao Sol* (2009), de Gabriel Mascaro en essayant de comprendre comment son discours thématise l'inégalité sociale brésilienne, en s'appuyant essentiellement sur les concepts issus de l'analyse du discours (Maingueneau, 2008a; 2008b) et des études de Penafria (1999) et Nichols (2001). La distinction des positions spatiales/sociales entre le Je – les résidents des habitations situées en hauteur d'un immeuble et considérés comme privilégiés – et l'autre, et la construction de sujets attachés à des valeurs de supériorité, d'individualisme et de privilège permet au documentaire de dénoncer l'aliénation sociale.

Mots-clés: villes; urbanisation; analyse du discours; inégalité sociale; documentaire.

Palavras introdutórias

Um dos gêneros discursivos com melhor capacidade de problematizar as desigualdades sociais contemporâneas é, sem dúvida, o filme documentário. O seu papel de apresentar significados que compõem a realidade social provoca, por si só, a reflexão e o debate (Penafria, 1999). Esse aspecto ganha importância significativa na sociedade brasileira, cuja identidade é marcada por relações sociais desiguais entre classes sociais, raças e gêneros. Documentários tornam-se dispositivos interessantes para tematizar o cotidiano social brasileiro, desnudando marcas culturais de violência e de distinção social que foram, de alguma forma, naturalizadas por nós.

Da produção brasileira de documentário, interessa-nos os filmes que focalizam a problemática das urbanidades e dos modos de habitação nos grandes centros urbanos brasileiros. Na cidade do Recife, no Brasil, particularmente, existe uma produção cultural pulsante que se propõe a tematizar a questão urbana. Temos como exemplos recentes os documentários *Eiffel* (2008), *Menino-Aranha* (2009), *Praça Walt Disney* (2011), *Recife, cidade roubada* (2014). Esses documentários retratam, cada um à sua maneira, o crescimento arquitetônico vertical desordenado da cidade do Recife, problematizando suas consequências sociais e urbanas. Em alguns casos, como no documentário *Domésticas* (2013), temos as desigualdades sociais tratadas de maneira mais explícita.

Neste artigo, analisamos o documentário *Um lugar ao sol* (2009), que segue a mesma linha temática de discussão do espaço público e das desigualdades sociais.¹ Produzido pelo recifense Gabriel Mascaro, o longa-metragem diferencia-se de outros do gênero por ter como figura principal a elite brasileira, representada pelos depoimentos de oito moradores de coberturas das ci-

1. O documentário está disponível em: www.youtube.com/watch?v=pOH5SWK6Mcc.

dades de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. A partir de um aporte teórico metodológico da Análise do Discurso, nos respaldando principalmente nos conceitos trabalhados por Maingueneau (2008a; 2008b), analisamos a construção discursiva do documentário focando no modo como ele tematiza a desigualdade social no contexto das cidades brasileiras. Interessa-nos também investigar os elementos que compõem o *ethos* discursivo das personagens do documentário, além dos modos de subjetivação implicados nesses discursos.

O documentário desvela o modo como esses indivíduos da classe alta falam de si e refletem sobre sua posição social frente a outras camadas sociais brasileiras. Interessa-nos analisar as formas como o documentarista trabalha esses depoimentos no fio do discurso do documentário e na composição do seu argumento. No seu conjunto, esses elementos compõem um olhar específico sobre o social, respaldado na emergência de determinados sentidos em detrimento de outros.

O discurso, o sujeito e as narrativas da cidade

O estudo da cidade e do espaço urbano transformou-se, há algum tempo, em interesse de pesquisa de analistas do discurso brasileiros. Projetos de pesquisa conduzidos pelo Laboratório de Estudos Urbanos (Labeurb), da Unicamp, mostram-nos modos de pensar a cidade a partir do viés da linguagem, relacionando as relações sociais no espaço urbano aos conceitos de discurso, sujeito e história. Segundo Eni Orlandi (2003), a perspectiva discursiva procura ressignificar os sentidos do social, do público e da cidade – muitos deles naturalizados pelo discurso do urbanismo – e refletir sobre o espaço urbano além das medidas geométricas de espaço. A cidade seria pensada, então, como um espaço simbólico, de convivência entre sujeitos e sentidos (Orlandi, 2003; 2004).

A abordagem discursiva concebe a produção do espaço urbano a partir de gestos históricos e sociais que significam, definindo sentidos sobre o que se entende por cidade e social (Orlandi, 2003; 2004). São materialidades como o *rap*, a poesia urbana, os grafites e as pichações, os painéis, os *outdoors* e os elementos da arquitetura da cidade que constroem as formas que o urbano pode tomar. No seu conjunto, esses elementos formam o que Orlandi (2004) nomeia de narratividade urbana que se materializa de maneira dispersa em diversos pontos cujas relações produzem sentidos.

A produção de sentidos no espaço urbano é marcada pela administração de pessoas que circulam nesse espaço – e que se constituem como sujeitos urbanos – e pelo controle do poder público. Essa última instância é responsável por selecionar os sentidos considerados legítimos na esfera burocrática

da cidade, fixando-os como “naturais” e de senso comum (Orlandi, 2004). Os analistas do discurso estão preocupados, justamente, em compreender como funciona essa engrenagem de seleção de sentidos, pois ela acaba por promover uma produção de sentidos uniformes sobre a cidade ao custo do silenciamento de outros sentidos possíveis.

A dinâmica de consolidação de sentidos sobre o espaço urbano encobre disputas sociais e discursivas que ocorrem nesse cenário. Há uma tentativa de estabilização de determinada rede de sentidos pelo político, processo que nos mostra que o discurso acaba por se constituir no próprio objeto de disputa entre sujeitos na construção do social. Esse argumento é característico das reflexões sobre o discurso. Concorda-se, assim, que

O discurso contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, o moldam e o restringem: suas próprias normas e convenções, como também relações, identidades e instituições que lhe são subjacentes. O discurso é uma prática, não apenas uma representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado. (Fairclough, 2001: 91).

Ora, se adotarmos as reflexões sobre a natureza do discurso para pensar a cidade, percebemos que as estruturas do urbano simbolizam e reproduzem as concepções e formas de habitar a cidade que nós consideramos legítimas. Intrincadas a essas estruturas simbólicas, se produzem também subjetividades do urbano. Partindo de Foucault (1982), compreendemos que os discursos urbanos envolvem processos de subjetivação que conformam os indivíduos a determinadas verdades, discursos e sentidos de urbanização. Desse modo, pensar a cidade e o modo como os sentidos transitam nela envolve também questionar-se sobre as próprias relações estabelecidas entre os sujeitos e a cidade. Esse argumento encontra respaldo nas reflexões do geógrafo David Harvey (2006):

Ao produzirmos coletivamente nossas cidades, produzimos coletivamente a nós mesmos. Projetos referentes ao que desejamos que sejam nossas cidades são em consequência projetos referentes a possibilidades humanas, a quem queremos ou, o que talvez seja mais pertinente, a quem não queremos vir a ser. Cada um de nós, sem exceção, tem algo a pensar, a dizer e a fazer no tocante a isso. A maneira como nossa imaginação individual e coletiva funciona é, portanto, crucial para definir o trabalho da urbanização. (Harvey, 2006: 210-211).

Estudos como os de Teresa Caldeira (2000) ajudam-nos a traçar um perfil dos modos de habitação valorizados nas cidades contemporâneas. A antropóloga concebe o conceito de enclave fortificado para nomear espaços privados voltados à coletividade que se multiplicam nos grandes centros urbanos a partir da década de 1990. Tidos como uma reação de defesa da classe média alta à violência crescente dos centros, os enclaves são espaços residenciais autônomos

fisicamente demarcados e policiados por aparelhos e pessoas. Eles se tornam representantes de uma nova ordem urbana que enfatiza o valor do privado em detrimento de uma vida voltada aos espaços abertos da cidade.

Segundo nos mostra Orlandi (2004), as relações de sociabilidade foram ressignificadas na cidade moderna. Nessa cidade, o discurso da violência parece intrínseco à vida urbana, tornando “necessário” o isolamento no que a autora denomina bolsões: muros que separam e usam o discurso da hostilidade, da negação do Outro. O mecanismo social que liga sujeitos no mesmo espaço público desfaz-se em favor de um espaço privatizado, separado por barreiras, em que a convivência com indivíduos de outras classes e origens sociais se torna um risco. O que se produz, então, é uma violência simbólica social que separa indivíduos e diminui o espaço de sociabilidade entre eles (Orlandi, 2004). A cidade deixa de ser espaço público a ser compartilhado para virar uma série de bolsões que reproduzem intolerância e violência, além de reiterar a exclusão e o poder econômico.

Diante desse cenário, Orlandi (2004) afirma ser necessário pensar nos sentidos que estão sendo produzidos e reproduzidos no espaço social e o modo como eles têm moldado as relações entre sujeitos e cidade. Segundo ela, o papel dos pesquisadores que estudam a cidade seria o de apontar quais as ideologias e conceitos sobre o social e a cidade que se sedimentam na materialidade do espaço urbano. Esses elementos remetem ao tipo de sujeito urbano que estamos criando e a reflexões sobre quem nós somos e o que a cidade representa para nós.

O documentário e sua cena de enunciação

Os discursos e os sentidos sobre urbanização inscrevem-se em materialidades discursivas que circulam no ambiente social. Neste artigo, olhamos o documentário como uma dessas materialidades, a partir do conceito de cena de enunciação, de Maingueneau (2005; 2008a; 2008b). A cena de enunciação constitui-se a partir do entrelaçamento entre a cena global, a cena genérica e a cenografia. A cena global remete aos tipos de discursos presentes na materialidade, que definem a sua função social. Ela se relaciona aos setores da sociedade em que circulam os enunciados (discurso político, discurso literário, discurso publicitário) e permite aos sujeitos reconhecerem os campos discursivos a que pertencem os discursos. No documentário, a cena global mobiliza tipos de discurso distintos a depender do assunto e argumento de sua narrativa. Nos documentários sobre a cidade, essa cena se constitui, por exemplo, dos discursos político, de urbanização, entre outros, que se enredam na produção de sentidos.

A cena genérica apresenta-se como um nível mais detalhado da cena global e permitiria reconhecer os papéis de interlocutores de maneira mais específica (Maingueneau, 2005). Por essa razão, elegemos a cena genérica como elemento central para pensar o documentário. Ela remete aos gêneros dos discursos presentes na cena de enunciação, elementos que moldam as finalidades de comunicação e os papéis dos enunciadores. A partir dessa perspectiva, o documentário é um gênero audiovisual que define contratos de comunicação específicos entre os seus produtores e público. Sua estrutura genérica mobiliza tipos de discurso (da cena global) e cenografias específicas com a finalidade de narrativizar uma realidade.

Os estudos sobre documentário de Manuela Penafria (1999) e Bill Nichols (2001) ajudam-nos a delinear as características específicas desse gênero do discurso. Segundo eles, o documentário define-se por ser uma expressão do ponto de vista do documentarista sobre uma dada realidade filmada. Além de lhe dar um caráter autoral – em que identidades de documentário e documentarista fundem-se, inevitavelmente – essa colocação permite observar o filme documentário como uma narrativa baseada em um argumento que visa persuadir ou convencer o público sobre sua perspectiva (Nichols, 2001).

Apesar de basear-se em imagens da realidade, Penafria (1999) mostra-nos que o documentário se constitui como um recorte de fragmentos da realidade e não seu espelho. Assim,

[...] ao combinarem-se e interligarem-se as imagens obtidas in loco está-se a construir e a dar significado à realidade, está-se o mais das vezes não a impor significados mas a mostrar que o mundo é feito de muitos significados. Isto conduz-nos àquilo que se pretende que um documentário seja, que se exclua o voyeurismo ou mero sensacionalismo a favor do questionamento e da discussão através da construção de argumentos (em especial, e no meu entender, de modo visual – fazendo uso das imagens). (Penafria, 1999: 1).

Ora, se aproximarmos essas descrições do documentário à bibliografia sobre cidade e sentidos, percebemos que esse gênero tem potencial como forma de questionamento das estruturas da ordem urbana. De fato, muitos dos movimentos urbanos utilizam-se do dispositivo documentário como modo de se opor ao discurso burocrático e propor outras releituras sobre a cidade. Essas formas de discurso rompem com a ordem urbana estabelecida e alinham narratividades urbanas próprias que interessam aos analistas do discurso. Neste artigo, esse movimento é representado na forma do documentário *Um lugar ao sol*, cuja análise delineamos a seguir.

O lugar do eu e do outro: lógicas de distinção social

O documentário *Um lugar ao sol*, como comentado anteriormente, se propõe a mostrar a realidade dos moradores de coberturas das cidades brasileiras. Para analisar as estratégias utilizadas na conformação do seu discurso, operacionalizamos o conceito de cenografia, de Maingueneau (2008a; 2013). A cenografia remete ao modo de encenação do discurso, a uma *mis-en-scène* da situação de comunicação, que é construído e validado progressivamente pela enunciação. Ela é:

[...] assim, esse elemento de onde vem o discurso e que engendra o discurso; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cenografia de onde a fala se origina é a cenografia apropriada para enunciar como convém em dadas circunstâncias. (Maingueneau, 2013: 78). (Tradução nossa).

A cenografia constitui-se em elementos linguístico-discursivos que o enunciador escolhe para colocar em cena sua enunciação. Ela configura um mundo ao definir os *status* para os interlocutores e, ao mesmo tempo, instaura um lugar e um tempo no qual se desenvolve a enunciação. Ela constitui o nível mais específico dos discursos e mantém relação com os outros níveis da cena global (esferas e tipos de discurso) e da cena genérica.

O fato dos enunciados de *Um lugar ao sol* pertencerem ao gênero documentário já permite observarmos alguns elementos de sua cenografia. Estamos nos referindo, basicamente, ao que chamamos de efeitos de sentido de realidade e de persuasão, que marcam os discursos desse gênero específico. Os efeitos de realidade aparecem no documentário no seu apelo a estratégias de verossimilhança com a realidade social filmada. Mesmo que admitamos que o documentário seja uma montagem de fragmentos do real, a sua tradição vem marcada por essa exigência de impressão de autenticidade (Nichols, 2001). Imbricados a esses estão os efeitos de persuasão, que se referem à necessidade da narrativa do documentário de convencer o público sobre seu argumento.

O falar de si aparece como argumento condutor deste documentário. Ele é desempenhado pelos depoimentos das personagens que ocorrem ao longo da sua narrativa sobre suas experiências de se morar em uma cobertura. A construção do ponto de vista desses sujeitos, que produz efeitos de sentido de realidade, é reiterada por outros elementos da cenografia desse discurso, como o cenário de filmagem e o enquadramento da câmera. O cenário é a própria sala de estar das coberturas, ambiente privado dos entrevistados. O enquadramento espacial, do entrevistado sentado no seu sofá, de frente para a câmera, constrói um efeito de sentido de unidade entre criatura e *habitat*, na construção do discurso sobre si.

A questão da espacialidade ganha destaque na construção da cenografia do discurso do documentário. Ela aparece tematizada na fala dos entrevistados, no enquadramento da câmera e nas imagens/externas colocadas entre uma entrevista e outra. No seu conjunto, esses elementos constroem duas espacialidades: 1) o espaço de si - do sujeito que habita coberturas e 2) o espaço do outro, dos não privilegiados que não moram em coberturas. Enquanto o espaço de si é personificado na figura do personagem/*habitat*, do espaço do apartamento, o espaço do outro é representado pelo espaço das ruas e das favelas, posicionadas entre uma entrevista e outra. Esses últimos ambientes são reiterados como espaços exteriores que circundam o ambiente interno do apartamento, mas não pertencem à sua rede de significados.

A demarcação dos espaços sociais de si e do outro no discurso do documentário encontra-se marcada pela lógica de distinção entre espaço privado e público presente na cultura das cidades brasileiras contemporâneas. O antigo espaço público, representado pelo centro das cidades, em que reinam elementos como a pobreza, a sujeira e a heterogeneidade social, apresenta-se como espaço a ser minimizado diante da lógica do espaço privado do apartamento. As práticas sociais de valorização da propriedade privada dos condomínios reiteram essa lógica de ruptura entre esses espaços (Caldeira, 2000).

As distinções entre espaço privado e público aparecem em vários trechos do documentário, na fala dos entrevistados e nas imagens do lugar da rua e o lugar da cobertura (figura 1). Enquanto o primeiro é representado como um lugar de caos e heterogeneidade urbana – pelo trânsito de carros (como na imagem) e movimento de transeuntes – o espaço da cobertura é representado como um lugar silencioso, tranquilo, habitado por poucas pessoas com o mesmo estilo de vida. Esse choque entre efeitos de sentido de caos e tranquilidade configura a cenografia do documentário, sendo representado também pela oposição entre elementos estéticos como imagens de guindastes e canteiros de obras (que tematizam o ambiente urbano) e as salas amplas e silenciosas das coberturas.



Figura 1. Entre o silêncio da cobertura e o caos da cidade

Fonte: www.youtube.com/watch?v=pOH5SWK6Mcc

As escolhas discursivas do enunciador em *Um Lugar ao sol* conformam um tom de crítica à estrutura urbana vigente, de crescimento desenfreado das cidades e valorização do espaço privado em detrimento do espaço público. Esse tom constrói-se pela justaposição de imagens de construção de prédios – com elementos como plantas arquitetônicas e placas de apartamentos à venda em condomínios – a uma trilha sonora pesada, que dão um ar de tensão ao documentário. A crítica desnuda-se quando observamos o contexto sócio cultural no qual o audiovisual emerge. Conhecida por seus arranha-céus, a cidade do Recife é cenário, já há alguns anos, de lutas simbólicas entre movimentos sociais e os consórcios imobiliários pela cidade. O olhar do documentarista deriva da matriz discursiva de movimentos sociais como o Ocupe Estelita, que advoga pelo direito à cidade e outras formas de habitar o espaço urbano, confrontando o discurso hegemônico recifense sobre urbanização.

As justaposições entre o espaço privado do condomínio e o espaço público das ruas materializam as relações desiguais existentes entre as classes sociais brasileiras. A habitação em condomínios torna-se um fator de distinção social para as classes média e alta em relação a outras classes que supostamente não teriam acesso a esse modo de vida. Essa distinção aparece até na escolha do nome dos prédios das cidades brasileiras, foco mostrado pela narrativa do documentário. Nomes como *Versailles*, *Cannes*, *Rembrandt*, *Akrópolis*, *Renoir* e *Conde de Toulon* relacionam simbolicamente o estilo de vida dos moradores desses prédios à cultura europeia e, especificamente, à nobreza francesa. Reitera-se um discurso que coloca essa cultura numa posição de superioridade em relação à cultura brasileira mestiça e, portanto, impura.

O discurso de distinção social torna-se ainda mais explícito quando se trata de apartamentos cobertura, já que o seu número é reduzido em relação a ou-

tros tipos de habitação urbana. Segundo as falas dos moradores entrevistados, habitar em uma cobertura significa ter acesso a valores diferenciados de conforto e privacidade, encarnados na expansão do espaço físico do apartamento. Além disso, a posição espacial em que a cobertura se encontra – de estar acima de outros apartamentos – confere aos seus habitantes uma “sensação de domínio”, segundo as palavras de uma das moradoras. Na fala de outros moradores, a cobertura é descrita como uma ilha: isolada do restante da vida social, como “outra dimensão”, “outro plano”, “acima de tudo” e de todos.

Algumas falas dos moradores das coberturas trazem marcas explícitas de distinção social em relação ao outro, materializado na figura do empregado da classe subalterna, reiterando um discurso classista. Vejamos na fala de uma das moradoras, no exemplo 1:

Exemplo 1: Outra coisa também que eu adoro é que a área de serviço – *não é que eu tenha nada contra o pessoal que trabalha comigo*, que são pessoas que até fazem 25 anos, uma tem 25 anos, outra tem 15, o motorista tem mais 15. Realmente são pessoas, assim... mas a gente já não ouve, a gente fica com mais privacidade pra ficar sozinhos (...) Mesmo se o apartamento fosse enorme, você sempre ouve, vamos dizer assim, *batida de panela*, que isso me deixa realmente agoniada. *Aquelas batidinhas, aquela conversa...* a conversa não é tanto, realmente *é a panela*, propriamente. Perde a privacidade... enfim, são algumas coisas que você não deixa, do seu dia a dia, incomodar um pouco.

No trecho, observamos a existência de um discurso classista que impõe separações espaciais nítidas entre a elite e a classe subalterna de empregados como necessárias para garantir o conforto e privacidade dos primeiros. Articula-se, aqui também, uma divisão entre espaços privado/público. A cozinha é descrita como o espaço desordenado dos funcionários da casa – das batidas de panelas e conversas – enquanto a sala aparece como um lugar silencioso e privado da moradora. Rememoram-se, em certo sentido, as figuras da casa grande e da senzala da época do colonialismo, que definiam, de modo estrito e controlado, a quais ambientes as classes sociais pertenciam.

Esse discurso ganha um tom cordial, representado pela fala da moradora de que “não tem nada contra” seus empregados, apesar de não se misturar e não gostar do barulho das panelas. Essa retórica, muito presente nos discursos brasileiros sobre preconceito racial e de classe, é utilizada pelo enunciador como forma de evitar julgamentos do seu interlocutor. Trata-se de preservar as faces, como diria Goffman (1980). Os funcionários e empregados são valorizados por essa moradora contanto que eles ocupem o espaço deles e, assim, mantenham distantes barulhos e outros elementos associados à sua classe social.

Para além da figura do empregado, o outro é representado nas falas dos moradores como um ente que transita pela vizinhança do prédio, cujos passos são observados a distância pelos moradores das coberturas. Cria-se, nos discursos dos moradores, uma separação estratégica entre esses sujeitos e universos, que reitera as lógicas de distinções de classe da sociedade brasileira. Isso é marcado, por exemplo, na fala de um morador do Recife, quando diz que prefere observar o movimento de pessoas indo à praia de Boa Viagem no silêncio e isolamento de sua cobertura, a misturar-se à multidão e ao desconforto de uma praia lotada. Mais uma vez, reiteram-se o lugar do eu, pertencente ao mundo da cobertura, e do outro, relegado a um espaço conturbado e heterogêneo.

Colocado a distância, o outro nunca chega a ser concretamente materializado nas imagens do audiovisual e, muito menos, nos depoimentos dos moradores. Essas falas revelam mais sobre o estilo de vida isolado e solitário da cobertura do que sobre a presença do outro nas cenas do cotidiano. Essa abordagem transforma esse sujeito em um espectro cuja presença e proximidade simbólica é sempre um risco. Ora, a cobertura serve justamente como ponto de vigilância e de controle deste outro, possibilitando ao morador observá-lo a partir do alto sem, no entanto, fazer-se ver. Esse jogo de vigilância pode ser comparado ao modelo de panóptico das prisões analisadas por Foucault (1977), no livro *Vigiar e Punir*. Semelhante à forma arquitetural do sistema prisional descrita no livro, a cobertura possui certo poder de submeter a rua e seus indivíduos a uma vigilância contínua, sem fornecer a eles a possibilidade de ver quem os está observando.

Em um trecho do documentário, o documentarista brinca com essas práticas de vigiar o outro ao mostrar a imagem de uma das moradoras com uma câmera filmadora na mão, filmando a vizinhança do seu apartamento (figura 2). Na sequência, o enquadramento da imagem do audiovisual é conformado pelas próprias imagens coletadas pela câmera da observadora, dos morros e favelas nas proximidades. Essa estratégia discursiva de inserção dessas imagens marca discursivamente o vigiar e a construção do outro por meio das lentes do eu.



Figura 2. O outro através das lentes do eu
www.youtube.com/watch?v=pOH5SWK6Mcc

O olhar do eu através das lentes do outro – constituído a partir desse enquadramento – conforma-se também pela narração da moradora sobre o que ela está observando. Esses elementos ajudam a constituir uma representação do outro no discurso do eu, que não passa de um simulacro, já que o contato que a moradora tem com esses sujeitos de quem fala é mediado por meio de dispositivos (a cobertura e a câmera) capazes de manter a distância entre esses sujeitos. No exemplo 2, trazemos um trecho da narração da moradora para mostrar a representação deste outro:

Exemplo 2: Não sei se tu vai poder ver daqui [o morro da] Dona Marta. [pausa] Você tem uma comunidade que *adentra* o morro, que *desmata* a montanha, que *não preserva*, que faz *uma coisa fechada*, nessa *comunidade* que *cria regras próprias*, e que *tão perto, tão longe*, fazem um banguê banguê. [pausa] A gente assiste essa guerra, sem participar desta guerra, muitas vezes sentindo a consequência de estar tão perto dessa guerra.

A moradora utiliza a narração para conduzir o olhar do documentarista, que a acompanha, sobre o que deve ser observado na paisagem que ela está filmando, cujas imagens são mostradas concomitantemente. Em seguida, a moradora descreve esse outro – representado pelos habitantes do morro da Dona Marta – como um sujeito que construiu sua comunidade de modo depredatório e invasivo (o que é marcado pelo uso de marcas textuais “adentra o morro”, “desmata a montanha” e “não preserva”). O uso do tempo verbal do presente do indicativo remete ao fato de essas ações serem contínuas, ou seja, de ainda estarem se desenrolando.

O outro também aparece representado, nesse trecho, como uma estrutura social fechada e isolada, por meio do uso das expressões “comunidade” e “uma coisa fechada” para referenciar esses sujeitos e “cria regras próprias”, como modo de descrever como suas práticas sociais são sedimentadas. Essas ex-

pressões criam um sentido de distanciamento do eu e do outro, ao mostrar que o universo desse outro funciona por meio de códigos e lógicas próprias, diferentes dos códigos e leis da sociedade. Esse distanciamento também se constrói por meio do uso da expressão “tão longe, tão perto”. O tão longe se refere a esse outro universo simbólico desconhecido da moradora, dos códigos fechados e da violência do tráfico. O tão perto traz à tona a proximidade espacial existente entre esse universo e a cobertura.

Se lançarmos um olhar interpretativo sobre as escolhas linguístico-discursivas usadas pela moradora para representar o outro, percebemos que os elementos usados para caracterizar a ocupação do morro da Dona Marta e seus modos de convivência podem ser, facilmente, transpostos para a caracterização dos condomínios fechados da elite brasileira. O modo de apropriação do espaço urbano operado por esses últimos faz-se por meio de uma construção desenfreada e especulação imobiliária que, por vezes, também não respeita as legislações e espaços ambientais. Os enclaves fortificados também criam suas regras de convivência própria àquele espaço interno, baseado na homogeneidade social de seus habitantes (Caldeira, 2000). A única diferença é que o tipo de violência que a moradora descreve é deixado do lado de fora de seus portões.

O ethos e a privatização das experiências

Desvendar as estratégias de funcionamento do discurso do documentário *Um lugar ao sol* significa também nos determos no modo como suas personagens são construídas a partir do conceito de ethos discursivo. Maingueneau (2008a; 2008b) refere-se ao *ethos* como uma maneira de ser e de dizer relacionada a uma identidade da posição discursiva de um sujeito. Responsável por unificar uma corporalidade para o discurso, por meio da representação de traços psicológicos e físicos para o enunciador, o *ethos* mobilizaria o coenunciador a aderir a um discurso específico e seu universo de sentido.

Existem dois tipos de *ethos* que constituem o discurso do documentário analisado: 1) o *ethos* do enunciador, encarnado na figura do documentarista, cuja visão de mundo estrutura as escolhas discursivas e 2) os *ethos* das personagens que, no seu conjunto, constroem uma representação da maneira de ser da elite brasileira. Vemos que essas duas construções discursivas atuam mútua e conjuntamente para convencer e persuadir o público da validade e veracidade desse discurso. Aqui, interessa-nos delinear os elementos que compõem o *ethos* das personagens do documentário, já que neles transitam sentidos que nos levam a refletir sobre a desigualdade social.

Os caracteres do *ethos* das personagens moldam um sujeito superior, individualista e privilegiado. Esses elementos aparecem entrelaçados e mantêm relação com os sentidos dados à cobertura, fundindo esses sujeitos ao seu *habitat*. Com Maingueneau (2008a), observamos que esses caracteres se constituem a partir de duas formas sobrepostas na formação do *ethos*: o *ethos* dito e o *ethos* mostrado. O *ethos* dito remete a enunciados em que o enunciador evoca sua própria enunciação, demarcando-se explícita ou implicitamente no texto. Ele seria marcado no falar de si das entrevistas das personagens. De outro modo, o *ethos* mostrado traria elementos que configuram a cenografia do enunciado sem estarem explicitamente ditos no enunciado. Seriam os elementos audiovisuais de edição/montagem do documentário que também produzem sentidos.

A característica de superioridade faz referência à sensação de domínio e de se estar acima de todos trazidos pela localização espacial e pela distinção social da cobertura. Ela vincula-se a um olhar onisciente sobre a realidade social e marca-se, no discurso do documentário, por meio da fala dos sujeitos entrevistados e por tomadas de vídeo do próprio ambiente. As tomadas da vista do mar filmadas a partir do ambiente interno de um elevador que sobe até a cobertura e as tomadas de prédios feitas a partir da rua exemplificam os efeitos de sentido de superioridade fornecidos pela imagem.

A superioridade configura uma identidade de classe das pessoas que habitam coberturas, cujos gostos e percepções de espaço são diferenciados. Ela proporciona um descolamento do sujeito dos fatos cotidianos da vida social. É como se o fato de morar em uma cobertura permitisse a esse sujeito observar e presenciar eventos sociais a distância, sem necessariamente se envolver neles. Esse aspecto é salientado, por exemplo, por uma moradora de cobertura do Rio de Janeiro, quando comenta que ela escuta assaltos e outros eventos de violência que ocorrem lá embaixo, na rua. Para ela, é como se a cobertura afinasse os seus sentidos. A violência é presenciada de longe, vista e ouvida de cima, sem atingi-la diretamente.

A construção de uma identidade de classe de moradores de cobertura nos conduz à característica de individualismo, expressa no *ethos* das personagens. Esse valor é nutrido por classes altas, que tem o indivíduo e sua individualidade como núcleos autônomos. No documentário, esse caráter constrói a imagem de um sujeito solitário cujo passatempo é aproveitar o tempo sozinho no conforto de sua própria casa. Essa construção discursiva aparece por meio de escolhas de enquadramento da câmera e nas falas das personagens. Opta-se por enquadrar indivíduos sozinhos na sua sala de estar (figura 3) ou junto aos membros de sua família, que tem, no máximo, três pessoas.



Figura 3. Enquadramento da câmera constrói *ethos* de sujeito individualista

Fonte: www.youtube.com/watch?v=pOH5SWK6Mcc

Escolhemos como exemplo a figura 3 justamente devido ao fato de a fala desse personagem reforçar o *ethos* de sujeito individualista, convergindo com o enquadramento da imagem na produção de sentidos. Esse sujeito fala sobre o seu cotidiano, como as festas que tem promovido no espaço da cobertura ou o tempo que tem passado sozinho. Ele discorre sobre o fato de conviver bem com a solidão e traça um perfil de um indivíduo divorciado cuja principal preocupação atual é apenas com o seu conforto. O fato de não mencionar em nenhum momento a rotina com sua família mostra-nos que ele encarna os valores individualistas e o estereótipo de solteirão que quer aproveitar a vida. Talvez o fato de retratar esses sujeitos no seu isolamento seja uma estratégia do documentarista para mostrar como essa classe não se relaciona plenamente com o outro.

Por fim, a última característica identificada nos *ethos* das personagens é o de sujeito privilegiado. Esse privilégio é vinculado à posição social, que confere a esses sujeitos um acesso a produtos e serviços diferenciados – “os melhores hotéis, os melhores relógios, as melhores roupas, as mulheres bonitas, as boas comidas, os bons carros”, nas palavras de um dos moradores de cobertura. O fato de habitar em uma cobertura concretizaria esse universo de privilégios distintos. Além desses, os privilégios também aparecem na fala desses sujeitos no seu acesso à natureza que circunda seu apartamento. Segundo eles, o olhar do alto proporciona uma vista diferenciada das paisagens naturais e do mar, já que as coberturas são à beira mar. Eles assumem, então, um discurso de contemplação da natureza acessível aos seus olhos.

É interessante notar a relação de proximidade que alguns dos moradores estabelecem entre eles, a natureza e Deus. Vejamos nos exemplos 3 e 4:

Exemplo 3: O Rio de Janeiro é um privilégio e eu sou mais privilegiada ainda porque eu sempre morei *olhando por cima*. Eu vejo as coisas como se eu tivesse até, sei lá, *pertinho do céu mesmo*.

Exemplo 4:

[Morador 1]: Realmente, humildade quebra qualquer preconceito, qualquer recalque que possa existir de alguém que tem um pouquinho a mais ou a menos que o outro, porque perante a Deus... E existe um Deus nesse mundo hein. Tá vendo, taí uma das vantagens de viver numa cobertura.

[Cineasta] Tá mais perto de Deus?

[Moradora 2]: É, porque *nós podemos falar com Deus aqui mais facilmente né*.

[Morador 1]: (risos)

Nos dois exemplos, percebe-se que as personagens evocam a posição espacial da cobertura como sinônimo de estar fisicamente mais próximo do céu (exemplo 3) e, conseqüentemente, de Deus (exemplo 4). Esse acesso permite a eles se diferenciarem, mais uma vez, dos não privilegiados que não habitam coberturas. Em algumas entrevistas, os moradores ainda associam Deus ao ente responsável por lhes oferecer a chance de contemplarem a natureza que os circunda, razão pela qual eles se consideram privilegiados e gratos.

A naturalização da desigualdade social

Elemento central da cenografia do documentário *Um lugar ao sol*, o falar de si somente existe devido à sua relação com o outro. Esse outro se encarna na figura do sujeito que não habita coberturas, cujo espaço é demarcado em oposição ao espaço de si. Vemos configurar-se, então, uma naturalização dos espaços desses dois sujeitos que, inevitavelmente, conduz a uma aceitação da desigualdade social existente entre eles. Vejamos um exemplo de como esse processo funciona:

Exemplo 5: A própria sociedade, quando você chega ali embaixo e diz para o zelador, “eu vou na cobertura”, *as pessoas já tem veem de uma forma diferente. É assim*. No avião você tem a primeira classe, a executiva, depois você tem a senzala lá no fundo. Na sociedade, você tem mulheres com bolsa Louis Vuitton e você tem mulheres com saquinho plástico na mão, na sociedade, você tem pessoas que andam de fiat, carro velho, e você vê pessoas que andam de Mercedes e Jaguar. *Como eu me sinto? Eu me sinto muito bem*. Eu vim ao mundo pras coisas boas da vida, pros prazeres da vida.

No trecho, o morador coloca a sociedade na posição de legitimadora dos espaços sociais e da diferenciação entre eles, já que são as pessoas que “veem” os habitantes de coberturas “de forma diferente”. A enunciação utiliza recursos que assumem a lógica da distinção social como um modo natural de funciona-

mento da sociedade, de algo que “é assim” e que, por essa razão, não precisa ser mudado. A seguir, o sujeito enumera as diferenças de classe, por meio de pares de oposição de bens de consumo de ricos e de pobres (“bolsas Louis Vuitton”/ “saquinho plástico”, “Fiat” e “carro velho”/ “Mercedes e Jaguar”). Essa diferenciação remete ao universo histórico discursivo brasileiro, marcada no discurso do morador pela oposição espacial “primeira classe/senzala”. A naturalização desses espaços funciona como mecanismo de expiação da culpa do morador, que se descreve como um sujeito feito para os “prazeres da vida” e que se sente bem com isso.

Em algumas falas, vemos emergir um discurso meritocrático que acredita na relação direta entre trabalho e posição social. De acordo com essa matriz discursiva, a situação social dos indivíduos seria resultado de esforços pessoais, não dependendo dos contextos sociais em que eles estão inseridos. Um dos moradores entrevistados adota esse discurso ao comentar que a cobertura e seu estilo de vida foram conquistados pelo trabalho de seus pais e que não é meramente herança. Esse argumento reitera estereótipos e relações causais de que classes mais abastadas são trabalhadoras e, por isso, conseguem riqueza, enquanto as classes humildes são preguiçosas, a quem falta persistência para “ganhar na vida”.

A naturalização da desigualdade social vem acompanhada de uma alienação dos moradores em relação a outras classes sociais. É como se o pertencimento deles à classe dos privilegiados implicasse uma inabilidade para se colocar no lugar do outro, das classes humildes. Em alguns casos, a alienação é encarnada por um discurso que beira o irônico. Isso ocorre, por exemplo, no discurso de uma das moradoras sobre violência no Rio de Janeiro, em que ela descreve o fogo cruzado presente nas favelas vizinhas como “balas coloridas tracejantes” que a distraem e divertem enquanto ela admira sua vista privilegiada. A realidade violenta por trás daqueles sinais ganha ares de beleza e contemplação no discurso da entrevistada, que escolhe ignorar seus aspectos problemáticos.

A alienação social cede espaço, apenas, em uma das entrevistas, em que a moradora fala sobre o trabalho de voluntariado desenvolvido por ela e outras socialites da sociedade recifense. Sua fala, no entanto, vincula-se ao discurso do senso comum sobre caridade, que a liga a uma necessidade de realização individual de servir ao próximo. Segundo ela, a vida de uma pessoa só teria sentido se ela fizesse o bem ao outro, aspecto que é contrastado por ela com a realidade de egoísmo do mundo atual. Ao conceber a caridade a uma iniciativa individual, esquece-se de problematizar as questões sociais a partir de

um prisma coletivo e social. Assim, não se abordam questões mais profundas sobre a desigualdade social e formas de transformar essa realidade.

Considerações Finais

Analisamos, neste artigo, o documentário *Um lugar ao sol*, apontando os modos como ele tematiza a desigualdade social e os processos de subjetivação e de construção do *ethos* discursivo de suas personagens. Observamos que a cenografia do documentário se produz por meio da espacialidade e de uma demarcação visual e discursiva dos espaços de si – do morador da cobertura – e dos espaços do outro. Essa divisão remete aos espaços sociais e históricos do privado, dos ideais de conforto e tranquilidade e do público, espaço da heterogeneidade e da desordem. Ao ressaltar essas diferenças, o documentário problematiza os processos de valorização do privado e de consequente escamoteação dos espaços públicos, presente na realidade brasileira atual.

Sobre o *ethos* das personagens, vemos surgir um sujeito com características de superior, individualista e privilegiado. O privilégio de habitar em uma cobertura é colocado como tema central nas falas dos moradores, assim como a presunção de que a ocupação deste espaço os transforma, de algum modo, em seres superiores. A visão de mundo das personagens torna-se problemática quando percebemos que ela aparece vinculada a um discurso classista e alienado de distinção social, que não consegue enxergar nem tematizar propriamente a desigualdade social brasileira. A naturalização da desigualdade social e a alienação dos moradores de cobertura em relação a outras classes sociais são bem marcadas e ficam explícitas em *Um lugar ao sol*.

A construção desse tipo de subjetividade consiste em uma estratégia discursiva do documentarista, com o objetivo de fazer refletir sobre a realidade social brasileira e a produção de desigualdades e distinções entre classes. O documentário firma-se, mais uma vez, como esse espaço de (re)formulação de discursos capaz de provocar uma tomada de consciência sobre questões sociais pouco visíveis aos nossos olhos no cotidiano.

Reconhecemos que neste artigo analisamos um *corpus* bastante restrito, mas acreditamos que, tomando-o como marco inicial, podemos avançar na análise do que é produzido sobre a temática da desigualdade social. Queremos dar continuidade a esse trabalho, reunindo outros documentários, tanto pernambucanos como nacionais, para, com um *corpus* mais expressivo, podermos categorizar, analisar e expressar uma determinada visão de mundo em relação à pobreza e à desigualdade.

Referências bibliográficas

- Caldeira, T. (2000). *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania*. São Paulo: Edusp.
- Fairclough, N. (2001). *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora UnB.
- Foucault, M. (1982). *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: the birth of the prison*. Harmondsworth: Penguin.
- Harvey, D. (2000). *Espaços de esperança*. São Paulo: Edições Loyola.
- Goffman, E. (1980). A Elaboração da face – uma análise dos elementos rituais da interação social. In S. Figueira (org.), *Psicanálise e ciências sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Maingueneau, D. (2013), Genres de discours et web: existe-t-il des genres web?. In C. Barats (org.), *Manuel d'analyse du web* (pp.74-93). Paris: Armand Colin.
- Maingueneau, D. (2008a). *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial.
- Maingueneau, D. (2008b). Ethos, cenografia e incorporação. In R. Amossy, *Imagens de si no discurso: a construção do ethos* (pp.68-92). São Paulo: Contexto.
- Maingueneau, D. (2005). *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana: Indiana University Press.
- Orlandi, E. (2004). *Cidade dos sentidos*. Campinas, São Paulo: Pontes.
- Orlandi, E. (2003). Polisêmico. In E. Orlandi (org.), *Para uma enciclopédia da cidade* (pp. 21-63). Campinas, São Paulo: Pontes, Labeurb/Unicamp.
- Penafria, M. (1999). Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo. *BOCC – Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.pdf

Filmografia

Um lugar ao sol (2009), de Gabriel Mascaro.

Los discursos públicos y los testimonios y registros de la vida privada de Ernesto Guevara en *Che... Ernesto* y *Che un hombre nuevo*.

Jimena Cecilia Trombetta*

Resumo: Nos filmes *Che ... Ernesto* (1997), de Miguel Pereira e *Che, un hombre nuevo* (2010), de Tristan Bauer podemos encontrar linhas criativas para a compreensão do pensamento de Ernesto Guevara e outras que apontam para reprodução de imagens míticas ancorados em uma tradição da representação de Che. Como os discursos de conhecimento público são utilizados e como os documentos da esfera privada são introduzidos?

Palavras-chave: documentary; memória; história; mito; Che Guevara.

Resumen: En *Che... Ernesto* (1997), de Miguel Pereira y *Che un hombre nuevo* (2010), de Tristán Bauer se pueden hallar líneas creativas que van hacia la intención de comprender el pensamiento de Ernesto Guevara y otras que apuntan a reproducir imágenes míticas ancladas en una tradición de representación sobre su figura. ¿Cómo se utilizan los discursos de conocimiento público y cómo se introducen los documentos del ámbito de lo privado?

Palabras clave: documental; memoria; historia; mito; Che Guevara.

Abstract: In *Che ... Ernesto* (1997) by Miguel Pereira and *Che un hombre Nuevo* (2010) by Tristán Bauer one may find creative lines that go towards the understanding of the thought of Ernesto Guevara and others that reproduce mythical images anchored in a tradition of representation on his figure. How are the public knowledge discourses used and how do private sector documents are introduced?

Keywords: documentary; memory; history; myth; Che Guevara.

Résumé: Dans *Che ... Ernesto* (1997), de Miguel Pereira et *Che un hombre nuevo* (2010), de Tristan Bauer, on peut trouver des lignes créatives qui vont de l'intention de comprendre la pensée d'Ernesto Guevara à d'autres qui reproduisent des images mythiques ancrées dans une tradition de représentation de cette figure. Comment les discours de la connaissance du public sont utilisés et comment les documents issus de la sphère privée y sont introduits ?

Mots-clés: documentaire; mémoire; histoire; mythe; Che Guevara.

* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo. 1431, Buenos Aires, Argentina. E-mail: jimenacecilia83@gmail.com

Sumisión del artículo: 16 de diciembre de 2016. Notificación de aceptación: 30 de enero de 2017.

Introducción

La imagen de Ernesto Guevara de la Serna fue santificada, demonizada y ubicada por el capitalismo en el estatus de producto para ser comercializado a través de una serie de objetos de *merchandising*, tal como sostiene Germán Sánchez (1989). Así en Argentina en los años noventa por medio de la cinematografía se intentó recobrar la imagen política del Che y llenar de sentido eso que estaba siendo vaciado. Sin embargo, gran parte de los documentales cayeron en reproducir la imagen de héroe guerrillero tal como ya se había planteado por otros agentes. De este modo, la metamorfosis médico-guerrillero-ministro-guerrillero, también aplicada en los documentales sobre el guerrillero heroico, siguió mitificando su figura. La manera de mitificarlo fue utilizar sus discursos políticos y los testimonios como elementos que re-direccionaban esa mutación. Lógicamente la cinematografía lo lograba a través de mecanismos formales como el montaje y la selección o el recorte de realidad que proponía. La intención de este artículo es analizar un corpus limitado de films, *Che... Ernesto* (1997) de Miguel Pereira y *Che un hombre nuevo*¹ (2010) de Tristán Bauer. Dentro de estos documentales, que podríamos pensarlos como ‘documentales de memoria’ (Gauthier, 1995), analizaremos cómo se representan los modos de enunciar y pronunciar los discursos políticos y su interacción con distintos sectores sociales, en tanto que creemos que en cada creación se pueden hallar líneas que van hacia la intención de comprender el pensamiento de Guevara y otras que apuntan a reproducir imágenes míticas ancladas en una tradición de representación sobre su figura como Cristo, Robin Hood, Don Quijote o Giuseppe Garibaldi.

Para dicha empresa tendremos en consideración cómo se utilizan los discursos de conocimiento público y cómo se introducen los documentos del ámbito de lo privado. Este análisis observa que los documentales buscan humanizar al Che analizando su pensamiento, marcan una tendencia que lo ubica en el terreno de leyenda, o incluso, combinan estos dos resultados, siempre a partir de la reapropiación de los creadores sobre los testimonios, documentos y discursos. Carlos Tablada Pérez (1987), al analizar el pensamiento económico del comandante señalaba que muchos trabajos caían en ubicar la figura de Ernesto Guevara en el espacio de lo extraordinario, dónde su pensamiento se reducía a una postura idealista y voluntarista, mientras que este autor desde su trabajo expone los puntos científicos del pensamiento ideológico de Guevara con su perfil marxista-leninista que lo deja por fuera de la mera leyenda. En

1. El documental fue producido para conmemorar el 40 aniversario de la muerte de Guevara. Se pasó por Canal Encuentro, canal perteneciente al estado argentino. Fue distribuida en España por Golem. Fue una co-producción de Cuba, Argentina y España. Se estrenó el 29 de octubre de 2010.

esa misma lógica se refiere a la idea de hombre nuevo. Desde esta perspectiva juiciosa queremos observar si dentro de los documentales a trabajar predomina el concepto de hombre nuevo (es decir aquel hombre revolucionario capaz de comprender conscientemente los procesos sociales y actuar en consecuencia) o una postura que lo idealiza como líder. Existe una diferencia entonces entre un Che ubicado en el lugar de una figura con poder sobre el pueblo, y uno ubicado en el lugar de una figura que busca otorgarle poder consciente y real al pueblo.

En este punto queremos verificar si los materiales del mundo de lo privado de Guevara vienen a constatar esta posición política o si al ser utilizados estos materiales dentro del terreno de un montaje y una mirada específica se tornan elementos públicos para contribuir aún más a la posición mítica de héroe popular, más que a la comprensión de una personalidad política con un análisis político en un contexto histórico específico. A su vez vamos a desarrollar como la utilización de los discursos públicos y el registro del pensamiento político dentro de los documentales de Tristán Bauer y Miguel Pereira apuntan a conformar la imagen del Che como héroe guerrillero. A partir de allí demostraremos que los registros de la vida cotidiana en el documental datado en 1997 propician una imagen extraordinaria de la figura de Guevara, mientras que el trabajo de Tristán Bauer lo matiza humanizando su figura a través de la inclusión de diversas aristas de la personalidad. A su vez consideraremos que, en el primer documental, aun queriendo revisar la historia, mitifica a la figura heroica de un modo rígido, mientras que en el otro caso, en términos de Pedro Geltman (1969), el mito que genera no es esclerotizante sino dinámico, en tanto que lo demoníaco o santificado es disminuido. A su vez, si contestamos momentáneamente que los documentales sobre el Che en mayor o menor medida propician un mito, nos interesa preguntarnos entonces si esto es en base al modo de utilizar los documentos, la historia, o si esto surge aún más por la constitución de ellos como documentales que recurren a testimonios y a la constitución de una memoria sobre la figura. Para comprender cómo se articulan los archivos y testimonios en dichos documentales tendremos en cuenta las relaciones que se establecen entre la memoria y el contenido de 'lo real' dentro de los films considerando las posiciones teóricas de Sylvie Lindeperg (2009), Ana Amado (2009), Vivian Sobchack (2011), y María Belén Ciancio (2015). A su vez hay que señalar que pensando desde la perspectiva barthesiana donde todo acto de habla es mito, los testimonios utilizados en los documentales no dejarán tampoco de ser constructores de mitos. En este punto, nos parece pertinente considerar y aplicar las categorizaciones que expone Gustavo Aprea (2015) sobre testimonio tanto como también sus con-

sideraciones sobre los documentales de memoria, concepto que extrae de Guy Gauthier (1995) y que luego aplica a la producción cinematográfica de Argentina. A su vez nos interesa ver cómo estos documentales se posicionan frente a un contexto posmoderno.

Con el objetivo de cubrir lo aquí planteado partiremos de dos apartados basados en dos preguntas específicas ¿Qué de lo público toman los documentales y cómo configuran desde allí la imagen de Ernesto Guevara? y ¿Qué de lo privado introducen los documentales y cómo conforman desde allí la imagen del comandante? En el primer apartado nos preguntaremos sobre ¿cómo se utilizan los archivos públicos? En el segundo apartado problematizaremos cómo funciona el concepto de memoria en estos documentales, cómo trabajan los testimonios y cómo trabajan con los archivos de índole de lo privado.

¿Qué de lo público toman los documentales y cómo configuran desde allí la imagen del Che?

Eric Hobsbawn (2011) realiza un análisis sobre como las ideas marxianas fueron releídas y aplicadas en los gobiernos socialistas a lo largo de la historia. Dentro del análisis establece una distinción sobre cómo fueron aplicadas por el propio gobierno cubano, dentro del cuál una de las figuras más representativas fue el propio Ernesto Guevara. A su vez explica como los países socialistas formularon el marxismo y en su raíz encuentra una gran diferencia con la teoría marxiana en donde los países marxistas como Cuba concentraron su revolución no en la clase obrera si no en la clase campesina. Esto vendría posteriormente a generar cierto ruido en los resultados de las intentonas revolucionarias en el resto de los focos guerrilleros. Hobsbawn explica que este tipo de situaciones se dan porque “Desde el momento en que cualquier conjunto de ideas sobrevive a su creador, cesa de estar confinado a sus intenciones y contenidos originales” (2011: 350). Desde esta postura es que nos preguntamos ¿Cómo se utilizan los archivos en las prácticas documentales?

Creemos que los documentales se encuentran en un contexto histórico específico en el que se preguntan por el ejercicio de la memoria.

La proliferación de discursos sobre la memoria en la primera década del nuevo milenio tuvo como consecuencia lo que las ciencias sociales llaman un exceso o “hipermemoria”. Como describen Daniel Lvovitch y Jacqueline Bisquert, “por parte de algunos voceros del movimiento por los derechos humanos, la memoria ha devenido ‘hipermemoria’, mito, convirtiendo a las víctimas en héroes revolucionarios”. (Lanza, 2016: 5).

Esto los hace conformar un modo particular de manejar los archivos y los testimonios.

Por este motivo, nos interesa observar que el documental de Miguel Pereira muestra muy poca cantidad de archivos en relación al material exhibido por Tristán Bauer. Si bien ambos documentales hablan del guerrillero heroico, el trabajo de Pereira concentra su línea argumental en narrar y mostrar el viaje que realizan Envar el Kadri y Gerardo Klein con la finalidad de recorrer los mismos sitios por dónde pasó Guevara en sus viajes por Latinoamérica. A partir de allí el documental reconstruye el viaje que llegó a convertirlo en héroe guerrillero. Luego el documental de Tristán Bauer en un ejercicio de mayor reflexión narra las inquietudes del propio documentalista por conocer la historia de vida, así se muestra al creador del trabajo en escena visitando determinados archivos. Desde allí y desde la vinculación con la familia Guevara de la Serna reconstruye la niñez, la adolescencia y su desempeño como guerrillero y como político.

En el caso de Pereira los archivos consultados son algunas pocas fotografías y el acta de casamiento, siempre mediados por el relato del protagonista del documental Envar El Kadri que narra como si estuviese recordando la vida del Che y sus viajes por Latinoamérica. Por su parte Bauer ofrece un listado completo de instituciones con archivos sobre la vida del héroe, y a ello se suma una postura objetivizante sobre los hechos. Asimismo, creemos que ambos documentales lo ubican en el rol de héroe guerrillero. Sin embargo, el trabajo de Bauer no lo limita a ese espacio, algo que el trabajo de Pereira por las características afectivas del narrador (El Kadri) y por la incorporación de algunos testimonios de los pobladores de los países por los que transitó Guevara, lo ubican de lleno en ese lugar. Palabras de admiración, expresiones afectivas y narraciones épicas serán algunos de los elementos que alimentan esa construcción mítica. Otra diferencia entre los dos documentales es que el primero construye el pensamiento político desde la concepción política de Envar El Kadri (y su joven interlocutor, Gerardo Klein); mientras que el segundo documental conforma el pensamiento político desde los planos sobre los archivos originales. De estos archivos Bauer lógicamente establece un recorte, pero se pueden apreciar frases sobre la unidad americana desde la propia voz o escritura de Ernesto Guevara. En este punto sostenemos que ambos documentales mitifican al comandante. El primero cristaliza su figura como si fuese una estampa. El segundo -si bien lo mitifica por construirlo desde las características del dispositivo cinematográfico- brinda una construcción dinámica de la figura heroica en tanto que propone diversas aristas de su personalidad: el Che guerrillero, el escritor, el pensador, el político, etc.; y no solo la metamorfosis señalada médico-guerrillero-ministro-guerrillero. En este punto, el documental de Bauer incorpora archivos de Guevara dando discursos en la ONU en

contra de las políticas de Estados Unidos, a su vez se lo ve siendo entrevistado por Jorge Masetti² en la que destaca la idea de que América es una sola tal como lo sostenía: el paladín de la unidad José Martí. Es notable ver como el documental de Bauer ubica sus discursos públicos quitando el resultado histórico de esos discursos. La idea de unidad latinoamericana que propone el Che que se traslada al intento de la guerrilla de Masetti no baraja el error táctico de concebir a la clase campesina argentina similar a la clase campesina cubana. En este punto la idea de unidad americana es al menos cuestionable en el ámbito de lo bélico.

Ana Amado sostiene que:

El testimonio, como género discursivo, da cuenta de un yo que desplaza su subjetividad al mundo. Mirada individual, encuadre específico: interpretación por la que las acciones privadas se expresan desde la conciencia del marco público donde se inscriben. Sostenida por un cuerpo (una rúbrica), la palabra testimonial se tiende como un puente hacia el universo de signos que la realidad -en términos de cultura, de comunidad- le alcanza. (2009: 127).

En este sentido, el trabajo de Pereira recurre a dejar en la voz del protagonista esas anécdotas que “contextualizan” la escena política que vivió el comandante. Por ejemplo, en la charla que tienen en Guatemala con Ana, una mujer militante de la época de El Kadri, narra la situación de Guevara en Guatemala y su relación con Arbenz y su derrocamiento en 1954³. Sin embargo, aquí existe un desfase histórico en tanto que en ese contexto de Guatemala descrito por el documental (apuntan sobre el año 1960 y no 1954) el comandante aún no era el Che, si no que aún era Ernesto Guevara, pareja de Hilda Gadea. En este caso *Che... Ernesto...* si buscaba situar la figura en el rol de héroe guerrillero, sin ir más lejos el documental finaliza con una concatenación de fotografías que marcan la metamorfosis de Ernestito al Che. Otros ejemplos de índole pública es cómo el pensamiento político sobre la unidad americana es apropiado por el protagonista, y cómo se explica que el futuro comandante elabora dicho pensamiento a lo largo de su viaje por América.

2. Recordemos que Jorge Masetti luego de entrevistar a Guevara mantuvo frecuentes diálogos hasta conformar el Ejército Guerrillero del Pueblo (EGP) en 1964 y pasó a ser el Comandante Segundo. Frente a la asunción del Doctor Illia al gobierno argentino Masetti da primero la orden de posponer los planes guerrilleros, para luego de avisar que se siga con la comitiva. Sin embargo, ninguna revolución habría en Argentina, los focos guerrilleros estaban mal ubicados, puesto que la clase campesina no funcionaba políticamente (O’ Donnell, 2012). Así Masetti terminaría desaparecido en Salta.

3. En 1954 se encontraba en Guatemala con Jacobo Arbenz como presidente. En ese período el gobierno de Arbenz estaba siendo atacado por Castillo Armas y la CIA. Ernesto que estaba en pareja con Hilda Gadea fue asilado por la embajada a pesar de no tener un vínculo con el gobierno de izquierda, en tanto que Gadea había sido presa por haber estado vinculada con el gobierno depuesto (O’ Donnell, 2012).

Tristán Bauer establece con la incorporación de otras imágenes históricas que remiten al contexto del comandante, los motivos de las acciones de Guevara. De este modo, Bauer recuerda en el comienzo del documental, mediante la concatenación de imágenes, el asesinato a Patrice Lumumba, el ataque a Vietnam, y las actuales guerras en Medio Oriente. Así Bauer recurre a archivos fílmicos que se extienden desde el empleo de imágenes como los de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas- Octavio Gettino, 1966-1968), *Hanoi Martes 13* (Santiago Álvarez, 1968), *Abril de Vietnam* (Santiago Álvarez, 1975), *Historias de la revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960), *Tierra seca* (Oscar Kantor, 1962), *Hasta la victoria siempre* (Santiago Álvarez, 1967), *Historia en África* (Rebeca Chávez, 1997); hasta la utilización de imágenes de noticieros como el de ICAIC, Noticuba, la BBC, AlJazeera y el Canal 7 de Argentina, entre otros materiales utilizados. En este caso todos estos films combinados y montados por el cineasta conforman un corpus que legitima los discursos dictados por el Che, por ejemplo, el mencionado en la ONU. Así Bauer sostiene la ideología de Guevara dándole legitimidad política y contextualizando sus acciones históricamente, más allá de que su pensamiento haya sido fallido en la práctica.

En este punto el documental intenta combatir el vaciamiento histórico sobre la figura. En este sentido, consideramos las ideas de Sylvie Lindeperg (2009) sobre la incorporación de los archivos. Lindeperg estudia el caso de cómo se trabajaron las imágenes de archivo en *Noche y niebla* (1955) de Alain Resnais. Lo interesante es retomar el planteo de esta autora sobre cómo el film se pregunta sobre las imágenes y cómo lo hace la mirada de hoy. A su vez anota que los archivos están expuestos bajo dos miradas yuxtapuestas de la época: “la mirada de los verdugos y la mirada de los testigos” (2009: 63). Más adelante estudia la diferencia entre como los cineastas fueron evaluando la posición ética entre mostrar o no mostrar el archivo, de dónde proviene el mismo y cómo nos posicionamos frente a la mirada de quien la tomó. En este punto desarrolla una diferencia entre la imagen ausente, es decir aquella que por una mirada ética no podemos mostrar; y aquellas faltantes, esas imágenes que debemos encontrar para dar cuenta de lo real del acontecimiento. (Lindeperg, 2009). Así, tanto el pensamiento que se expresa dentro del documental de Bauer, como las narraciones de Envar El Kadri en *Che... Ernesto* sobre la mirada política de Guevara y sus discursos políticos buscan afianzar la figura en el pasado para pensarla en un presente. El Kadri en el documental es voz autorizada por su propia participación en la militancia dentro de las columnas del peronismo y por su intento de promover los movimientos de insurgencia

campesina en Tucumán en el campamento de Taco Ralo⁴ en 1968, de la mano de las FAP. Así su propia acción política lo habilita a hablar de la acción política del comandante.

¿Qué de lo privado introducen los documentales y cómo conforman desde allí la imagen del Che?

Como bien señala Gustavo Aprea (2015) los documentales en los años '90 comienzan a constituir las figuras que quieren narrar agregándoles detalles de la cotidianidad, temores y flaquezas. En el documental de Pereira⁵, parafraseando a Aprea, la puesta se construye como un acto recordatorio legitimado desde la visión del pasado del protagonista. Envar el Kadri construye el mundo público tal como vimos, pero también desde su propio interior pretende comprender e imaginar el interior de su coetáneo. Así “el ser privado se traviste en ser social” (Amado, 2009: 128) En esta dinámica, el documental sin recurrir a un solo archivo privado, más que la constancia de casamiento con Hilda Gadea, construye el interior de acuerdo a lo que hubiese sentido en sus viajes. En un salto radical, el trabajo de Bauer construye el mundo privado de Guevara acudiendo a la investigación y a la exposición de esos resultados. Así, Bauer construye la memoria sobre el Che, desde la propia voz y escritura de él. Lo cotidiano con Aleida se muestra en diversas fotografías, en los poemas grabados tanto el de César Vallejo “Los Heraldos Negros”, como “Farewell y los sollozos” en *Crepusculario* de Pablo Neruda, en la carta a sus hijos, a sus padres. Todo esto acompañado por el plano detalle sobre el archivo o la voz de un narrador en off, que varía entre Bauer y Rafael Guevara. Puntualmente nos interesa destacar como Bauer combina ese mundo cotidiano y privado con el mundo de lo público. El documentalista se debate sobre estas diferentes miradas que observamos más arriba que señala Lindeperg (2009). Las imágenes de la guerra en Vietnam y las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki se combinan con la lectura de los poemas por Ernesto Guevara. En esa grabación

4. En el siguiente link, Envar El Kadri testimonia sobre Taco Ralo www.youtube.com/watch?v=QoO06-i6T34.

5. Este documental fue auspiciado por la Secretaría de Cultura de la Nación en 1997. En el mismo agradecen a Mario Pacho O' Donnell, quien había sido secretario de Cultura de la Nación hasta abril de 1997, momento en que decidió presentar su renuncia luego de haber asumido el 21 de septiembre de 1994. Miguel Pereira declaraba cómo se habían generado la creación de la película: –Para esta película me llamó Pacho O'Donnell cuando era ministro de Cultura. La idea fue de Fernando Sokolowicz, quien también produjo la película sobre la vida del héroe guerrillero, que dirigió Desanzo, y quería que yo hiciera un documental. Para esto me dio carta blanca. Empecé a repasar todo lo que hay sobre el Che, que es enorme. Cuando terminé pensé que el material era aburrido. No sabía si por su total falta de objetividad. (...) se las arreglaban para hacer propaganda. De cualquier manera, había otro hecho que estaba claro en esos filmes. A pesar de la deliberada exaltación, la auténtica fuerza que hay en el Che sobrevivía. www.pagina12.com.ar/1999/99-01/99-01-04/pag12.htm

él comienza con una declaración sumamente personal: “Esto es lo único íntimamente mío e íntimamente de los dos que puedo dejarte ahora”, le dejará grabado a su esposa antes de viajar a sus próximos destinos. A esa lectura se le suma una carta a Aleida en la que el Che evoca Hiroshima y su saldo de 180.000 muertos a causa de las bombas ejecutadas por los Estados Unidos.

Entonces mientras que el documental de Pereira posiciona los testimonios evocando la figura de Guevara, Bauer evoca la figura desde la propia subjetividad del Che y la incorporación de los archivos que decide combinar y mostrar. En el trabajo de Bauer⁶ él se posiciona como quien historiza y testimonia sobre su investigación. Asimismo, no existen testimonios de un tercero directo, si no que la utilización de los diarios, las cartas y las grabaciones conforman un producto construido a partir del ejercicio de la memoria. Escribir un diario es ejercer la memoria, tanto como escribir una carta o hablar sobre hechos pasados en una grabación. En este sentido, no es un documental de memoria estrictamente como lo denomina Aprea, si no que a partir de la utilización de los archivos construye ese recinto memorial proveniente de los registros históricos. Alejandro Cattaruzza sostiene que,

(...) la utilización de representaciones del pasado exhibe características propias. La primera de ellas es que siempre se trata de una competencia y un debate entre varias lecturas de la historia. La segunda, que esos debates tienen un objeto declamado, y ciertamente auténtico, constituido por las imágenes del pasado, y otro implícito, tan auténtico como el anterior, que se define en el presente y está asociado a los conflictos político-sociales del momento. (Cattaruzza, 2007: 19).

La pregunta inmediata es cuestionar porqué ese recinto de memoria no sería desde nuestro punto de vista netamente histórico puesto que trabaja con archivos y documentos precisos. Creemos que esos archivos son utilizados de acuerdo a una construcción que descansa en el punto de vista no sólo de Bauer sino también de la memoria de Ernesto Guevara (en sus diarios) y su hermano (con el tono de voz que le agregará a lo narrado); y también descansa la construcción del mundo de lo privado en los registros fílmicos de la familia del Che en los que se lo ve jugar y veranear con sus congéneres. Nuevamente ese material privado es transformado por la narrativa del documental en registros históricos que justifican el posterior desempeño como héroe guerrillero: porque tuvo asma de niño se enfrentó con la muerte, razonamiento propuesto en el documental. Pero además la interpretación de esos archivos descansan

6. Hay que recordar que Bauer en el documental aparece como uno de sus personajes. En tanto que se lo ve en distintos planos visitando los archivos de Bolivia guardados en el Archivo Militar. En este punto Bauer se sitúa como investigador enumerando los 29 volúmenes sobre la historia secreta y clasificada guerrillera del Che en los montes bolivianos; también menciona los 3 cuadernos inéditos y se pregunta por los legados que dejó Guevara.

en la recepción. Vivian Sobchack (2011) destaca como desde un estudio sobre la identificación cinematográfica se “devuelve "la carga de lo real" a la experiencia fílmica” (15), es decir que “el espectador es un agente activo en la constitución de lo que cuenta como memoria, ficción o documento.” (2011: 16) Este tipo de fenómeno desde ya sucede en ambos documentales pero queremos remarcarlo en el de Bauer por ser el que más utiliza los archivos.

En el caso del documental de Pereira, el afecto y la evocación se desliza desde el montaje y la dirección, como mencionamos, hacia la narrativa que propone Envar El Kadri como figura que compartió el contexto político que vivió el comandante. De este modo el personaje de El Kadri en el documental se posiciona como el primer testigo sobre la figura para sumar otros testigos azarosos (hombres y mujeres de los pueblos y ciudades por los que pasó) que solo irán a reproducir la imagen del héroe guerrillero, la del hombre extraordinario e incluso la imagen del Che-santo. En este punto el documental solo termina testeando la inmovilidad de la figura con algunas pocas escenas que la dinamizan. Entre los ejemplos que retoman el mundo privado se encuentra el registro de la libreta de casamiento de Ernesto Guevara de la Serna con Aleida March, escena en la que prima la misma dinámica entre El Kadri y Klein: el primero enseña los elementos a su discípulo. La contemporaneidad generacional de El Kadri con Guevara parece habilitarle no sólo la comprensión política sino también el acceso al mundo afectivo de la vida cotidiana del Che. En este film a diferencia del de Bauer, la figura es conformada como un héroe con poder popular que hizo mecha en las poblaciones en las que pasó, de tal modo lo refiere el recorrido que plantea el documental de Pereira. A las explicaciones del protagonista como mencionamos se le suman los discursos de los pobladores. Por el contrario, Bauer con el manejo de los archivos provoca una mayor dinámica sobre la figura del Che al otorgarle mayor peso político, y al enfocarlo como un hombre que buscó darle poder a los pueblos. Un punto más dinámico (Geltman, 1969) para poder repensarlo como figura en el devenir del presente.

María Belén Ciancio que retoma a Deleuze observa que los pueblos no podían ser representados después de las guerras mundiales y las masacres de los diferentes regímenes totalitarios, con excepción de los pueblos tercermundistas. Para Deleuze, señala Ciancio los pueblos estaban en un constante devenir donde esta constante crisis generaba una “actualización de la memoria” (2015: 87). Existe entonces: “una memoria lineal que se encadena entre imágenes sensoriomotrices y una memoria laberíntica que no cesa de bifurcarse entre presentes y pasado que no distinguirían entre lo imaginario y lo real” (Ciancio, 2015: 89).

De todos modos, tanto bajo la mirada de Bauer como la mirada de Pereira “Lo que queda es la mirada de proximidad teñida de afecto, la mirada remota (Lévi-Strauss) que tiene por objeto reunir los fragmentos de una realidad huidiza, dicho de otra manera, comprender. El cineasta inventa lo que filma, después corta.” (Gauthier, 1995, 232; cita aplicada en Aprea, 2015: 93). En este punto si ambos cineastas inventan al montar los testimonios y archivos privados, inventan mitos: nuevas lecturas sígnicas sobre signos previos (Barthes, 2004). Existe una diferencia entre ese proceso mítico sobre los archivos privados en relación a lo público. En este caso, el documental posibilita una posición pública sobre los archivos privados, pero los extirpa de su tiempo real y los vincula directamente con el afecto del cineasta. El cineasta, fundamentalmente Bauer (recordemos que Pereira casi no utiliza recuerdos privados de Guevara en su documental), publica su propio ordenamiento sobre lo privado con la intención de que eso que publica mantenga la ilusión de privacidad, para que en este caso y desde nuestro punto de vista esa privacidad sea leída como la llave que sostiene los archivos públicos, sostiene el perfil ideológico y político sin ninguna fisura en su imagen. En este sentido, en términos de Geltman (1969), lo que podría verse como dinámico del documental, es decir la intencionalidad de visitar históricamente la figura, el tipo de relato hace que aquella regrese al mármol.

Conclusiones

La imagen de Ernesto Guevara en el posmodernismo fue vaciada de sentido por el mercado, por las ventas de productos con su imagen más pregnante, al punto que esa misma fotografía sacada por Alberto Korda también fue desarticulada de su contexto. Frente a este vaciamiento histórico, que en este artículo no vamos a evaluar si fue planificado o no (eso requeriría un mayor análisis), los documentales funcionaron como una revancha a ese vacío. Así pudimos observar uno de los documentales que surgió a partir del descubrimiento de sus restos que fue filmado en medio de la época donde la concepción de la muerte de la historia aún estaba en boga. Y también en contraposición observamos un documental estrenado en pleno revisionismo histórico y cercano al aniversario de las gestas independentistas, pero que había comenzado a pensarse en los noventa.

Lógicamente, más allá de esta postura de los documentales que busca combatir la falta sobre la imagen, los mismos se realizaron en momentos históricos diferentes. El de Pereira dejaba entrever el fracaso de la generación del setenta en palabras de Envar El Kadri, en cambio el documental de Bauer, finalmente estrenado en 2010, se formulaba como un balance de los discursos políticos

de Guevara, reformulaba la memoria sobre el comandante y analizaba por qué sus acciones políticas fueron justificadas en el contexto histórico en el que se produjeron según su interpretación.

En este punto abordaron de modo diferente como pudimos ver los discursos políticos. El documental del año '97 exponía su punto de vista a través del pensamiento de su principal personaje; el segundo lo dejaba en ocasiones en boca del propio héroe guerrillero para resignificar esos discursos desde el montaje propuesto. Del mismo modo eran trabajados los archivos públicos y privados, mientras que en el primer documental la búsqueda era mediar todos los archivos con el personaje principal, con su propia interpretación sobre los mismos, en el siguiente caso los archivos eran entrelazados con la finalidad de dar un justificativo causal y racional que imprimiera sin mediaciones la figura de Guevara.

Mientras que el documental de Pereira incorporaba testimonios de los pobladores y alimentaba el costado mítico más esclerotizante sobre la figura, el documental de Bauer intentaba alimentar la constitución de la figura desde sus propios escritos, sus propios testimonios. Claro que sin tener en cuenta que en la acción volcada de Ernesto también existía una reconstrucción y una descripción interpretada sobre los hechos, que conformaba todo un sistema de memoria alrededor de él.

En suma, consideramos que en ambos casos, más allá de si dejan la figura del Che en un espacio inerte o intentan nutrirla con nuevos archivos que pretenden brindar un mayor bagaje histórico, y que lo logran aunque sin dejar de lado sus reconfiguraciones, construyen una figura que viene también a poner en evidencia los contextos históricos de los propios documentales. Pereira, Envar el Kadri, nutren la figura a partir de impartir a Gerardo Klein la falta de conocimiento, un termómetro de la época. Bauer se une a la propuesta del revisionismo histórico y entonces conforma un mundo libertario alrededor de la figura de Guevara, uniéndolo a la idea de la unidad latinoamericana.

En este sentido, la construcción de la memoria se vuelve dinámica en tanto que la práctica documental es de por sí un fenómeno complejo compuesto por el relato memorial que realizan los creadores y difunden hacia un abanico amplio de espectadores. Un abanico amplio en tanto que abarcan generaciones e ideologías diversas. A su vez, los creadores reinterpretan archivos que no siempre provienen de un pensamiento afín, y entonces lo resignifican. También imprimen su mirada sobre los testimonios, y la afección de los sujetos que testimonian, en este caso sobre la figura del Che y sus discursos políticos.

En este punto el primer documental deja la figura en sus mitos y observa las repercusiones populares que obtuvo en los pueblos por los que pasó. En algún

punto persiste la imagen de héroe guerrillero y se le suma la de mártir y santo. El segundo documental baja el nivel de santidad y postura monumental sobre la figura agregando materiales de la vida privada y mostrando los archivos propios de Guevara, sin embargo, el balance de qué período de la vida se narra lo vuelve a ubicar en el podio. Empero, por el manejo de las imágenes y sobre todo por el tipo de planteo político mientras que el primer documental construye un líder popular, el segundo explica porque surgió ese líder y realiza una apertura de las luchas armadas al pueblo.

De todos modos, ambos documentales barajan la opción de llevar a escena los pueblos tercermundistas como pueblos que como vimos permanecen en un devenir social. En este sentido vemos que con el revisionismo histórico y en el caso latinoamericano, a pesar de haber padecido genocidios, no se cercenó la necesidad de representar los pueblos latinoamericanos. En este caso, se los construyó mediante imágenes propias de los pueblos de hoy y de ayer y los discursos políticos de la figura que se proponen representar los documentales. Queda abierta la pregunta si esa diferencia con los pueblos europeos de posguerra se debe a la idiosincrasia y/o al resurgimiento de los gobiernos progresistas en la región.

Referencias bibliográficas

- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980- 2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Barthes, R. (2004). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Cattaruzza, A. (2007). *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ciancio, M. B. (2015). Laberintos y líneas de memoria en el documental argentino contemporáneo. In A. Traverso & T. Crowder-Taraborrelli. (eds.) *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil* (pp.83-101). Santiago de Chile: LOM.
- Geltman, P. (1969). *Los mitos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.
- Gilio, M. (1999). Estoy condenado a hacer un cine marginal. Página 12, 04/01/1999. Disponible en www.pagina12.com.ar/1999/99-01/99-01-04/pag12.htm
- Hobsbawm, E. (2011). *Cómo cambiar el mundo. Marx y el marxismo 1840-2011*. Buenos Aires: Crítica.

- Lanza, P. (2016). Héroes y traidores: sobre los documentales de la militancia revolucionaria argentina. *Revista Imagofagia*, (14). Disponible en www.asaeca.org/imagofagia
- Lindeperg, S. (2009). *Noche y niebla* un film en la historia. *Cuadernos de cine documental*, (03): 58-73. Santa Fe: UNL.
- O'Donnell, M. (2012). *Che. El argentino que quiso cambiar el mundo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sánchez, G. (1989). Che: su otra imagen. In Centro de Estudios de América. *Pensar al Che* (pp. 1078-108). Havana: Editorial José Martí.
- Sobchack, V. (2011). Hacia una fenomenología de la experiencia no-ficcional (Tr. S. Pardo). *Revista On-Line Cine Documental*, (4). Disponible en www.revista.cinedocumental.com.ar
- Tablada Pérez, C. (1987). El pensamiento económico de Ernesto Che Guevara. *Casa de las Américas*, Julio- Agosto XXVIII, 163.

Filmografía

Che un hombre nuevo (2010), de Tristan Bauer.

Che... Ernesto (1997), de Miguel Pereira.

Reading the 'Facts' in Satyajit Ray's documentary films: a critical overview

Shyamasri Maji*

Resumo: Este artigo é sobre os filmes documentários de Satyajit Ray (1921-1992). Os seus documentários apresentam uma tapeçaria rica em criatividade, uma cinematografia requintada, uma música expressiva e, acima de tudo, uma maneira extraordinária de contar histórias. Em todos eles, Ray escreve o roteiro, compõe a música e realiza. Neste artigo, tentei analisar o seu estilo de representar os factos em filmes de não-ficção.

Palavras-chave: biografias, filosofia tagoreana, narração, "verdade mais profunda".

Resumen: Este artículo trata sobre las películas documentales de Satyajit Ray (1921-1992). Los documentales de Ray presentan un rico tapiz de guión pensativo, cinematografía exquisita, música expresiva y sobre todo una forma extraordinaria de contar historias. En todos ellos, Ray ha escrito el guión, compuesto la música y dado la dirección. En este trabajo, he tratado de analizar su estilo de representar los hechos en películas de no ficción.

Palabras clave: biografías; filosofía tagoreana; voz en *off*; "verdad más profunda".

Abstract: This paper is about the documentary films of Satyajit Ray (1921-1992). Ray's documentaries present a rich tapestry of thoughtful script, exquisite cinematography, expressive music and above all an extraordinary way of story-telling. In all of them, Ray has written the script, composed the music and given the direction. In this article, I have tried to analyse his style of representing the facts in non-fiction films.

Keywords: biographies; tagorean philosophy; voiceover; "deeper truth."

Résumé: Cet article traite des films documentaires de Satyajit Ray (1921-1992). Les documentaires de Ray présentent une riche tapisserie d'écriture réfléchie, une cinématographie exquise, une musique expressive et surtout une manière extraordinaire de raconter des histoires. Dans tous, Ray a écrit le scénario, a composé la musique et dirigé la réalisation. Dans cet article, j'ai essayé d'analyser son style de représentation des faits dans les films de non-fiction.

Mots-clés: biographies; philosophie tagore; vix *off*; "vérité plus profonde".

* Pursuing PhD. The University of Burdwan, Faculty Council for Post-graduate Studies in Arts, Commerce, Law, Fine Arts & Music, Department of English and Culture Studies. 713104, Burdwan, India. E-mail: shyamasri.2010@gmail.com

Submission of the article: december 15th 2016. Notification of acceptance: february 7th 2017.

The inimitability of Satyajit Ray's artistic vision is reflected in his unique handling of the subject matter in his films. Although his literary adaptations outnumber the ones having his own scripts, the screenplay, the cinematography and the score in both the types reveal his extraordinariness in observing, perceiving and representing the subject matter. The popularity and the critical acclaim of Satyajit Ray's full-length feature films have overshadowed his documentaries, which nonetheless exhibit his individuality in dealing with the genre of non-fiction. He has five documentaries in his repertoire – *Rabindranath Tagore* (1961), *Sikkim* (1971), *The inner eye* (1972), *Bala* (1976) and *Sukumar Ray* (1987). Except *Sikkim* which represents the people and culture of a tiny kingdom in the foothills of the Himalayas, the other four are biographical portrayal of those personalities who have inspired and influenced Ray to see life through art. He had also planned to make a documentary on Ravi Shankar, the sitar maestro who had composed the music for his *Apu trilogy*. Unfortunately, the project was not completed. However, the "visual script" of it, which has been published in book form, unfurls his intricate design of planning scene sequences through cinematographic formulations in sketches.

I would like to begin the discussion with his representation of the biographies on reel. While the painter-cum-sculptor Binode Bihari Mukherjee of *The inner eye* (1972) and the Bharatnatyam dancer Balasaraswati of *Bala* (1976) were less known figures, Rabindranath Tagore (1861-1941) was by comparison a widely celebrated cult figure in India and abroad. Sukumar Ray, his father whom he had lost in his early childhood is perhaps the brightest star of children's literature in Bengali language. Each of these films dealing with the saga of individual lives highlights certain aspects, traits and thoughts of the character. In his book *The inner eye: biography of a master film-maker* (1989), Andrew Robinson observes that representation of the thoughts of the character on whom the documentary is being made is, according to Ray, more important than what the filmmaker thinks about the character (Robinson, 1989: 274). Ray's penchant for foregrounding the thoughts of the characters is a characteristic feature of realistic cinema in which preference is given to the 'telling' of the story from the perspective of the characters. Whether it is his literary adaptations such as *Pather Panchali* (1955) or *Song of the road, Ghare Baire* (1984) or *Home and the world* or his own scripts such as *Nayak* (1966) or *The hero* and *Agantuk* (1991) or *The stranger*, the story proceeds by framing the reactions of different characters to certain objects, news or situations in the narrative through close-ups, jump cuts and point-of-view shots.



Figure 1. represents the first scene, which begins with the voiceover "On 2nd August, 1941, in the city of Calcutta a man died..."The crowd surrounding the corpse of Tagore reveals his popularity.
Documentary "Rabindranath Tagore" (1961).



Figure 2. from this documentary communicates the symbolic significance of the dawn, which features as a recurrent image in.
Documentary "Rabindranath Tagore" (1961).

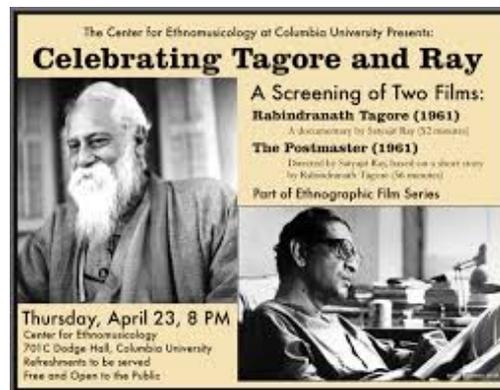


Figure 3. Documentary “Rabindranath Tagore” (1961).

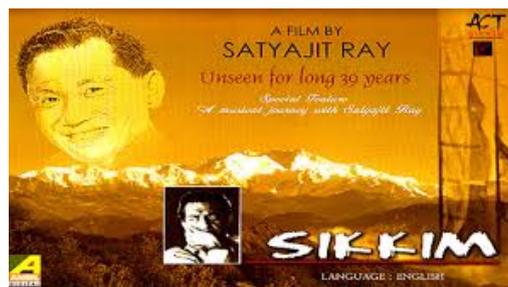


Figure 4.



Figure 5.



Figure 6. shows Ray holding the Honorary Academy Award. He had been very ill at that time. After 24 days of accepting this prestigious award, he died on 23rd April in 1992. He became the first Indian filmmaker to receive this award.



Figure 7.



Figure 7 & 8. represents his unfinished project on Ravi Shankar, the Sitar maestro. The images are the sketches of the sitar maestro that Ray made in his notebook while planning for the scene sequences. These sketches can be studied as visual script.



Figure 9. shows Bala, the dancer, performing different mudras (symbolic gestures in Bharatnatyam dance). These sketches can be studied as visual script.



The title of his documentary on Binode Bihari Mukherjee (1904-1980) – *The inner eye* – is not only a metaphor for 'insight' but also an attitude of the painter-cum-sculptor towards his blindness and art. The narrative of this film is an exploration of Mukherjee's personality from this perspective. The film has very few dialogues. It portrays mostly the activities of Mukherjee in his daily life – his surrogate engagement with the mural that he had been currently working upon, his taking rest in his cottage sipping tea or smoking, visiting places in and around Santiniketan with his daughter and so on. That Ray had organised the moving images in a sequence to narrate the perspective of the maestro whom he looked upon as one of his mentors becomes apparent in his article "*Binodeda*" (written in Bengali) – a chapter in his book *Bishoy Chalachitra* (1976). After a short introduction expressing Ray's awe and admiration for the artist and his art, the article represents verbatim the conversation that Ray had with him during an interview for the documentary. Mukherjee's upbringing had been in a family which was largely influenced by Brahma ideals and Bengali renaissance. Each member of the family had the inborn talent of sketching. The second among his five elder brothers, Bon Bihari, was a renowned cartoonist of that time. Binode Bihari acknowledges Bon Bihari's influence on him. He was blind in one eye from birth. The other one had faint vision but he lost it too during an unsuccessful cataract surgery in his early fifties thus becoming completely blind for the rest of his life. Studies were difficult for him due to his poor eyesight and on the suggestion of a doctor his family had decided to send him to Santiniketan for learning visual art since he had a knack for painting.

The struggle of a purblind person to establish himself as a connoisseur of visual art is epoch making. At the same time, the saga of his life and achievements as a subject for representation is as striking to the viewers as the oxy-

moron “darkness visible” is to the readers of John Milton’s epic *Paradise Lost*, Book I. Milton, who had composed this masterpiece at that phase of his life when he had lost his eyesight, urges the Holy Spirit in his invocation, “What in me is dark/ Illumine...” (*PL* Bk I, 22-23) so that he can succeed in the mammoth task of justifying the ways of God to man. It is well-understood that here Milton is not talking about his physical blindness. He yearns for the insight or the vision that is required for looking into the facts invisible to the human eyes. In other words, he wants to gather knowledge on such a subject that is so grand and complicated that it is beyond the understanding of the common human brain. What I am trying to explain over here is that although the activity of viewing begins with the optical organs in the human body, it is the brain and the psyche that constructs ‘vision.’ In Ray’s article, his Binodeda explains that “deeper truth” (Ray: 1976: 121) in a work of art can be perceived if only the viewer has the insight to see beyond the external objects and the activities of characters in the frame. Certainly, he was someone who could see the “deeper truth” in things which appeared mundane to many learned critics. This becomes evident when he defends a particular scene (in which Apu slaps his brother-in-law, when the latter informs him about his wife’s death after childbirth.) from Ray’s movie *Apur Sansar* (1959) or *The world of Apu* against the accusations of irrationality by scholarly critics. Although he had come to know about the scene and the accusations from others and had never watched it, he could understand that through this rashness Ray had tried to communicate the frustration of the character Apu, who had lost his words after the repeated occurrences of tragic incidents in his life. Watching films (Chaplin’s film) had been a part of his childhood memory. According to him, the capacity to perceive the “deeper truth” in art does not depend on the erudition of the viewer, otherwise, the untutored primitive people in the prehistoric times could not have made artistic engravings on the walls of caves. Although Mukherjee’s opinion on “deeper truth” has not been represented verbatim in the film, Ray’s voiceover has conveyed his thoughts on “deeper truth” by telling that “catching the essence beneath the surface” was a characteristic of Mukherjee’s art. His paintings/murals as they have been shown in the film mostly have human beings, animals, and rural landscape as their subjects. They reflect his love for humanity, humbleness and withdrawal from the artificial sophistication by seeking refuge in the simplicity of primitive culture. Ray has also represented Mukherjee’s precision in observing things by showing how exactly the objects in the sketches of the latter resembled their forms in reality. Not limiting his style to the conventionality of oriental art Mukherjee incorporated in his work a few aspects of Japanese art that he had observed during his visit to Japan in

1937. Being the student of the legendary painter Nandalal Bose (1882-1966), he had mastered the fresco art and was also familiar with a particular fresco of Egyptian style, which showed a pond surrounded by trees. Ray tells us and shows us how Mukherjee had adapted the Egyptian style in his own way by adding to it the flora and fauna he had minutely observed for twenty years in the rural outskirts of Santiniketan. From Ray's article, we come to know that this was the painting that had amazed Ray immensely when he had seen it for the first time as a student of art in the dormitory of a hostel at Kala Bhavana in Santiniketan (Ray, 1976: 118).

Mukherjee had asked Ray to describe the manner in which 'blindness' was represented on the silver screen (Ray, 1976: 122). To this Ray had replied sarcastically that blindness in contemporary cinema had been represented as superficially as the filmmakers had depicted dumbness without showing the futile efforts of the dumb person to communicate his/her frustrations. In *The inner eye* (1972), blindness or visual impairment in the literal sense has been represented from Mukherjee's point of view. Analysing the transition of his experience from having limited vision to having no vision at all, he explains that the latter condition has led him to feel the space around him as a dense entity which has to be walked into by clearing the thick mass with one's hands (Ray, 1976: 122). Now the familiar objects around him make him inquisitive about their form and texture. Tactile contact with the objects of his daily use thrills him in different ways. He perceives a piece of furniture as a chair only after sitting on it. Further he has to touch and understand its shape and the material with which it has been made. If one goes through Ray's article then one will find out that the scenes in which Mukherjee is shown in his cottage either sitting in the cane chair or pouring raw tea from the flask kept on the cane table before him, are exact representation of how Ray had observed him at Santiniketan (Ray, 1976: 119). Through this scene Ray tries to show how much self-sufficient and confident the artist was as an individual. The common belief that salvation of an individual lies in the passionate pursuit of his vocation has been represented in the film by showing the blind artist enjoying his work instead of lamenting the loss that had been knocking his fate since his birth. His indomitable spirit has been made explicit in his stoic resignation to the personal calamity. The imperishable vision of his inner eye which looks at the imparity of the mortal eyes with a new light has been expressed in the form 'written' words on screen:

'Blindness is
a new feeling,
a new experience,
a new state of being.' (Ray, 1961: *Rabindranath Tagore*)

The scripting of these words on the still image of his face in dark glasses together with the background score of Indian classical music suggests rebirth of the artist. Explaining the significance of music in this context, Ray commented later: “The raga that comes after blindness is *Asavari*... ‘A morning raga. Very few morning ragas are optimistic in character because there is something wistful about dawn. This suggests that mood’ ” (Robinson, 1989: 282). The ending of the film conveys the vision of Ray’s inner eye that does not fail to see the pain associated with every birth.

In his book *Introduction to documentary*, Bill Nichols observes that “documentary adds a new dimension to popular memory and social history” (Nichols, 2001: 2). The significance of the remark can be observed in Ray’s *Rabindranath Tagore* (1961), the subject of which like other documentaries on him, was not a paean for the first Nobel laureate of Asia but “to stress Tagore as a human being and patriot” (Seton, 2003: 142). Thus the narrative of this biographical documentary has been constructed in such a manner as to represent the gradual development of Tagore’s attitude towards humanity in general and nationalism in particular. Since development of thoughts and approaches towards different aspects in life are influenced by a person’s family background, society and culture of the milieu to which he/she belongs, Ray uses genealogy as a technique for describing the rich heritage the Tagore family had from the Middle Ages to the modern times.

Although no subtitle or metaphor is provided to elucidate the filmmaker’s approach to the biography, the opening scene acts as the thesis statement of this work. The film begins with a huge crowd following a corpse on its way to the last rites. The background score pitted against this scene is a familiar piece of sound in Ray films, which signifies either a situation of great crisis or grandeur in a noble action. In this context, it signifies both. Before the title of the film is shown or announced, in his own voiceover, Ray begins the story thus:

On 2nd of August, 1941, in the city of Calcutta a man died. His mortal remains perished but he left behind him a heritage which no fire could consume. It is the heritage of words and music and poetry, of ideas and of ideals and it has the power to move us and to inspire us today and in the days to come. We who owe him so much salute his memory. (Ray, 1961: *Rabindranath Tagore*).

The crowd surrounding the corpse communicates two ideas: first, death of the poet (1861-1941) is a crisis for his countrymen. Secondly, it shows how much he belonged to the people. This particular video clipping/footage followed by the sequences of Ray’s voiceover (quoted above), the image of a fire burning in darkness, sunrise and the devotional hymn from Tagore’s *Gitan* (Book of Songs) “*Joy hok, jok hok nabo arunodoy/ Purbadiganchal hok*

gyotirmoy..." ("Long live the nascent rise of the crimson/ Let the east be radiant..."¹) justifies what Nichols considers to be an important narrative strategy in non-fiction films:

In documentaries we find stories or arguments, evocations or descriptions that let us see the world anew. The ability of the photographic image to reproduce the likeness of what is set before it compels us to believe that it is reality itself re-presented before us, while the story or argument presents a distinct way of regarding this reality. (Nichols, 2001: 3).

The beginning is grand enough to convince the viewers that either a national hero or a philanthropist can receive such obeisance from the masses after death. The song belonging to the *puja parjay* (category of worship) too has a significant role in this context. On the one hand, it is representative of the faith and reverence that the people had for the octogenarian poet, on the other hand it serves as a prologue to the dramatic representation of Tagore's philanthropic thoughts.

After this the narrative moves into flashback and depicts chronologically certain historical facts such as the year in which Job Charnock founded the city of Calcutta (now Kolkata), flourishing of the city as a metropolis under the British East India Company, coronation of Queen Victoria as the Empress of India, through old sketches and paintings. Narration of the historical facts and the genealogy of the Tagore family begin with the sketch of their palatial residence "*Jorasanko*" (mansion of the Tagore family) in Chitpur, Calcutta. Representation of historical facts through sketches signifies their function as mere socio-political context. Similarly, the still images of his literary publications, the Nobel medal, the newsreels about his foreign tours and views on national/international events are used as contextual evidence to validate on screen the gradual transition of a national figure to an international personality.

Commenting on Ray's effort to encompass the scope of Tagore's life in this documentary, Marie Seton, an eminent researcher on Ray, tells us that "[t]he structure devised by Ray took on the character of a mosaic" (Seton, 2003:143). Further, she explains how Ray had planned extensively for fleshing out a story from this structure:

the authentic but static material, subjected to camera movement wherever possible must be edited in conjunction with a number of reconstructed or invented scenes to bring to life the history of the Tagore family, grandfather Dwarkanath, father Debendranath, together with flashes from the childhood and youth of Rabindranath. (Seton, 2003: 143).

1. This song has been translated by Anjan Ganguly and it features in the website "Green Gitabitan". In: www.geetabitan.com/lyrics/J/joy-hok-joy-hok.html

The actor impersonating little Rabi is represented mostly as a lonely child who either observes objects in the claustrophobic ambience of “*Jorasanko*” or broods on the boredom of formal education at school. From Ray’s story-telling the viewers understand that it was his tenacity for keen observation since childhood that had made him so much expressive in his fictions about the lives of the people living in the villages on the banks of the river Padma, where he had spent a few years of his life looking after the affairs of the family estate. It is also apparent that the idea of an alternative system of education must have been latent in his mind since childhood, which he reifies in his middle age by setting up an academic arcadia at Santiniketan. Short reconstructions representing Dwarkanath as an exponent of art, academics, western ideas and Debendranath as the restless youth discovering peace in the words “enjoy by renunciation”, which he had come to read by chance in Raja Rammohan Roy’s English translation of the *Ishoupanishad*, serve well to explain the emergence of Rabindranath as an iconoclast and a philanthropist seeking spiritual bliss in the liberation of art, education and culture from the constraints of narrow-mindedness. He had experienced the bliss of liberation for the first time when his father Debendranath Tagore, the great sage of monotheistic religion called Brahmoism, took him on a tour to different places in northern India. The song “*Ei aakashe aamar mukti aaloy aaloy...*” (“I shall be liberated in the sky, in glorious lustre/I shall be liberated over dust and green pasture”²), which has been used as background score in the scene where little Rabi is shown amidst the lofty snow-clad mountains in Dalhousie plays a crucial role in the story-telling. It can be considered as the lyrical summary of his spiritual philosophy, which “while essentially derived from the pantheistic monism of the *Upanishads* ... was of a syncretic kind” (Vallauri, 1961: 120). In his article “The Universal Faith of Rabindranath Tagore”, Mario Vallauri elaborates this point further in the following manner:

Conceiving the universe as an All that is identified with God Himself, as God is the one and whole Being, the Tagorean faith discovers and exalts an eternal and essential harmony in the whole world and feels the law of love to be imperative and dominant: love of God which is one and the same as love of every living being and as love for every form and every infinite beauty of animate and inanimate nature... (Vallauri, 1961: 120).

Even in his experimental ideas of imparting education, he pleaded for syncretism of noble qualities of both East and West. Scene sequences showing video clippings and still images of mechanised warfare in the First World War

2. This song has been translated by Pratik Ghosh in 2003. It features on a web page titled “*amar mukti aloe aloe: Liberation*”. URL: <http://pages.intnet.mu/ghosh/poems/poems/amarmukt.htm>. 18 May 2014.

are followed by the news headlines stating Tagore's condemnation of violence and his appeal for world peace, which according to the poet could be achieved only through intellectual cooperation between nations. The renaming of his academia at Santiniketan as "Visva-Bharati" – a place "where the world becomes a single nest" – has been explained by Ray in relation to his spiritual philosophy – "where man should discover his soul in the spiritual unity of all human beings". However, a person who is familiar with the views of Tagore on nationalism may interpret this idea of Tagore as an expression of his political credo: "I am not against one nation in particular, but against the general idea of all nations" (Tagore, 1917: 111). Ray must have excluded this moot point as it could have appeared contradictory to the image of Tagore as a patriot.

It can be said that by emphasising the philanthropy of Tagore, Ray has tried to revolutionise the stereotyped image of a patriot in contemporary Indian cinema as a man either engaged in warfare against his enemy country or meeting death for fulfilling a nationalist mission. Being an ardent lover of mankind, he could not support violence as a means of achieving freedom against the colonial regime. Without involving himself in active politics, he tried to materialise his ideals of nationalism by devoting himself in rural welfare, teaching, editing journals and literary activities. Uniqueness of his protest against the atrocities of the colonial government has been represented by the footage showing Hindus and Muslims tying bands of friendship on each other's hands on the eve of partition of Bengal in 1905 and the letter he had written to the Viceroy after the Jallianwala Bagh massacre in 1919. When the contents of the letter is read aloud in the documentary, the viewer is left spellbound by his polite outburst of patriotic feelings: "and I for my part wish to stand shorn of all special distinctions by the side of my countrymen who for the so called insignificance are liable to suffer degradation not fit for human beings and these are the reasons which have painfully compelled me to ask your Excellency to relieve me of my title of Knighthood". When the political leaders did not turn up to his clarion call to make a meeting against the Defence Act which had caused the murder of the innocent Sikhs in Jallianwallah Bagh, he decided to "walk alone" on the path of righteousness. Through this Ray has successfully represented the spirit of sovereignty in Tagore's character, which is reflected in his patriotic songs and poems.

However, it is clear from Ray's approach to this biography that Tagore's love for his countrymen was a part of his love for the entire human race. This fellow-feeling did not limit itself to the borders of nationality and political affiliations. This becomes apparent in his anguish for the degradation of humanity as is evident in the violence exhibited in the Second World War. However, his

attitude towards life was optimistic till the last day of his life. It is both striking and inspiring that a man who had experienced immense grief in personal life by witnessing the untimely deaths of his wife and his children, one after the other, did not lose faith in God and humanity. Ray ends the documentary by showing the old and feeble Tagore praying ardently for the welfare of the human race. This video footage is succeeded by the last scene, the image of dawn suggesting the approach of the new era of peace and prosperity that the visionary Tagore had described in his last message to the world – *Crisis in Civilisation*. Sunrise or dawn has been a recurrent image in the film and the last one expresses his belief that the destruction resulting from the clashes of nationalist principles will end some day in near future when a great soul from the East will undertake the responsibility of preaching Oriental philosophy to the West and the world.

A common feature in all the documentaries of Ray is that they end with a note of optimism. As far as the biographical ones are considered, they convey a message that an artist's life can never become static or monotonous. Thus, he shows blind Binode Bihari sketching and sculpting with joy. He covers the last thirteen minutes of *Bala* (1976) with Balasaraswati's (1918-1984) rhythmic steps, and he depicts Tagore's initiation into painting at the age of seventy. The ending of *Sukumar Ray* (1987) is very touching. This documentary representing the life and works of Ray's father traces the inheritance of creative genius in the form of a patrilinear saga. Sukumar's achievements in art, literature and printing technology had been an elaboration of the efforts and aspirations of his father Upendrakishore Ray, an established author of children's literature in Bengali. The latter had set up the printing press "U. Ray & Sons" and had started the renowned magazine *Sandesh* for children. However, the individual genius of Sukumar (1887-1923) was revealed in his inimitable flair for creating humour in the nonsensical play of words and images, most remarkable variety of which can be found in his two immortal creations – *Abol Tabol* (*The Ridiculous*) and *Haw-Jaw-Baw-Raw-Law* (*Absurdity*), the latter work being inspired by Lewis Carrol's masterpiece *Alice in wonderland* (1865).

Although little is known to people about the details of Sukumar Ray's personal life, popularity of his literary creations in the present day Bengali society is the same as it had been during his lifetime almost a century ago. Knowing this well Ray begins the documentary by showing in rapid sequence Sukumar's sketches of the weird creatures, which feature as characters in the books mentioned above. This is soon followed by Soumitra Chattopadhyay's voiceover: "There are very few Bengalis unfamiliar with these pictures" (trans. caption). The story-telling is mostly done by representing static images of Sukumar, his

acquaintances and his works because there was no available video footage of this literary genius who lived for thirty-six years only. Falling ill of an ailment that had no cure, Sukumar was aware of his imminent death. In spite of his deteriorating health he remained engrossed in the frenzied pursuit of creating "humour" out of the absurd. In one of the many dramatic recreations of Sukumar's works in the film, an old man in the *Haw-Jaw-Baw-Raw-Law (Absurdity)* is shown to argue with a little boy regarding the age and the weight of human beings. According to the old man both aging and death can be evaded by calculating "age" in descending order. Although his appearance was that of an old man, he was just thirty-seven years old. He tells the boy that his age has increased and decreased a number of times. When the viewers are informed that the *Haw-Jaw-Baw-Raw-Law (Absurdity)* was created during Sukumar's mortal illness their hearts are ached with pathos generated by the ironical discrepancy lying between the ironical discrepancy lying between the narratives of reality and those of imagination.

Since there was no video footage of Sukumar, Ray could not conclude this biographical documentary by representing the artist in action. However, he uses Tagore's elegiac note on Sukumar's death as the climax of the narrative: "I have seen many deaths. But I have never seen anyone like this young man who facing death, nevertheless sang songs to life. Sitting beside his death bed I have heard that song and my heart is overflowing with it" (trans. caption). The film ends with a portrait of Sukumar followed by the childhood pictures of his only son Satyajit Ray, which suggests the passing over of the creative legacy from the father to the child. The background score towards the end is full of an intensity that is both elegiac and nostalgic. Depiction of the 'childhood' photographs of Ray suggests that there will be a fresh beginning of Sukumar's creative journey through the activities of his growing son. The sequence of photographs can also be studied as the representation of affection and aspirations that the dying father had for his son.

It is needless to say that Satyajit Ray has well-enriched the creative heritage of his family by becoming one of the best filmmakers that world cinema has produced till date. However, filmmakers always do not have the full liberty to treat the subject according to his/her discretion. Cinema as an art form cannot flourish without the encouragement and financial grants from the government of a nation. Therefore, it becomes imperative for the filmmaker to get an approval of the script from the concerned authorities of the government prior to putting the narrative on reels. The facts that the government keeps an eye on the assignment undertaken by the filmmaker and that the filmmaker on his part tries to cope with the priorities set by the government become evident

in the following observation made by Robinson about the making of Ray's *Rabindranath Tagore* (1961):

Efforts were made at that time to establish a committee to monitor his progress...Even so, Ray was conscious that he was making an official portrait of India's National Poet and that his warts should be omitted from it. 'I felt it had to be a film which really praised him, showed the best side of him. I avoided the controversial aspects,' he said frankly. It therefore contains no mention of his sister-in-law Kadambari Devi's suicide, nothing about the fraught relationship between Tagore and the Bengali public, no mention of his ill-advised praise for Mussolini's Italy, hardly any of his criticism of Gandhi, and nothing about the waning of his reputation in the West in his own lifetime. (Robinson, 2004: 277).

Similarly, the documentary on Sikkim, which was commissioned by the government of *Chogyal Palden Thondup Namgyal* (the ruler of Sikkim) had to be scripted and edited in such a manner that it represented one-sidedly an exaltation of the monarchy in the hilly state. Yet, the film was disliked by the royal patrons and they prohibited the public release of the film. In 1975, when Sikkim was made an integral part of the Indian sovereignty, Government of India put a ban on the documentary because on-screen representation of the monarchical rule with people prostrating before the king was regarded by some bureaucrats as contradictory to the ideals of a democratic government. According to Ray this was not "a very logical reason for banning the film because after all it shows Sikkim at a certain point in history" (Robinson, 2004: 276). The film remained banned in India for about forty years. After the ban was lifted by the government in 2010, the film was screened in a film festival in Kolkata. Unfortunately, a Sikkimese court order prevented its screening.

Ray himself was not very satisfied with *Sikkim* (1971). His intention behind making documentaries on places had been to represent the "people in a particular setting" (Robinson, 2004: 275). However, in *Sikkim* (1971), he could not fulfil this aspiration because he was "compelled to make about forty percent of the film into something 'bureaucratic with statistical information'" (Robinson, 2004: 275) representing in detail the infrastructural development – good condition of roads, free education, training centres for learning handicrafts and handloom work, flourishing of cottage industries etc. – that had taken place in Sikkim during the reign of Chogyal Palden Thondup and his father the former Chogyal³, Tashi Namgyal. Another such compulsion was to make "a disproportionate emphasis on the Sikkimese population instead of on the Nepalese" (Robinson, 2004: 275). It would have been "more appropriate

3. The royal family in Sikkim owes their lineage to Khye Bumsa, a prince from eastern Tibet. Phuntsog Namgyal, a fifth generation descendant of Khye Bumse had become the first Chogyal of Sikkim in 1642.

given the latter's preponderance in the state" (Robinson, 2004: 275). In spite of these limitations, Ray's effort to represent the *mélange* of hilly tribes becomes apparent in two ways: first, he upholds a panorama of diversity in the appearances, ornaments, dress codes, languages and religions of the people crowding in the Namchi market. Secondly, as has been observed by Suchismita Das in her article "Sikkim the Place and *Sikkim* the Documentary" the "sound-track of the film, composed by Ray himself...uses folk music which implicitly evokes the narrated diversity" (Das, 2014: 46). Das elaborates her view by referring to three songs that have been used in the film:

The opening song invokes "Denjong" (*Bras mo ljongs*), which is a Bhutia way of describing Sikkim, implying "the fruitful valley" or "the valley of rice; and "mayel lyang" a Lepcha phrase meaning 'an earthly paradise'. In taking us through Gangtok, we hear a Nepali song invoking Kangchendzonga, asking one to dance a *maruni* (traditional dance of the Tamang community) and play the *madal* (drum). (Das, 2014: 46).

Further, the information that the local people consider the lofty Kangchendzonga a deity, reveal his effort to trace the local history of primitive culture that prevailed among the Sikkimese people before they were converted to either Buddhism or Christianity. Although the film apparently functions as a text that legitimises monarchy and shows the preponderance of Tibetan culture, these minor aspects emerge as 'fissures' that deconstruct the thematic harmony in the narrative structure of the text.

In spite of the controversies and tensions, this documentary is a specimen of excellent cinematography which is time and again observed in the representation of the flora and fauna of Sikkim and the "shot of parallel ropeway with two carriages advancing towards each other" (Robinson, 2004: 275), which features in the first seven minutes of the film. The film begins with close shots foregrounding scriptures engraved on the stone tablets in a monastery, which is shortly followed after by a scene of young lamas blowing the "Dungchen" – the traditional trumpet played in the Tibetan Buddhist tradition as "sound offering" to God. This is followed by a medium long shot framing the religious flags outside the monasteries. The narrator informs that these flags are a ritualistic measure to drive away evil forces.

On the one hand, these scene sequences along with many other showing the well-maintained monasteries in several parts of Sikkim where the monks chant rites and perform rituals represent Sikkim as a land of piety, on the other hand they suggest the foregrounding of Buddhism, which in spite of being the official religion of the Chogyals is the second largest practised religion in Sikkim. As the Nepali people constitute the majority of Sikkim's population, the

largest practised religion in Sikkim is Hinduism⁴. There has been very little representation of the Nepali people and Nepali culture in the film. This might have been due to the compulsions under which the film was made. However, this aspect in the film, which can be addressed critically as a ‘gap’ in the text, validates to some extent the incidents of political unrest in Sikkim that led not only to the abolition of the rule of Chogyal Palden Thondup and Namgyal monarchy, but also to the incorporation of Sikkim within the Indian territory in 1975.

The documentary films of Satyajit Ray are so sophisticated in their thematic delineations that they can be referred to in the socio-political, artistic and literary discourses of the present day. The excellent combination of skillful camerawork and soulful music in these works authenticates Ray’s genius in the genre of non-fiction films. Besides being informative a Ray documentary has a lot of emotional appeal, which blurs the line between the fiction and the non-fiction. After watching these films one is left to wonder about the grandeur that our eyes would have feasted on in his unfinished documentary on Pundit Ravi Shankar, the legendary Sitar maestro.

Bibliographical References

- Das, S. (March 2014). Sikkim the place and sikkim the documentary: reading political history the life and after-life of a visual representation. *Himalaya, the Journal for the Association of Nepal and Himalayan Studies*, 33 (1): 42-56. <http://digitalcommons.macalester.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1879&context=himalaya>. Accessed on 23 Mar. 2014.
- Milton, J. (2004 [1667]). *Paradise lost*. New York: Oxford University Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ray, S. (1982 [1976]). *Bishoy chalachitra [Perspectives on cinema]*. Kolkata: Ananda Publishers.
- Robinson, A. (2004 [1989]). *The inner eye: biography of a master filmmaker*. London: I.B. Tauris.
- Seton, M. (2003 [1971]). *Portrait of a director: Satyajit Ray*. New Delhi: Penguin Books.
- Sikkim. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Sikkim>.

4. This statement has been made in accordance with the information provided on Sikkim in *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. The details can be accessed in the section titled “Demographics” in the article “Sikkim”.

Tagore, R. T. (1917). *Nationalism*. London: Macmillan. Project Gutenberg. www.gutenberg.org/files/40766/40766-h/40766-h.htm.

Tagore, R. T. (1930). *Gitabitan*. Santiniketan: Visva-Bharati.

Tagore, R. T. (s.d.). Joy hok, jok hok nabo arunodoy. Trans. A. Ganguly. Lyrics of Rabindrasangeet. *Green Gitabitan*. www.geetabitan.com/lyrics/J/joy-hok-joy-hok.html.

Tagore, R. T. (2003). *Ei aakashe amar mukti aaloy aaloy*. Trans. P. Ghosh. *amar mukti aloe aloe: Liberation*. <http://pages.intnet.mu/ghosh/poems/poems/amarmukt.htm>.

Vallauri, M. (1961). The universal faith of rabindranath tagore. *East and West*, 12 (2/3): 119-121. *JSTOR*. www.jstor.org/stable/29754391

Filmography

Bala (1976) by Satyajit Ray.

Rabindranath Tagore (1961) by Satyajit Ray.

Sikkim (1971) by Satyajit Ray.

Sukumar Ray (1987) by Satyajit Ray.

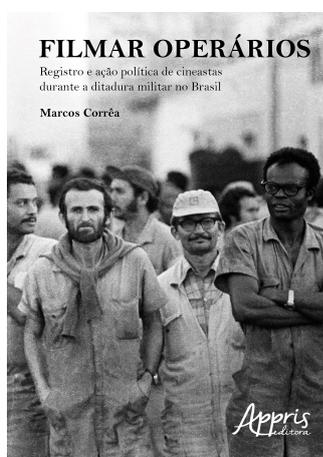
The inner eye (1972) by Satyajit Ray.

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

Documentários, intervenção e protagonismo coletivo no movimento sindical brasileiro dos anos 1970 e 1980

Maria Alice Campagnoli Otre*



Corrêa, Marcos (2016). *Filmar operários: registro e ação política dos cineastas durante a ditadura militar no Brasil*. Curitiba: Appris. ISBN: 978-85-473-0129-3

Apesar de, como pesquisadora, ter maior aproximação com a subárea da comunicação popular, alternativa e comunitária do que com o cinema em si, o livro *Filmar operários: registro e ação política dos cineastas durante a ditadura militar no Brasil*, de Marcos Corrêa, lançado em 2016 pela Editora Appris, mostrou-se capaz de comunicar, ensinar, contextualizar e aproximar as subáreas de maneira tão natural e instigante, que me permitiu uma leitura agradável e profunda, repleta de informações e riquíssima em interpretações sobre os documentários analisados.

São nove filmes produzidos nos anos de 1970 e 1980, que, na análise do autor, fugiram do modo de produção de documentários tradicionais, em que o cineasta conduz o universo que representa, e deram voz a um protagonismo coletivo e às demandas específicas dos segmentos retratados no contexto do movimento popular/sindical.

* Universidade de Marília, curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda. Marília, São Paulo, Brasil. E-mail: maliceotre@gmail.com

Nesses anos, o país vivia um contexto marcante para sua história, com rápidos processos de industrialização, urbanização crescente e inundado em processos políticos, econômicos e sociais marcados, de um lado, pela ditadura, repressão e silenciamento por parte do estado; e, de outro, pela resistência e luta por voz por parte dos movimentos sociais organizados.

Vale ressaltar, ainda, que o livro é resultado de uma tese de doutorado defendida na Universidade Metodista de São Paulo e aprovada com conceito Summa cum Laude, destacando a importância das contribuições que oferece à comunicação como um todo, ao cinema e à comunicação alternativa no contexto sindical, particularmente. A tese foi orientada pela professora Dra. Círcia Maria Krohling Peruzzo, que prefacia o livro *Filmar Operários*, e que é reconhecidamente um dos grandes expoentes no estudo da comunicação popular, da comunicação alternativa, da comunicação para a cidadania e de outras subáreas de aproximação ao tema no Brasil.

Com 350 páginas que fogem do academicismo com o qual nos preparamos para ler uma tese de doutorado, o livro oferece uma leitura fluida e prazerosa, sem abandonar o rigor metodológico e a consistência que se exige de uma pesquisa desse nível. A análise de conteúdo é uma das técnicas chave para guiar a interpretação dos documentários. Conforme destaca o próprio autor, uma das principais preocupações da pesquisa foi “compreender os processos de produção cinematográfica [...] como se deu o processo de construção fílmica, sua utilização e de que modo esses filmes reafirmam uma postura de ação política realizada tanto por cineastas envolvidos em sua produção como pelas personagens nelas retratadas” (Corrêa, 2016: 319).

A obra é dividida, de maneira didática, em quatro capítulos, sendo o primeiro o responsável por nos guiar pelas questões históricas e conceituais, que correlacionam cinema, causas operárias, origem e importância da imprensa sindical, sociedade, história e o protagonismo da igreja católica em sua vertente libertária, principalmente representada pelas Comunidades Eclesiais de Base – CEBs – em sua relação com o movimento sindical do Grande ABC; região que congrega as cidades de Santo André, São Bernardo e São Caetano, no entorno da cidade de São Paulo, Brasil.

Dentre os primeiros documentários analisados estão *Operários da Volkswagen* (Wolf Gauer e Jorge Bodanzky, 1974), *Acidente de trabalho* (Renato Tapajós, 1977), *Trabalhadoras metalúrgicas* (Renato Tapajós e Olga Futemma, 1978) e *Chapeleiros* (Adrian Cooper, 1981); cujas temáticas envolvem o operário brasileiro e são interpretados no capítulo 2 do livro, sob o título: “Operários e cineastas: como o documentarista restabelece discursos políticos sobre o operariado brasileiro”. Nesta seção, o autor verifica a hipótese de que o

operário é deslocado do papel de coadjuvante a elemento central da narrativa fílmica. Mais do que discussões panfletárias, há nos filmes um posicionamento político dos cineastas quanto ao que retratam, por opção própria do realizador ou pelo estabelecimento de um vínculo institucional consciente com o qual ele simpatiza.

No capítulo 3 são analisados outros três filmes, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (Roberto Gervits/Sergio Segall 1979), *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!* (João Batista de Andrade, 1979), sendo que a temática definida por Corrêa é o olhar do cineasta sobre a greve, evento revolucionário e marcante no contexto sindical. Sob o título: “Militância e embate: o cineasta diante do outro em greve”, o capítulo registra momentos que os cineastas supunham compreender o contexto envolvido e os limites e necessidades da realização cinematográfica. Destaca-se aqui a importância do envolvimento do cineasta durante a realização, sua postura independente e interventiva, que possibilitaram a exposição de contradições internas do próprio movimento de maneira estratégica, como ferramenta de reflexão.

Os últimos filmes analisados, no quarto e último capítulo da obra, são *Os Queixadas* (Rogério Corrêa, 1978) e *Linha de montagem* (Renato Tapajós, 1982), ambos retratando grandes greves protagonizadas pelo movimento sindical, sendo em *Os Queixadas* (porco do mato que se une aos da mesma espécie para afugentar os inimigos, quando em perigo), o retrato de uma das mais importantes greves operárias brasileiras, na indústria Perus de cimentos (entre 1962 e 1969); e em *Linha de montagem*, o enfoque particular às “greves dos metalúrgicos de 1979 e 1980 e o seu protagonismo na retomada democrática que marcaria o fim da ditadura militar implantada em março de 1964” (Corrêa, 2016: 271). Como destacou o pesquisador/autor, seria “o resgate de uma memória adormecida com a intenção de que interfira no presente” (Corrêa, 2016: 271).

As análises desenvolvidas pelo autor são detalhadas, fundamentadas teoricamente e extremamente ricas dentro do universo enfocado. Além disso, o livro favorece visualmente a leitura e a riqueza dos detalhes e análises por meio das imagens cuidadosamente selecionadas e do design limpo e agradável.

Filmar operários é um convite à reflexão (e ação) dos que se relacionam com o universo dos documentários/cinema e com a comunicação popular, com a comunicação alternativa e com a comunicação sindical. Além disso, realiza-se na obra uma visita histórica a um importante momento da sociedade brasileira, em que o silenciamento esteve lado a lado à resistência, com papel importante dos cineastas e do universo fílmico nacional. Daí o convite à ação.

Militância política e engajamento social – o cinema de Mario Handler

Gustavo Soranz*

Concari, Héctor (2012). *Mario Handler – retrato de un caminante*. Montevideo: Trilce. ISBN 978-9974-32-605-7.



Apesar das diferenças que marcam historicamente o cinema dos países sulamericanos e mesmo com a repercussão internacional desigual que filmes e diretores obtiveram ao longo do século XX, há elementos que aproximam de forma decisiva a experiência cinematográfica nos países do subcontinente em seu período recente.

Mario Handler é um dos principais cineastas uruguaios e segue em atividade desde meados da década de 1960. Apesar de ter iniciado sua filmografia há mais de cinquenta anos, sua obra é relativamente pequena – composta de 9 curtas-metragens e 3 longas-metragens – e de difícil acesso. Seus filmes foram realizados em momentos importantes do Uruguai e, de maneira geral, da América Latina. Por refletirem seus contextos e períodos históricos, eles nos ajudam a compreender os processos culturais que marcaram de modo similar

* Centro Universitário do Norte – Uninorte, Escola de Ciências Humanas e Sociais, Curso de Comunicação Social. 69085-288, Manaus-AM, Brasil. E-mail: soranz@yahoo.com

os diferentes países da América do Sul, colocando o cinema como uma forma expressiva importante para a interpretação e compreensão de seus processos social e político.

Handler pertence a uma geração de cineastas que renovou o cinema latino-americano a partir de uma consciência crítica sobre as realidades sociais e culturais dos países da região. O cineasta esteve presente em momentos decisivos de formação do que se convencionou chamar de *Nuevo Cine Latinoamericano* e sua filmografia reúne características marcantes associadas ao cinema autoral produzido no continente, especialmente aquele surgido no período histórico do final da década de 1960. A introdução do livro aqui em análise, intitulada *Handler en contexto*, escrita pelo crítico e professor uruguaio Jorge Ruffinelli, faz um panorama bastante interessante do período de formação do chamado *Nuevo Cine Latinoamericano*, situando Handler nesse contexto efervescente, relacionando eventos, festivais e encontros importantes para esse movimento que resultaria na modernização do cinema produzido na região. Para Ruffinelli, o destaque inicial fica por conta da realização do II *Festival de Servicio Oficial de Difusión Radiodifusión y Espectáculos* (SODRE), ocorrido em Montevideo em 1957, que contou com a presença de John Grierson e reuniu, entre outros, Nelson Pereira dos Santos, Fernando Birri e Jorge Sanjinés, nomes fundamentais para o cinema que seria produzido na América Latina a partir de então. Alguns anos depois, na edição do ano de 1965 desse mesmo festival, Mario Handler foi premiado com seu documentário *Carlos, cine-retrato de un caminante*. Nesse momento, eclodiam nos países do continente uma série de manifestações cinematográficas preocupadas em explorar suas próprias culturas, indo ao encontro dos problemas sociais e políticos vividos internamente, a exemplo do Cinema Novo brasileiro e dos *Nuevos Cines* da Argentina e do México.

O livro de Hector Concari, crítico de cinema uruguaio, amigo e contemporâneo de Mario Handler, é eficiente em nos apresentar obra e criador. Baseado em uma longa entrevista com o cineasta, além de apresentar a ficha técnica e análises de seus filmes e produção para TV, revela sua formação enquanto artista engajado e militante, respondendo ao contexto cultural no qual vivia. Assim procedendo, permite que o leitor acompanhe o seu desenvolvimento profissional, cuja técnica e postura ética foram sendo buriladas e amadurecidas com o tempo e se confirmariam essenciais para o tipo de cinema ao qual se lançou, resultando em uma filmografia majoritariamente composta por documentários (apenas um longa-metragem é ficcional).

Ainda que o tão proclamado *Nuevo Cine Latinoamericano* não tenha se desenvolvido de fato devido à fragmentação do conjunto de filmes resultante

do isolamento da produção nacional em cada país do continente, como constatada Ruffinelli na introdução do livro, o cinema documentário produzido nesse período no continente logrou mais êxito em levar adiante propostas de aproximação e diálogo entre realizadores e filmografias. A introdução do livro é consequente ao elencar nomes e festivais importantes nesse percurso de amadurecimento do documentário produzido na região.

Como já mencionado, Mario Handler destacou-se como documentarista. O caminho trilhado para a sua formação técnica ética e estética necessário para que levasse adiante sua proposta cinematográfica está delineado no prólogo do livro, intitulado *El indescifrable*, escrito pelo crítico de arte uruguaio Ronald Melzer, responsável também pela edição e notas da publicação. Melzer escreve sobre a situação cultural no Uruguai nas décadas de 1950 e 1960, situando a formação inicial do cineasta Mario Handler nesse período. Foi um momento marcado por dificuldades de toda sorte, como o difícil acesso a equipamentos, os obstáculos para adquirir uma formação técnica adequada, a falta de apoio e, principalmente, as crises associadas à época de repressão que culminaria com a implantação de uma ditadura militar no país na década seguinte. Diante desse cenário surge uma cultura alternativa combativa cujo representante mais notório no campo do cinema era Mario Handler. Dessa época o cineasta guarda marcas indelévels, impressas na sua visão de mundo das quais Melzer destaca a tensão interior entre a militância política e a vontade de profissionalização no campo cinematográfico. São desse período os filmes *Carlos – cine retrato de un caminante en Montevideo* (1965), *Elecciones* (1967), *Me gustan los estudiantes* (1968), 1969: *El problema de la carne* (1969), *Liber Arce, liberarse* (1970), *Fray Bientos, una epidemia de sarampión* (1973), todos profundamente identificados com as ações políticas e as lutas da militância de esquerda da qual Handler fazia parte. São filmes que abordam personagens marginalizados na sociedade, mostram as disputas contra o imperialismo norte-americano, fazem críticas em relação ao capitalismo como modelo produtivo excludente e revelam o crescimento da repressão militar em relação aos jovens militantes.

Com o aumento das perseguições políticas devido a sua ação militante junto ao *Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros* (MLN-T) e diante dos impasses presentes no cenário da produção cinematográfica, uma vez que os filmes produzidos até então no país não ajudaram a criar uma cultura cinematográfica local, tampouco a institucionalizar o cinema ou a formar público interessado pelos filmes nacionais, Mario Handler se vê obrigado a deixar o país e parte para o exílio em 1972, optando por fixar-se na Venezuela. Apenas no ano 2000 retornaria definitivamente ao Uruguai. Em sua fase venezuelana,

o cineasta produziu os filmes *Dos puertos y un cerro* (1976), *Tiempo colonial* (1977) e *Mestizo* (ficção, 1989). Essa safra de sua filmografia é marcada por mudanças de estilo no cinema do diretor. As imagens intensas e urgentes dos eventos e manifestações políticas do Uruguai dos anos 1960/1970 dão lugar a um estilo mais reflexivo, com imagens e estética mais contidas.

Em seu texto, Melzer explora o exílio como causa de uma ruptura cortante em Handler, aprofundando a tensão entre o homem e o cineasta. Distante de seu país de origem, Handler não conseguiu desenvolver uma carreira plena de cineasta, ao mesmo tempo em que vivia as dificuldades de adaptação em uma nova cultura, olhando à distância seu país de origem. Apesar dos obstáculos, o cineasta realizou alguns filmes na Venezuela e inseriu-se no circuito local de produção, trabalhando como montador na televisão e no cinema venezuelanos. O retorno gradativo ao Uruguai e as novas questões colocadas nesse reencontro inspiram Melzer a esboçar uma síntese da obra de Mario Handler como sendo toda ela dedicada essencialmente a refletir e problematizar dois temas: o próprio Handler e o Uruguai. Após o retorno, Handler realiza os filmes *Aparte* (2003), um reencontro com as questões sociais do início da carreira por meio do acompanhamento de personagens marginalizados da sociedade, e *Decile a Mario que no vuelva* (2008), um filme sobre os efeitos da ditadura militar uruguaia sobre aqueles que ficaram no país nos anos do regime de exceção.

A entrevista conduzida por Hector Concai, que preenche a maior parte do livro, baseia-se na história de vida do cineasta. Está organizada cronologicamente, partindo desde as origens familiares de Handler, seus anos de formação enquanto estudante, a conscientização política na juventude, a conquista da qualificação técnica, profissional e artística, e a militância dos anos conflituosos da década de 1960. Nesse percurso, o depoimento do cineasta deixa clara a importância de sua formação política no segundo pós-guerra, fundamental para a conformação de uma mentalidade de esquerda não-dogmática, que se reflete na sua orientação enquanto “cineasta documental, político e social”, nas palavras do próprio Handler.

Mario Handler não foi responsável por nenhum manifesto que buscasse afirmar princípios ou agitar o cinema latino-americano em particular, a exemplo de seus contemporâneos como Glauber Rocha, Fernando Solanas, Tomás Gutierrez Alea ou Jorge Sanjinés. Porém, a despeito da filmografia composta por alguns poucos títulos, e mesmo uma insatisfação devido à falta de oportunidades durante seu percurso, manifestada pelo próprio ao final da entrevista, podemos perceber em sua trajetória a formação de um cineasta pleno, que conjugou forma e conteúdo de modo exemplar. O modelo aqui é aquele dos cineastas que dedicam-se ao exercício da filmagem solitariamente, acumulando

as atividades reflexivas e operacionais do momento da filmagem. Em diversas passagens da entrevista Handler faz colocações preciosas sobre as questões importantes no cinema documentário, especialmente aquelas que refletem a relação entre o cineasta e seus personagens, apresentando a ética como elemento central na prática de um cinema engajado socialmente; método e disciplina como requisitos essenciais para a prática e a postura do documentarista.

Mario Handler – retrato de un caminhante, cumpre um papel relevante ao apresentar um importante cineasta cuja obra, infelizmente, ainda não alcançou amplo reconhecimento. Lança luzes sobre um modo particular de fazer cinema que está distante dos modelos hegemônicos, mas próximo dos problemas mais urgentes e imediatos da realidade latino-americana que, a seu modo, produziu um cinema crítico e reflexivo. De modo mais amplo, contribui para a compreensão da situação histórica do cinema produzido no continente e para a reflexão sobre quais problemas ainda carecem de enfrentamento por parte dos cineastas que produzem na região.

ANÁLISE E CRÍTICA

Análisis y crítica de películas | Analysis and film review |

Analyse et critique de films

Religiosidade, tempo e subjetividade no documentário: *Bicicleta de Nhanderú*

Francisco Gabriel Rêgo*

Bicicleta de Nhanderú (Brasil, 2011, 48 min.)

Direção e fotografia: Ariel Duarte Ortega, Patricia Ferreira (Keretxu)

Fotografia: Jorge Ramos Morinico

Edição: Tiago Campos Torres

Produção: Vídeo Nas Aldeias

Línguas: Guarani

Legendas: Espanhol, Francês, Inglês, Português

Discussões iniciais sobre o Vídeo nas Aldeias

Quando falamos em cinematografia indígena no Brasil, não há como não abordarmos o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). É quase certo que, para muitas pessoas, esse projeto possa ser encarado como sinônimo de cinema indígena ou de documentário indígena. Com mais de trinta anos de atividade, composto por um acervo de mais de 3.000 horas de imagens referentes a 40 povos indígenas no Brasil, o VNA apresenta-se, nos dias atuais, como um importante meio de acesso para a complexidade cultural dos povos indígenas no Brasil.

O chamado cinema indígena tem um papel bem definido na complexidade das produções contemporâneas no Brasil. De diversas formas, e com diversas nuances, a definição indígena para o cinema envolveria diversos problemas. Em primeira instância a problemática das identidades no contemporâneo, como uma evidência as tensões presentes no âmbito da cultura e da comunicação de massa.

Por assim dizer, a definição indígena para o cinema evidencia as formas de compreensão da dimensão significativa para o cinema, diante daquilo que John B. Thompson¹ chamou de *mediação*, como a produção e circulação dos

* Universidade Estadual da Bahia – UNEB, Departamento de Educação – Campus II, Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural. 48.040-210, Alagoinhas, Brasil. E-mail: e@gmail.com

1. Thompson, J. B. (2000). *Ideologia e cultura moderna: teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes.

símbolos nas sociedades modernas. Compreender as estratégias formais desenvolvidas nessas produções nos possibilitará atentar para as dinâmicas desenvolvidas no âmbito do cinema e dos meios da comunicação de massa.

O que chamamos de cinema indígena, por sua vez, apresenta-se como nos dizeres de Brasil², uma categoria de “experiências dispare”, um rótulo complexo, que, ao passo que nos diz dos indígenas, nos fala também das formas como lidamos com as alteridades e subjetividades presentes no cinema. A ideia de fronteira é aqui trabalhada novamente com o sentido de apontar para as dimensões e os limites semânticos desenvolvidos no cinema documental.

Por sua vez, ao pensarmos nas produções fora dos espaços tradicionais de produção audiovisual, pelo qual o projeto VNA se insere, podemos atentar para as formas de singularização do documentário constituído por diferentes sujeitos pertencentes a esses espaços. É assim que ao analisarmos essas produções poderíamos apontar para o estatuto da linguagem cinematográfica no desenvolvimento de narrativas constituídas por sujeitos fora das formas vigentes de utilização das potencialidades e recursos audiovisuais. Nas produções indígenas estariam em jogo uma problematização das formas tradicionais de concepção das imagens e a “tradição escópica ocidental” constituída na tensão entre um modo de representação tradicional vinculado à tradição ocidental e um modo selvagem de se produzir representações (Brasil, 2012: 114).

Araújo³ situa dois momentos importantes para a compreensão do projeto VNA: um momento inicial centrado nas produções realizadas por realizadores não indígenas, em sua maioria, pelo próprio fundador, Vincent Carelli, e um outro momento marcado pela presença de realizadores indígenas.

Embalado pelas mudanças políticas e sociais impulsionadas pela redemocratização brasileira, o projeto possibilitou, como afirmou Ruben Caixeta de Queiroz,⁴ em uma maior problematização de temas indígenas.

Ao analisar as primeiras produções do VNA, Ivana Bentes⁵ aponta também para uma característica que continuará presente nas produções da segunda fase: uma função pedagógica da imagem. Apresenta-se nessa ideia a necessidade de constituição por parte do projeto de um maior engajamento com as

2. Brasil, A. (2012). *Bicicletas De Nhanderu: lascas do extracampo*. In: Devires, Belo Horizonte, v. 9, n.1, pp. 98-117.

3. Araújo, J. J. (2015). *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Tese (Doutorado em multimeios) Unicamp SP.

4. Caixeta Queiroz, R. (2009). *Relações Interétnicas e Performance Ritual: Ensaio de Antropologia Fílmica sobre os Waiwai do Norte da Amazônia*. In: Marcius Freire & Philippe Lourdou (Orgs), *Descrever o visível – Cinema documentário e Antropologia fílmica*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.

5. Bentes, I. (2004). *Camera muy very good pra mim trabalhar*. In: *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um olhar Indígena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.

questões indígenas. Por sua vez, ainda na primeira fase, a autora aponta já para a presença da performance e dos elementos *encenativos* presentes, por exemplo, no “humor e comicidade” por parte dos indígenas, diante dos olhos do realizador branco. Contudo, nessa primeira fase, se o sujeito do discurso é o documentarista branco a registrar uma alteridade indígena, enquanto que, na segunda fase, apresenta-se os indígenas como sujeitos do discurso documental.

Em um claro momento de inversão, o projeto desloca as concepções tradicionais da antropologia e da etnografia envolvidas nas realizações iniciais. Se antes as produções baseavam-se nas descrições dos aspectos tradicionais desses grupos, na segunda, o domínio dos recursos pelos indígenas possibilitou narrativas baseadas nos desejos de “fabulação e ficção sobre o cotidiano” (Bentes, 2004: 1). Apesar de muitas dessas produções ainda tratarem dos aspectos ligados à primeira fase, presentes, por exemplo, na apresentação da tradição religiosa, aponta já para uma tensão entre as formas coletivas de se contar e uma forma como que cada sujeito se relaciona com a instância tradicionais da cultura.

Por sua vez, as realizações da segunda fase carregam uma tensão baseada na relação sujeito e coletivo. Se nas primeiras produções o coletivo possibilita uma descrição geral dos aspectos culturais, religiosos e sociais, na segunda, esses aspectos passaram a se relacionar com uma maior individualização e subjetivação da realidade. Por sua vez, a presença da câmera nas mãos dos indígenas instaura uma possibilidade clara de subjetivar o mundo por meio da mediação dos sujeitos envolvidos na constituição dessas narrativas. Se nas primeiras produções, a câmera mediava, sobretudo, as relações brancas e indígenas; na segunda, passou a constituir um diálogo mais complexo onde o elemento branco, apesar de ainda fundamental, dividir espaço diante das mediações indígenas.

Nessa perspectiva, a segunda fase do VNA, encerra debates importantes sobre o caráter da imagem produzida pelos indígenas. Outro ponto importante é a dimensão ética da imagem documental, nos possibilitando questionar como os indígenas concebem uma representação de si e de uma alteridade que desde muito tempo, construiu um discurso hegemônico sobre os próprios indígenas.

Uma narrativa entre o sujeito e a câmera

Os tupãs são assim. Eles não vêm só para trazer chuva vem também para nos proteger. Eles não caminham em vão, pois nós não vemos os seres que nos fazem mal. Somente eles podem ver os seres que nos fazem mal”. (Karay Tataendy, Bicicleta de Nhanderú, 2011, 0m 12s).

Em um plano geral, uma pesada nuvem pousa sobre o território Mbyá. Câmera parada, o filme começa com a explicação do Karáí Tataendy acerca da religiosidade Guarani. Logo em seguida, o mesmo índio é apresentado juntamente com um plano geral da aldeia em uma paisagem nebulosa. As palavras iniciais do Karáí Tataendy apresentam-se como uma explicação para os fenômenos naturais vividos pela comunidade (Fig. 1). Aqui, o tom de diálogo guia o registro inicial, conferindo ao comentário um sentido ligado ao cotidiano da aldeia.

As palavras divinatórias do karáí Tataendy são sucedidas por um plano onde se pode observar a sua figura, em um quadro composto por mais duas crianças, em um arranjo quase que descritivo dos aspectos físicos da aldeia: casa, as árvores, bem como o facão, instrumento de trabalho utilizado pelos guaranis Mbiá (Fig. 2). Construindo também esse ambiente, o som da captação direta constrói um ambiente também próximo do tempo cotidiano. Diferente do plano inicial, uma presença física atrelada à tradição religiosa parece buscar um diálogo não mediado pela voz, com base diretamente pela presença da câmera como forma de constituição da imagem documental.



Figura 1. Plano inicial



Figura 2. imagem do Karai

Nessa sequência, o silêncio se constitui como uma evidência da presença da câmera. É nessa ausência da voz guarani que um diálogo importante se estabelece, um diálogo mediado pela câmera, mais influenciada também por ela. O olhar distraído e reticente do karai é o olhar constituído pela presença do meio de registro audiovisual. Diante da câmera, a fixar-se ainda no terreno em busca de um melhor enquadramento, o karai constitui uma dupla enunciação: como um personagem para o documentário e como sujeito dentro da comunidade.

A narrativa do documentário está relacionada às diferentes interpretações para um mesmo fenômeno natural vivido pela aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul. O filme inicia-se quando da queda de um raio em uma árvore e o Karai acredita que seja esse um sinal de que é preciso rever as atitudes dos membros da aldeia. Para os Guaranis Mbiá, a queda de um raio é uma forma de comunicação direta com Nhanderú, Deus cujo mensageiro são os Tupãs. Para o Karai da tribo, Nhanderú não estaria satisfeito com os humanos, sendo fundamental que os Mbyá repensassem a sua atual condição religiosa. Após acreditar que a inusitada queda do raio lhe confirma também um sonho recente, o Karai manda construir uma casa de reza, para que os jovens da aldeia pudessem ter acesso à tradição.

A queda do raio é um conflito introdutório e superficial, utilizado como forma de apresentar um conflito maior e mais profundo: a perda dos significados tradicionais presentes nas narrativas religiosas. É a partir desse acontecimento aparentemente banal que se estabelece o posicionamento dos principais personagens envolvidos na narrativa, organizados e apresentados tendo em vista as diferentes gerações que convivem na aldeia. De diferentes ma-

neiras os habitantes passam a interpretar o acontecimento, nos possibilitando perceber algumas tensões importantes inerentes aos Mbyá, como por exemplo as diferentes formas de se relacionar com o sistema religioso e a tradição por parte dos indígenas.

É no esteio do diálogo entre o elemento individual e a possibilidade da perda da tradição que se delineia um forte traço encenativo, marcado pelo diálogo entre ficcional e o documental. Nesse contexto encenativo da tradição e daquilo que Bentes (2004) chamou de “tom didático e instrumental”, a ficcionalização e a fabulação da realidade possibilita a apresentação das diferentes subjetividades.

Ao passo que os índios se relacionam com as tradições, a câmera constitui uma presença ligada à encenação. É assim que, no caminhar da câmera, um espaço encenativo se impõe como um gesto de escolha intencional do realizador em pensar e constituir uma *mise en scène* que fosse capaz de abarcar as tensões entre sujeitos e alteridades. Nas mãos dos realizadores indígenas apresenta-se a escolha do visível/não visível e da encenação:

Nessa segunda fase, pelo qual os filmes aqui analisado se coloca, o estatuto da imagem audiovisual indígena apresenta-se fatalmente ligada a uma presentificação do tempo, perceptível na relação entre o diálogo estabelecido entre o tempo da tradição e do cotidiano. Se o tempo da tradição se impõe diante da experimentação do simbólico e ritual, em um tempo cíclico e mítico; o tempo do cotidiano é o do deslocamento temporal proporcionado pela possibilidade do presente. O tempo da imagem indígena se assenta no tempo presente, como marca do registro performático da câmera. Como um atestado de uma presença, a imagem indígena, por sua vez, independe da datação pois apresenta-se como um atestado da possibilidade da experiência indígena diante da câmera.

Câmera, sujeitos e uma proposta de descrição etnográfica

À vista disso, o documentário nos possibilita observar as diferenças geracionais vivida pela aldeia. De adultos reticentes quanto a mensagem de Nhanderú, a crianças desconfortáveis com o limite geográfico e cultural da aldeia, a câmera é um instrumento constante de diálogo por parte desses sujeitos. Vacilante quanto às formas de abordagem dos sujeitos representados, a câmera, por vezes, parece também buscar um posicionamento que envolvesse não somente o inusitado da queda de um raio, mas também os sujeitos envolvidos nas formas de significação da tradição religiosa.

Mais do que um fenômeno físico, o raio é o mote para o desenvolvimento de um percurso construído por diferentes sujeitos da aldeia Mbiá. Em um

percurso constantemente dialogado e mediado pela câmera e pelo sujeito dela operante, a câmera constitui, dessa forma, um espaço para a encenação e o forjamento de uma subjetividade fortemente vinculada à presença da câmera.

A narrativa nos possibilita observar para a importância para a questão das subjetividades mediadas pela câmera. Assim como as diferentes interpretações da queda do raio, os sujeitos presentes no *trajeto*⁶, nos permite compreender os traços específicos de cada um deles. O diálogo decorrido da presença da câmera também se apresenta como uma estratégia representativa da comunidade, em uma tentativa de afastar-se das formas estereotipadas de representação do índio no cinema e nos meios tradicionais de massificação.

Por meio dessa câmera que se propõe ao diálogo tomamos conhecimento dos personagens do documentário na sua relação com o seu espaço e tradição, nos possibilitando perceber alguns dos problemas vividos pelo Guaranis Mbiá, como a perda da terra, o achatamento cultural frente a presença constante dos brancos, os limites e fronteiras reais e ideológicos que separam os indígenas do mundo branco. Por esse prisma o espírito que habita em cada uma das árvores é uma preocupação constante por parte dos indígenas. Se a queda do raio matou uma árvore por determinação de Nhanderú, a destruição crescente das matas vizinhas à aldeia se apresenta como um crime cometido pelos brancos contra a religiosidade indígena.

Por sua vez, a segunda fase do VNA nos possibilita observar a forma como alguns conceitos no âmbito na antropologia fílmica são trabalhados. A segunda fase nos apresenta temas importantes sobre a relação da *descrição etnográfica* no âmbito do cinema documental, bem como da relação das formas desenvolvidas de *mise em scène*. As duas fases do projeto nos habilitam observar como de diferentes maneiras o método da descrição etnográfica foi utilizado por esses realizadores, diante da construção metodológica para a realização do documentário.

Como nos apresenta Anne Comolli (2009), a descrição é uma opção metodológica para o cinema antropológico, uma forma de pesquisar o objeto de interesse por meio dos aspectos visuais possíveis do registro. A descrição, segundo essa autora, “ se distingue da ilustração, que tende a apreender as manifestações concretas com vistas a tornar sensível uma concepção ou um tema prévio, conscientes, cristalizados” (p. 33). A primeira fase do VNA, carrega um tom mais ilustrativo do que a segunda fase, perceptível diante de uma maior prevalência do discurso que focasse mais na questão de identidade dos

6. Para Claudine de France o trajeto se apresenta como uma opção de registro do cineasta, “ que consiste num deslocamento contínuo no espaço, do qual resulta, na tela, uma variação progressiva do enquadramento e/ou do sem solução de continuidade” (p. 414).

indígenas ou na busca de constituir um discurso mais efetivo com as causas indígenas.

Essa perspectiva apresenta-se em realizações da primeira fase, como o *A arca dos Zo'é* (1993) de Vicent Carelli e Dominique Gallois. Nesse filme, podemos observar o aspecto ilustrativo presente nas formas como o documentário constrói um olhar para as diferenças tecnológicas perceptível no encontro das duas tribos, *Waiãpi* e os *Zo'é*, por meio de um diálogo intercultural decorrente da possibilidade de registro. O domínio ilustrativo apresenta-se também na estrutura formal dessa narrativa, que se baseia em um forma apresentativa dos dois grupos de modo a focar, além das diferenças e semelhanças, nas dificuldades decorrente da relação do homem branco com os indígenas.

Anne Comolli (2009: 34) aponta que a descrição parte de uma “perspectiva aberta e dinâmica” para o filme, já que envolveria, antes de mais nada, o observável e o observado: “a descrição está, com efeito, voltada não para o observador, mas para o observável e observado.

Por assim dizer, a descrição é um domínio do documentário etnográfico com forte interação na *mise-en-scène*. Nela apresenta-se os aspectos ético que envolve o pesquisador-realizador diante das estratégias de se colocar no espaço em busca de uma forma de delimitar seu objeto de estudo. O realizador constrói, dessa forma, uma *mise-en-scène* onde estaria presente os aspectos “visíveis” da pesquisa proposta. Nesse domínio, o realizador é o sujeito que constrói uma descrição do objeto, construindo um conhecimento sobre o outro. Por conseguinte, a descrição estenográfica é um domínio das formas de o realizador-pesquisador melhor abordar seu objeto partindo de critérios técnicos com um objetivo “não de um autocomunicação do cineasta (sua visão de mundo), mas da comunicação a outrem de um conhecimento sobre outrem” (Comolli, 2009: 34).

Como ponto marcante para descrição etnográfica está o papel do outro, como sujeito cuja comunicação é fundamental. Se é o outro o objeto que requer um posicionamento metodológico etnográfico, é para o outro que o documentário etnográfico deve ser apresentado como um resultado concreto. Nessa perspectiva, diferentes alteridades relacionam-se no documentário antropológico: seja uma alteridade observada, e que no VNA apresenta-se como as diversas etnias envolvidas no projeto, seja na alteridade que observa, o público pelo qual essas produções se destinam. Na centralidade desses produtos audiovisuais, encontra-se a figura do sujeito realizador a constituir uma *mise em scène*, bem como uma alteridade indígena desenvolvida de uma *auto-mise em scène* na sua relação com a câmera. É no diálogo e na negociação dos sujeitos envolvidos no processo de descrição que se estabelece um caminho para

uma possível etnografia proposta na segunda fase do VNA. Cada um dos sujeitos apresenta-se como dotados de aspectos significativos importantes, como forma de apontar para uma negociação construtiva no processo de descrição do fenômeno religioso.

A tradição religiosa entre a permanência e a mudança da cultura

Assim como em outras produções do Vídeo nas Aldeias, como em *Itão kuegü: as hiper mulheres* (2011), de Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette, em que a reconstituição de um ritual da comunidade indígena *Kuikuro*, do Alto Xingu, apresenta-se como um ponto marcante da narrativa, em *Bicicletas de Nhanderú* esse elemento símbolo da tradição se apresenta diante da construção da *casa de reza*, espaço constituído pelos indígenas com o intuito de responder aos anseios dos índios mais velhos em valorizar a tradição. Nessa lógica, o cinema apresenta-se como uma importante ferramenta de registro identificada pelo indígenas como forma de potencialização de uma tradição em perigo.

O mote da perda dos valores tradicionais é de fundamental importância para o filme, tal qual outras produções do VNA. O papel ativo dos índios, nesse tocante, estrutura uma narrativa baseada, por exemplo, na reconstituição de festejos que não mais eram praticadas pela comunidade. No caso de *Bicicletas de Nhanderú*, a narrativa se estrutura tendo por base a construção da *casa de reza* (Fig. 3), ação vivida por toda a comunidade de diferentes faixas etárias, em uma celebração que une os diferentes personagens presente no documentário.



Figura 3. Construção da Casa de Reza

Aqui, como um personagem a propor um diálogo, a câmera se constitui como um instrumento de valorização e permanência das tradições, que ocorre, constantemente, pela evidenciação das formas de produção da imagem. Essa evidenciação é fundamental para mostrar que sujeito da câmera é um Guarani Mbiá.

As diferenças interpretativas acerca da tradição religiosa também dão o tom do trajeto da câmera pela comunidade. Para os jovens, o cinema é uma forma de construir um olhar para fora da comunidade. Para os mais velhos, é uma forma de perpetuar o tradicional. Diante desses dois posicionamentos, o documentário se coloca como uma clara instância integrativa das diferenças geracionais e interpretativas vivida pela aldeia. Existe aqui uma relação importante entre o cinema e a construção da casa de reza, espaço também observado por muitos como um espaço de valorização, permanência e aglutinação da heterogeneidade vivida pela comunidade.

A câmera e o sujeito que a opera revelam-se constantemente no documentário nos possibilitando observar para a própria natureza da imagem proposta pelo filme: a metalinguagem ou, como aponta Ramos (2008: 33), a constituição de um trajeto que deixe “claro o percurso da enunciação e a medida da distância para essa alteridade”. No diálogo com a câmera, podemos ter acesso claramente aos aspectos técnicos envolvidos na produção do documentário (Fig. 4). Esse diálogo se apresenta em diversos momentos, quase sempre tendo o indígena como o objeto da câmera. O índio é aquele que, além das tarefas comuns à vida nas aldeias, é o sujeito em estreito diálogo com a técnica documental, capaz de, por sua própria mão, constituir narrativas acerca de si e do outro.

O documentário, dessa maneira, desenvolve um discurso calcado no presente, por meio da evidenciação das formas de produção da tomada e da relação dos indígenas com a câmera. A presentificação é, à vista disso, um atributo da imagem documental proposta pelo documentário, perceptível nas formas de evidenciação da câmera, na apropriação dos recursos por parte dos indígenas e das relações entre *mise em scène* e *auto-mise em scène*.

Como aponta Queiroz (2009: 56):

Uma outra forma de *mise em scène* daquilo que chamam provisoriamente de encontro intercultural pode se basear prioritariamente na apresentação concreta do presente. Trata-se de uma descrição cinematográfica que se detém nos fatos e gestos da vida cotidiana e cerimonial, procurando descobrir, pela imagem, a presença da tradição e da modernidade sob a forma de uma síntese comportamental, técnica e ritual.

Nessa perspectiva, o diálogo com a câmera nos possibilita perceber como o documentário constrói um discurso de modo a explorar o tempo. O cotidi-

ano, constantemente trabalhado nessas produções, tem o papel importante de atentar para o momento do ato de produção da imagem. A presença da câmera busca produzir, por assim dizer, um discurso focado no tempo, de modo a apresentar as especificidades dos indígenas como dotado de uma presentificação, já que o tempo do registro é o do sujeito na sua relação com a câmera. Nessa perspectiva, corpo e performance são traços comuns à presença da câmera a constituir uma temporalidade e espacialidade própria dos sujeitos envolvidos na representação.



Figura 4. evidência dos sujeitos envolvidos no registro

De uma maneira geral, em *Bicicletas de Nhanderú*, a construção da casa de reza é um objetivo a ser materializado por toda comunidade. Dessa maneira, tal como a casa, o documentário se coloca como um espaço de valorização e perpetuação da religiosidade. Analogamente à tradição, que se constitui tendo em vista o diálogo com o presente, o documentário incorpora e revela os traços interpretativos e subjetivos da comunidade. Aqui, o documentário carrega uma dupla função, assim com a própria religião, o de ser uma citação da cultura Guarani. O documentário se encerra com uma clara referência ao fazer audiovisual indígena: a câmera na mão dos realizadores como forma de representação da tradição. Tal como no título, a câmera é como uma “bicicleta” a ser carregada e significada pelos diferentes sujeitos que a operam.

Referências bibliográficas

- Araújo, J. J. (2015). *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia : um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Tese de Doutorado em multimeios, Unicamp SP.
- Bentes, I. (2004). Camera muy very good pra mim trabalhar. *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um olhar Indígena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.

- Brasil, A. (2012). Bicicletas De Nhanderu: lascas do extracampo. *Devires*, 9 (1): 98-117, Belo Horizonte.
- Caixeta Queiroz, R. (2009). Relações Interétnicas e Performance Ritual: Ensaio de Antropologia Fílmica sobre os Waiwai do Norte da Amazônia. In M. Freire & P. Lourdou (orgs), *Descrever o visível – Cinema documentário e Antropologia fílmica*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.
- Caixeta Queiroz, R. (2004). Política, Estética e Ética no Projeto Vídeo nas Aldeias. *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Comolli, A. (2009). Elementos de método em antropologia fílmica. In M. Freire & P. Lourdou (orgs.). *Descrever o visível – Cinema documentário e Antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac.
- Thompson, J. B. (2000). *Ideologia e cultura moderna: teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes.

Filmografia

- Bicicletas de Nhanderú* (2011), de Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema.
- A arca dos Zoé* (1993), de Dominique Gallois e Vicent Carelli.
- As hiper mulheres* (2011), de Carlos Fausto, Takumã Kuikuro e Leonardo Sette.

A fé de cada um – os dois lados de Fátima

Cristiane Pimentel Neder*

A fé de cada um (Portugal, 2004, 57 min.)

Diretor e roteiro: Neni Glock

Montagem: Neni Glock, André Bessa

Som: André Bessa

Produtores: Berlindes, Tamarindo Filmes



O documentário *A fé de cada um* faz uma crítica a idolatria exagerada dos fiéis ao santuário de Fátima falando que a única criatura capaz de se sentir honrada com multidões e multidões que andam de joelhos que torturam o seu próprio corpo e arruinam a própria a saúde é a Besta do Apocalipse.

O Padre Mario de Oliveira o narrador principal do documentário; fala que é um padre católico muito protestante, no sentido que ele é um padre contestador, questionador. Define bem a postura dele no interior da Igreja, por ter uma opinião periférica e por não ter idolatria. O interessante é que ele é um padre carismático, querido e amado em toda a comunidade mesmo sendo revolucionário e questionando os próprios dogmas do catolicismo.

* Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG, Departamento de Línguas, Letras, Comunicação e Artes, Curso de Graduação em Comunicação Social. 38200-000, Frutal - Minas Gerais, Brasil. E-mail: nederescritora@hotmail.com

No documentário mostram pessoas cantando: “Guiado pela mão com Jesus eu vou, pra onde eu vá”. Uma canção que demonstra uma fé cega, uma fé dogmática, onde as pessoas podem ir para qualquer direção, em nome de um salvador. O documentário mostra como as pessoas se entregam a uma catarse coletiva, estão todas buscando a purificação do espírito através de uma peregrinação que as castiga. A peregrinação é espetáculo trágico, onde elas sentem dores no corpo, onde se mostram cansadas, mas não desistem para agradar Fátima e a Deus, mas em contradição não tem piedade delas próprias.

O documentário mostra como a fé é benéfica, mas ao mesmo tempo maligna, como a fé pode curar, mas também é doentia. Como a fé é pode ser um veneno ou um antídoto para vários males.

A *fé de cada um* tem a direção, argumento e realização de Neni Glock (diretor brasileiro-paranaense-curitibano radicado em Portugal). Nascido em 1954, trabalhou como repórter de imagem para o SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) durante 5 anos. Realizou alguns programas de TV para a RTP. Chegou a Portugal no final de 1990 e realizou vários documentários, entre eles *A fé de cada um*. Também é autor e diretor dos documentários *Rastas e Diferenças*, premiados internacionalmente e muitos outros que se pode assistir no seu canal no Youtube: www.youtube.com/user/neniglock

Em *A fé de cada um* o diretor Neni Glock retrata o que é peregrinação para muitas pessoas que buscam alcançar a “purificação” espiritual e para outras o pagamento de uma promessa, podendo ser as duas coisas ao mesmo tempo também. O diretor entrevista o Padre Mario de Oliveira e o padre dá o depoimento: que tem passado a vida toda num conflito.

O conflito acontece a partir do momento que ele usa o evangelho para confrontar a igreja. O conflito salta sempre, segundo o padre porque ele não acredita que Deus seja um ser que quer o sacrifício das pessoas, mas apenas a fé gratuita, a fé sem troca, a fé sem obrigação segundo o evangelho.

O personagem central do documentário é o padre Mario de Oliveira e os secundários os peregrinos filmados. O filme mostra os peregrinos como pessoas que acreditam realmente que Fátima pode curar a si próprios ou parentes enfermos. Assim como ela pode fazer qualquer milagre, que só depende da fé de cada um para isto.

Em contraposição o padre deixa bem claro no documentário desconfiar que a santa faça alguma coisa apenas porque os peregrinos se sacrificam em nome dela em troca de uma graça. O padre acredita que Deus não é um ser malvado que nos impõe uma obrigação ou uma tarefa árdua. Tão árdua doendo na própria carne e no corpo.

O documentário é em estilo de histórias de peregrinações, com a diferenciação que o padre faz o papel de um “advogado do diabo” – se questionando em todo momento se aquela determinada peregrinação ou a santa Fátima tem um efeito comprovado mesmo de fazer algum milagre na vida de alguém, ou se apenas seja a fé de cada um que transforma tudo.

O padre também contesta a fé cega dos peregrinos, que não conseguem enxergar que o mais importante são suas atitudes boas durante a vida toda, do que finalizar simplesmente uma peregrinação até ao santuário. Que caminhar até Fátima, mas sem sair do lugar dentro de si próprio, não leva a lugar nenhum. Que a transformação é uma evolução constante dentro de cada um de nós e não um roteiro a ser feito e finalizado.

O documentário mostra algumas peregrinadoras mulheres fazendo massagens nos pés, devido a bolhas e feridas adquiridas durante a viagem. Além das massagens elas fazem também curativos em lugares que são casas de pouso e albergues de estrada. Lugares que abriram e se mantêm com o dinheiro dos peregrinadores e se especializaram em receber este público religioso.

O documentário não mostra a peregrinação como um turismo religioso, mas mais como um esforço, um sacrifício, uma prova de resistência. Que o padre questiona se é necessário passar por este calvário para que a Fátima atenda alguém?

Um dos peregrinos no documentário declara que terminando a peregrinação o tempo de reflexão é muito importante. Ele diz que quando ele peregrina sozinho, o que faz geralmente por regra, mas que quando ele está acompanhado que eles mantem uma distância grande um do outro, quase como se peregrinassem sozinhos. Ou seja, ele deixa claro que a peregrinação é um encontro consigo mesmo e apesar de várias pessoas na peregrinação estarem juntas, elas estão isoladas.

A gente entende no contexto geral dos depoimentos do padre que ele tem fé em Deus, mas não que as pessoas cheguem até Deus fazendo a peregrinação, que o caminho é mais longo e não é por passos que se faz. É através da fé de cada um, que não precisa andar a pé para Deus se manifestar ou revelar-se para cada um de nós. Que andando muito as pessoas só vão se cansar e não vão se iluminar ou alcançar uma graça apenas por terem andado. Que para nos iluminarmos ou alcançarmos uma graça, não precisamos ir a nenhum lugar, basta estar em conexão com Deus em qualquer lugar. Que uma imagem não é a santa e segundo o padre Fátima não existe.

O padre vê a peregrinação como uma experiência dolorida e que por ser dolorida não pode ser algo que agrade a Deus. Porque segundo o padre Deus é um ser bom e misericordioso e não um carrasco e ele alega isto usando das

palavras do evangelho. Segundo o padre Fátima é uma farsa, uma mentira, que ela não é Maria, Nossa Senhora. Uma das teses do padre mostrada no documentário é que Fátima não tem nada a haver com Maria – mãe de Jesus.

O padre é polêmico e o documentário tem como essência esta ideia polêmica dele de que Fátima não existe e que nunca existiu. Segundo o padre: “O culto da Senhora de Fátima é uma manifestação de religiosidade obscurantista, medieval e primária, fruto da fabricação montada pelo clero da Igreja de Roma para manter milhares de cidadãos de Portugal num estado de entorpecimento mental e de apatia geral”.

Que a igreja fazendo as pessoas idolatrarem uma imagem de Fátima ou de outro santo qualquer não liberta as pessoas e sim as aprisiona numa ideia de um desenho, de um boneco, de uma estátua.

Ele fala que as pessoas são levadas a acreditar que a cura dos seus problemas se dá no santuário e que nunca isto foi provado e que não há nenhum caso que prove que alguém tenha se curado lá. Segundo o padre personagem central do documentário no santuário: “Nunca ninguém vê, anda, é curado, que nunca acontece nada, que é um clamor no vazio”. Ele acha estranho que apesar disto mês após mês as pessoas se submetem a este ritual que não resulta em nada.

O documentário em contrapartida mostra gente no santuário se rastejando, andando ajoelhado, se esfregando no chão, tendo um enorme sofrimento em busca de uma recompensa ou como prova do seu amor ou fé em Fátima. Uma das peregrinas fala que a Nossa Senhora de Fátima, se chama Fátima porque ela apareceu na cidade de Fátima, mas que, no entanto é Maria, porém o padre nega isto.

O padre fala que no santuário de Fátima nos revivemos o puro paganismo, que as populações se destroem simbolicamente em honra da divindade quando o cristianismo seria completamente o contrário, que a glória de Deus seria que o homem e a mulher, que os seres humanos vivam em abundância e plenitude, portando quando nos passamos pelo sofrimento pelo sofrimento, que isto é uma doença patológica, que é um masoquismo, que segundo o padre não tem a haver com o cristianismo, porque para ele o cristianismo é a luta contra o sofrimento.

Que Fátima é por isto, segundo ele, o anti-evangelho de Jesus Cristo, que é a negação do próprio evangelho. Que Deus não gosta de sacrifícios, de sofrimento, que Deus gosta de fortuna, misericórdia, carinho e de pessoas que se amam.

Segundo o Padre que quando São Paulo diz: “Sem sangue não há redenção” – que ele está a disser uma coisa completamente diferente, no sentido

que o mundo só muda e se transforma se houver homens e mulheres que não tenham medo, que tenham coragem de enfrentar tudo e todos, de enfrentar os poderes. Que é um sangue dos combates e não de punir o corpo.

O padre fala que há duas Fátimas, a de 1917, que foi segundo ele orquestrada por alguém que fazia a catequese das crianças naquele local e que a partir de 1930 às hierarquias da Igreja reconhece as aparições contando uma história a considerar. Que estava nesta época o Salazar já no poder e que o Salazar vinha para patrocinar muito a Igreja. Restituir a Igreja o patrimônio que a república havia tirado, fazer uma concordata com a Igreja. Portanto, segundo o padre: “Se o Salazar aparecesse como um messias que viesse salvar o país que isto iria pegar, diante daquele cenário de caos. Que As Memórias da Irmã Lúcia, são pura manipulação. Que tudo que ela escreve é uma invenção não conhecida por nenhum historiador. Que Fátima, é uma fabricação, uma construção que não tem absolutamente nada de real”.

Segundo o padre quando a multidão está na procissão, que ela está alucinada, completamente fora de si e que não tem nenhuma consciência crítica. O padre fala uma frase impactante no documentário: “Que não há fé sem dignidade humana”. Ele fala que a procissão a Fátima é uma manifestação a nossa vergonha, é o culto puro a alienação. Que Fátima é pura alienação das pessoas ao acenar a um boneco, segundo ele a um boneco morto.

O padre fala que o que acontecerá ao Santuário de Fátima e a sua Basílica, acontecerá certamente o que aconteceu ao grande Templo de Jerusalém, não ficará pedra sobre pedra. A esperança dele que o futuro da humanidade e de Portugal, será um futuro sem a Senhora Fátima. Ele não a chama de Nossa Senhora ou de Virgem Santíssima ou de santa, ele fala Senhora Fátima.

O personagem central de *A fé de cada um* é um padre um tanto progressista e revolucionário para um país conservador como Portugal e para um catolicismo que sofre reformas e mudanças muito gradualmente ao longo da história. O lado mais interessante deste documentário é o diretor mostrando a dicotomia que há entre o que o padre pensa e a realidade do santuário. O padre sem nenhum pudor deixa entendido que aquilo tudo é mantido por causa do comércio que gera e que a cidade de Fátima depende da ignorância das pessoas para sobreviver.

Em contraposição a opinião radical do padre, muitos fiéis dão depoimentos que se curaram ou alguém da família e muitos vão ao santuário não apenas para pedir, mas para agradecer. Uma senhora fala que seu filho teve um grande acidente, que esteve entre a vida e a morte num acidente ligado a máquinas e depois ela fala que a fé é que nos salva e que ela foi a Fátima, fez sua promessa e ele se salvou e que ela ia agradecer.

Então ao ver o documentário a gente fica em dúvida se os milagres de Fátima ocorrem de fato ou não. Ficamos entre a cruz e a espada. Entre o ceticismo do padre e *A fé de cada um* que contradiz tudo o que ele diz. Mesmo quando o povo não fala, as suas atitudes filmadas nos revelam que estão lá passando por todo aquele calvário porque acreditam em milagres e muitas testemunham no documentário que o parente se curou. Ficamos entre a crença do povo e o racionalismo do padre, porque o documentário não nos esclarece quem está certo, como a maioria dos documentários, ele nos deixa pensando e refletindo sobre algo sem ter a resposta final.

Talvez uma das características mais marcantes dos documentários religiosos é exatamente nos deixar em dúvida. Afinal, só podemos testemunhar se Deus realmente existe ou qualquer santo ou milagre, se a gente morrer para constatar, mas como mortos não voltam para contar, toda religião se mantém a base sempre dos mistérios da vida, com a pergunta sempre: – De onde viemos e para onde vamos e porque aqui estamos? Resumidamente: Qual é a finalidade da vida. Os documentários religiosos se sustentam das perguntas sem respostas.

A grande riqueza do documentário *A fé de cada um* é que ele não foi concebido para enaltecer nenhuma religião, divulgar uma crença ou culto ou ser teológico. Ele é isento de religiosidade, no sentido de ser usado para que alguém creia em algo. Muito pelo contrário, ele nos desafia a pensar se tudo aquilo é uma manipulação, uma farsa ou não?

Ficamos em dúvida se ficamos do lado do padre ou do lado dos testemunhos dos fiéis que falam que pediram a Nossa Senhora de Fátima uma graça e alcançaram. Como todo documentário ele tem o contraponto e oposição de ideias em relação a algo.

Como a fala do padre toma bom espaço do documentário e vai e volta paralelamente às imagens do santuário, da peregrinação e dos depoimentos dos fiéis. Percebemos que a intencionalidade do diretor foi criar a dúvida, quebrar tabus e ao fazer um documentário que o diretor dá voz ao padre para desconstruir uma fé cega e faz uma narrativa que pode até não ser propícia para a desconstrução da fé, mas pelo menos para a dúvida é, não podemos classificar nem este documentário e quase nenhum documentário de não ter a interpretação da realidade pelo olhar do diretor e talvez de mostrar que quase nenhum documentário é isento de uma preferência ou de questionamentos.

Vemos que no documentário *A fé de cada um*, o diretor nos quer fazer ouvir a opinião do padre superiormente a dos fiéis, não porque o padre seja o personagem central, mas porque o documentário é voltado a escutar o padre que domina mais as cenas e as falas que as outras pessoas que não constroem

a narrativa diretamente. O ponto de vista do padre é o assunto principal do documentário, onde os outros elementos narrativos fazem suporte ao seu ponto de vista ou servem para ilustrar aquilo que o padre chama de ignorância.

Geralmente os documentários religiosos e a maioria dos documentários em si, sejam religiosos ou não, acabam sendo tendenciosos e não imparciais, porque são construídos por um diretor que tem sempre uma intencionalidade em relação à crença ou descrença de algo.

Difícilmente vemos um documentário religioso que seja isento de tomada de lado, não só nos religiosos, mas como na maioria deles, mesmo que isto não esteja explicitamente demonstrado. Quando montamos o documentário já o colocamos na ordem que queremos que as pessoas o leiam e mais do que isto na ordem do ponto de vista do diretor.

Agora o documentário *A fé de cada um* é um documentário que pode ser aplicado para questionar mitos católicos no mundo inteiro e não apenas em Fátima. Similar a Fátima temos a Nossa Senhora da Aparecida no Brasil, que a cidade de Aparecida vive da fé dos fiéis e que todo o sistema de manutenção da fé é similar ao de Fátima. Cenas que vemos no filme *A fé de cada um* se repetem em vários pontos de peregrinação no mundo e não apenas na cidade ou no santuário de Fátima.

O documentário *A fé de cada um* é um documentário universal, no sentido que em vários lugares do mundo tem gente de fé subindo as escadas de alguma igreja de joelhos e demonstrando sua fé de forma com maior ou menor intensidade. Alguns até jejuando e se punindo de uma maneira ou de outra. O padre em *A fé de cada um* não desconstrói apenas o mito e a lenda de Fátima, ele desconstrói toda uma tradição e uma narrativa católica de que para alcançarmos a purificação precisamos passar pelo sacrifício.

Começando pela própria história de Jesus Cristo que morreu na cruz para nos salvar. A opinião do personagem do padre está na contramão dos pilares que sustentaram e sustentam a Igreja Católica até hoje e não apenas a fé.

O padre faz uma leitura do evangelho da sua maneira, de uma forma positiva e humana que não é a forma como a Igreja católica evangelizou no mundo inteiro. Quando por exemplo, nos confessamos na Igreja católica o padre nos dá uma penitência para nos livrar dos nossos pecados, estamos sendo sentenciados de alguma maneira. Como uma troca de uma coisa por outra. Então o documentário de Neni Glock vai além de Fátima, ele serve para colocar em xeque mate a leitura manipulada do evangelho, da bíblia e das lendas católicas e questionar toda a narrativa católica e de muitas religiões destiladas dela, mas também respeita a fé dos fiéis e dá espaço a eles se contraporem ao ceticismo do padre.

Conclusão

O cinema e o cinema documentário também tem o gênero religioso e nas suas obras Deus continua a se revelar aos homens, sendo contestado ou não, quando não Deus, algum aspecto religioso, culto ou santidade. O documentário retrata o cotidiano humano através do ponto de vista do diretor.

O documentário religioso também em síntese vai transparecer o pensamento do diretor e sua intencionalidade, mesmo que ele tente se ausentar no filme em si. O modo como o diretor conduz o documentário desde os cortes, a edição, a sonorização, a fotografia e os depoimentos vão demonstrar para que lado ele mais venha a concordar ou não. Em *A fé de cada um* do diretor Neni Glock a versão do padre sobre Fátima tem destaque.

O Padre Mario de Oliveira é contestador de algumas “verdades” que a Igreja Católica apregoa. Sua forma de pensar é muito similar ao movimento da teologia da libertação. Movimento nascido na América Latina que interpretam os ensinamentos de Jesus Cristo para que o homem se liberte das injustiças sociais e que tenha a fé como instrumento de transformação e não de subordinação.

O religioso, o místico, o transcendente sempre foram elementos fascinantes para os roteiros cinematográficos de ficção ou não ficção. O público mantém com a obra cinematográfica um relacionamento simbólico e nas buscas por respostas para o sentido da própria existência, o religioso se torna tema bom para documentários.

A dúvida que o homem alimenta em relação de onde ele veio e para onde ele vai, constrói um imaginário a ser explorado em diversas artes, inclusive o cinema. A própria arte é um mistério, quando nos perguntamos: De onde vem inspiração para criar ou de onde vem o dom para uma habilidade?

Então o místico, o secreto, o misterioso, o religioso sempre foram matérias primas para o cinema, porque os próprios cineastas são artistas sem respostas para muitas suposições. No documentário nós temos um objeto de observação, que pode ser qualquer fenômeno e nós investigamos as várias suposições a favor e contrárias sobre um assunto. É tipo assim: Deus existe ou não? Quem é contra e a favor?

Uma história pode ser contada através de várias versões, o documentarista sempre escolha uma ou mais versões em que ele se identifica. No caso de *A fé de cada um*, fica claro que o diretor se identifica com a versão do padre, mesmo escutando os fiéis.

Podemos afirmar que o filme religioso ou documentário se faz presente através de duas categorias: os filmes que tratam explicitamente de temas bíblicos ou religiosos; e os que tratam de forma implícita e figurativa.

Os filmes documentários baseados em textos sagrados ou religiosos, ou de temas relacionados com mistérios, misticismo, espiritualidade e dúvidas em relação a doutrinas sejam estes filmes fictícios ou não, continuam sendo portadores de uma “realidade” retratada à qual pertencem as seitas como instituição, seus representantes oficiais e também seus fiéis.

As experiências e vivências das pessoas com suas religiões como também com a fé se torna matéria prima para produções cinematográficas, pois todos querem se abastecer de algo curioso, de divindades que nos instigam a provar ou desconfiar de seus poderes.

Alguns filmes religiosos citados no livro *Descobrendo o Religioso no Cinema* do autor Roberto Francisco Daniel mostram que o cinema ficção sem ser documentário, também desconfia da fé e dos poderes sagrados, são os casos dos filmes *Roma citta aperta* (1945), de Roberto Rossellini; *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte e *Priest* (1995), de Antonio Bird e tantos outros.

No documentário *A fé de cada um* a imagem do fogo simboliza que as pessoas que passam por sacrifícios estão mais próximas do inferno do que do céu, do diabo do que de Deus. Símbolos universais como água, pomba branca, fogo, cruz, anjo, etc... São usados conforme o contexto que eles são apresentados.

Os símbolos podem não serem necessariamente religiosos, mas no contexto que são aplicados designam valores religiosos, como uma árvore relacionada à árvore da vida, se fosse num filme sem cunho religioso, seria uma árvore sem esta ligação, podendo ter outras ligações e sentidos.

Dentro da abordagem religiosa estão àqueles documentários também que apresentam os conflitos morais, procurando provocar debates sobre pontos de vista diferentes sobre o mesmo tema, como ser a favor ou contra o aborto, quando se discute de maneira moralista alguma coisa, e a julgando com valores entre o que é bom e o que é ruim tendo parâmetros religiosos, como por exemplo: que a vida é um dom de Deus e sobre que todos nós temos alma desde a concepção.

Enfim, os documentários religiosos não necessariamente precisam falar explicitamente e diretamente sobre religião, basta que eles nos seus conteúdos tenham um embrião religioso explicitamente ou implicitamente.

A fé de cada um é um documentário religioso que não fala em si da vida de Fátima, nem da cidade de Nazaré, tão pouco dos fiéis em si, mas sua preocupação central é fazer uma contraposição entre as ideias do padre contestador com os depoimentos dos fiéis que afirmam terem sido agraciados com milagres. Não é um documentário que enaltece a fé de cada um em si, mas um

documentário que respeita a opinião de cada um, não deixando de ser polêmico por escutar o padre que desconstrói a imagem da santa, que é idolatrada por muitos.

O padre quando contesta seus valores milagrosos e inclusive sua existência e santidade é que faz o documentário ser interessante, saindo do lugar comum de apenas mostrar fiéis com suas versões religiosas.

Todo documentário religioso é um pouco também antropológico, pois eles retratam a conexão do ser humano com a fé, com os mistérios da vida e com as religiões. Todo documentário seja religioso ou não retrata o ser humano nas suas várias dimensões escatológicas.

Temos tantas linhas teológicas pelo mundo, como teologia do cotidiano, da libertação, da esperança, da família. Porque não falarmos da teologia do cinema e do documentário também?

O cinema documentário religioso pode ser até cético como é *A fé de cada um* é, à medida que desconfia de tudo, à medida que duvida dos milagres, à medida que foge dos padrões por ser um documentário que não aceita cegamente uma crença ou fé sem contestá-la. Podemos falar que o documentário *A fé de cada um* é um documentário que não endeusa nada e que prega que o evangelho pode ter sido deturpado para alimentar uma fé cega dos fiéis, mas ele não se posiciona, apenas dá voz às opiniões contrárias.

O documentário *A fé de cada um* mostra que a Igreja alimenta valores antiquados como que nos temos salvação através da punição e a dor ou que através do sofrimento nos recebemos recompensas ou milagres através dos depoimentos do padre. O padre mostra o quanto longe nós estamos do evangelho quando a nossa fé tem que ser provada com sacrifício e como a religião manipula fatos e histórias em seu próprio benefício.

Referências bibliográficas

Daniel, R. F. (1999). *Descobrindo o religioso no cinema. Pequeno método para a análise teológica do filme*. Bauru, Brasil: EDUSC.

Filmografia

A fé de cada um (2004), de Neni Glock.

Metanarrativa da memória em conflito com o relato: o testemunhal e as imagens no documentário *Homem comum*

Thiago S. Venanzoni*

Homem comum (Brasil, 2015, 84 minutos)

Direção, roteiro e produção: Carlos Nader

Fotografia: Carlos Nader, Fernando Laszlo, Vitor Civita

Montagem: Carlos Nader e Alexandre Braz

Produção executiva: Flávio Botelho e Kátia Nascimento

Produção: Já Filmes

Distribuição: Vitrine Filmes

Elenco: Nilson, Nilseane, Carlos Nader, Jane e Liciane

Em 1996, o cineasta Carlos Nader consegue, por meio de edital, a verba para a produção de um documentário em que a proposta não previa um destino, apenas indicava um caminho. A ideia era chegar com uma câmera em postos de gasolina que se localizariam às margens das estradas e pedir para aqueles caminhoneiros, que paravam nesses lugares por motivos diversos, a seguir viagem com eles. A partir disso, Nader iniciaria um método de diálogo para chegar ao seu sentido inicial em torno do filme: a de perguntar coisas triviais, como por exemplo, se é difícil viajar tantas vezes em pouco tempo ou se o ofício na estrada se faz a partir de muito cansaço, entre outras montagens e narrativas do cotidiano daqueles motoristas. Entretanto, em algum momento dessa conversa, e a proposta, assim, se completaria, Nader perguntaria: você já se olhou no espelho alguma vez e se perguntou, "o que é a vida? O que estou fazendo aqui neste momento?". Seria ali um exercício de memória e deslocamento, alterando o curso que se encaminhava o relato a partir das perguntas feitas às personagens. A intenção de Nader é que dentre as perguntas triviais e simples houvesse algo inscrito numa relação ontológica, estabelecida na metafísica, e que essa imagem trazida pela palavra pudesse aproximar o interlocutor de alguma forma à condição existencial que a memória realoca os sujeitos em sua dinâmica. Entretanto, em pouco tempo o cineasta percebeu que isso não era algo em torno do agir e, por essa razão, não conseguiu sucesso em sua

* Doutorando. Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicação e Artes – ECA, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais PPGMPA. 03178-200, São Paulo, Brasil. E-mail: thiagovenanzoni@gmail.com

intenção, apenas frases de negação. Era preciso, então, construir a imagem, a memória por meio de narrativas. Tudo isso ele relata em artifício muito utilizado nos documentários que é a voz off – no caso, do próprio Nader – e com imagens que já reconstroem uma lembrança, a do autor em sua montagem.

Ainda em sua intenção, e isso se realiza na montagem das imagens antigas, do ano de 1996, Nader chega em algo que desperta não a lembrança do interlocutor, mas a sua própria memória. Naquele momento, relata o cineasta do filme em uma conversa nos dias atuais com sua personagem, estava bastante mobilizado por um filme dinamarquês de Carl T. Dreyer, um dos grandes autores de cinema da história. *A palavra*, como ficou traduzido em língua portuguesa, trata, de forma bem simplificada aqui dita, da força da palavra. Podemos dizer, igualmente de forma livre, se o filme de Dreyer tematiza a palavra, o filme de Nader tematiza a imagem e a potência da memória. E no lance de dados da memória surge a imagem do filme a Nader ao conversar com Nilson, caminhoneiro que responde acenando ao positivo: "sim, já pensei nisso sim". O filme, o antigo, do edital, e esse que viria a ser o filme oficial, *Homem comum*, passa então a não ser mais algo sobre a vida dos caminhoneiros, mas a vida de Nilson, e de Nader.

A câmera e, logo, o filme, passaram então a seguir os caminhos de Nilson ainda naquele filme originalmente pensado. Carlos Nader, numa conversa com sua personagem, Nilson, enquanto as imagens das estradas do caminhão passam na tela para o espectador, explica o contexto daquelas imagens e a razão em que se pôs em contato com seu filme: a mnemosine, ou seja, a própria relação entre as memórias e imagens que surgem inesperadamente. A crença de Nilson pela palavra proferida por Nader trouxe a lembrança do filme de Dreyer ao realizador, de forma imediata. Em função disso, o filme se coloca em disposição das imagens da memória trazidas ao longo de quinze anos de gravações. Não se trata apenas em afirmar que a montagem se coloca em uma condição não narrativa, ainda que seja uma questão estruturalista que pode ser pensada conjuntamente, mas as imagens que se comportam em diálogos mútuos, seja com outras imagens ou mesmo contrariando relatos, e possibilitam uma metanarrativa que opera como o trauma da memória: as imagens não lembradas que reaparecem fora do relato usual do documentário. Não mais a palavra tem a força, como em Dreyer, mas a imagem dimensiona a potência documental do filme. Ou, se a palavra é incorruptível no filme do cineasta dinamarquês, seria a imagem o que resiste no filme de Nader, assim como o conceito de memória em certa visada. Não há contradição, nem para a memória: imagem e palavra se ligam sem contrariedades.

Homem comum, portanto, remonta duas camadas documentais que se colocam em conflito. O relato documental do testemunho que seria a verdade que acomoda a lembrança consciente das personagens postas, Nilson, sua filha Nilseane, a mãe de sua filha, que morre nesse tempo, e a segunda esposa, e seu contraponto, as imagens de arquivo dos quinze anos de registro dessa relação entre o filme e Nilson. Em certa medida, o filme remonta o atual conflito estético dos documentários, os vendo como um campo ou um gênero. Ao menos no Brasil, por meio de filmes de Arthur Omar e Eduardo Coutinho, coloca-se o gênero em suspensão ao debater o registro documental como uma encenação, tal como o outro campo categorizado como o seu oposto, o da ficção ou ficcional. Coutinho fazia de seus filmes, os encarando aqui como uma grande obra, enunciação do próprio jogo, *logus*, explicitando, em muitos casos, o teor ficcionalizante dos documentários. O caso mais emblemático desse efeito intencional se encontra no filme *Jogo de cena*, de 2006, em que o palco dá vez a encenação travestida de real.

O que nos remete ao que o teórico Roger Odin (2012) nomeou como uma condição da leitura. De forma sintetizada aqui neste artigo, podemos definir que a questão de Odin não estaria em pensar em categorização desses gêneros, sendo ele um filme de ficção ou documental, mas pensar em como o espectador se engaja com a narrativa, trazendo ele ao campo do real representado ou como o engano da ficção, ou, como ele apresenta, o leitor construtor de um eu-origem fictício, no caso da leitura fictivizante, ou o leitor construtor de eu-origem real, na leitura documentarizante. Em outro momento ele vai radicalizar essas categorias, mas não abandoná-las. Para nosso propósito momentâneo, nos serve pensar juntamente com ele a partir dessa primeira abordagem. Dessa maneira, podemos lançar como hipótese que o emblema posto pelo filme de Nader se dá também em torno do embate da referencialidade: de que real falamos, afinal? Será que é possível capturar esse real apenas tendo a narrativa como possibilidade?, nos pergunta o filme nas entrelinhas. Por meio dessas perguntas, o filme parece construir seu jogo entre narrativas: uma narrativa que opera a leitura documentarizante em que o real se coloca, com todo o seu *logus* afetivo de chamamento do leitor, e uma metanarrativa que desmente a narrativa principal. Nos parece o mesmo jogo da memória e da lembrança, como abordaremos, e que nos assegura um caminho que Nader opta para justificar suas escolhas.

Dentro desse contraponto das narrativas de *Homem comum* é posto uma verdade, a própria realidade, e seu contrário simbólico, das imagens que apresentam outro modo de construir a narração, tal como a memória, ou o sonho. O discurso onírico, em certa análise, opera em outro registro, que se aproxima dos símbolos sem significações precisas, mais como um significante vazio, ou

perdido. Portanto, as imagens estariam, nesse filme mais no campo do simbólico, ou seja, do que escapa ao relato e à narrativa do comum. Mas nunca à memória, ela mesma, pois essa surge, reaparece, e não se permite totalmente à consciência. Se para Freud os sonhos podem ser encarados como aquilo que escapa a uma narração do comum, ou seja, tem que ser observado a partir do simbolismo que eles traduzem à consciência¹, a memória, igualmente, se coloca como um discurso completo em sua falha. Não se trata, necessariamente, como um pouco antes dito, não haver uma narrativa que comporte o simbólico emergido da memória, ou mesmo do sonho, ela existe e pode ser denominada como imagens-narrativa.

Assim como no filme de Carlos Nader, a imagem da memória, em análise aqui empreendida, coloca uma narrativa em conflito à chamada narrativa do comum. O homem comum é desfeito em imagens-narrativa, na metanarrativa, que o localiza em outro lugar, fora do testemunhal. Em algo mais próximo de um real, ainda que longe do referencial. Eis o contraponto. Tal como a memória em sua formulação psíquica, dirá Freud, as imagens trazidas pela montagem reinsertem algo que não podia ou devia ser esquecido, e são trazidas à tona como uma lembrança inesperada. O relato, em sua oposição, se assemelha às lembranças encobridoras, aquela que barra a aproximação com a lembrança do trauma, com o núcleo psíquico. Há uma possibilidade conceitual em Freud que se encontra na nomeação de uma dialética entre lembrança e esquecimento, ou seja, aquilo que se torna possível buscar como esquecimento pois uma lembrança encobridora foi localizada.

As imagens que vão e vem, imagens antigas que ressurgem, imagens recentes que encenam um diálogo com a imagem de antes. As imagens do filme de Carl Dreyer que entram em concordância com as imagens postas como parte da vida de Nilson. O que chamamos aqui de imagens-narrativa e se esclarecem no filme como uma metanarrativa se aproxima da memória, sobretudo, por se tratar de imagens e de algo que retorna sem o consentimento do sujeito ali posto como personagem. Há uma aproximação em torno das formas dessas imagens, que se referem à memória temetizada no filme, como os frames abaixo.

1. E não por acaso a definição do inconsciente e a fundação da psicanálise como um campo clínico e filosófico são encontradas na celebre obra *A interpretação dos sonhos* (edição mais recente no Brasil pela L&PM Pocket, 2012), de 1901.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Figura 1 e Figura 3. Imagem de arquivo do enterro da mulher de Nilson e imagem de Nilson.

Figura 2 e Figura 4. Recortes de dois momentos do filme de Carl T. Dreyer.

O que as imagens localizam nesse filme em torno de uma memória que se traduz em narrativa é semelhante à imagem que Benjamin revisita para uma crítica em torno da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, o que ele denominou de "trabalho de Penélope da reminiscência" (Benjamin, 2012, p.39). A personagem feminina de *A Odisseia*, que vive a tecer à espera de Ulisses, seu amor, é o que Proust faz, na análise do filósofo alemão, e, em certa medida, Nader tenta reconstruir como um método em sua metanarrativa: os fios da memória que traduzem em um tecido material, poético. Justamente por falar em memória, reminiscência como produto da narração, Benjamin denomina *Em busca do tempo perdido* como uma autobiografia de Marcel Proust. Em igual medida, *Homem comum* se trata de uma autobiografia do seu realizador ao passo que o trabalho de tecer os fios memorialísticos são materializados em imagens montadas que se consomem, dialogam entre si, descrevem um outro lugar e se distanciam do relato testemunhal, a partir de uma narração da memória dos quinze anos de duração desse processo no qual as imagens conseguem expor.

Se considerarmos um início, *Homem comum* começa em uma conversa entre Nilson e sua filha, Nilseane. Mas o começo se dá antes disso, e já está, nessa perspectiva que o filme nos traz em seu discurso. A conversa se dá à

beira de um riacho, forjando a cena de um piquenique. Trata-se de um fingimento, sobretudo, pois a imagem nos diz: os elementos do piquenique, suco, pães, estão intactos; e a intervenção do documento aparece a todo momento, seja pela indicação do realizador, Carlos Nader, ao que eles devem dizer em dado momento da conversa, ou mesmo o microfone externo que é focalizado pela câmera, registrando os relatos de ambos. Os dois estão falando amenidades, até aquele momento sem ruídos, apenas dizem um pouco da vida de cada um. Mas algo não dito aparece, e assim podemos pensar novamente na memória e o incomodo também: Nilson muda a conversa e reclama com a filha de determinado comportamento dela e a criação de sua neta, Nilseane retruca e não concorda. Evidencia um paradoxo do pai e nesse ritmo o relato é construído. Em algum momento uma lembrança toma conta da conversa do pai e surge como argumento. Nilson diz: "Como nunca te dei nada, Nilseane? E aquele tecladinho, você esqueceu? Você adorava aquilo". Em uma condição conflituosa, Nilseane retruca: "Que teclado, nem sei o que é isso. Não me lembro!"

Aqui se estabelece o conflito que, na verdade, é o conflito narrativo já comentado que o filme se propõe. As lembranças encobridoras que tentam ocultar o simbólico que emerge na imagem da memória. As imagens do filme nos esclarecem que na infância a relação entre pai e filha era conduzida por outro afeto, distinto aquele que o referencial do diálogo nos determina à beira do riacho no piquenique encenado.



Figura 5



Figura 6

Figura 5. Nilseane criança encontra o pai que chegou.

Figura 6. Nilson e Nilseane hoje em dia.

Percebemos então, pelas imagens, a lembrança surgida que a consciência tenta se desfazer. Estabelecendo em narrativas, pois se trata de um filme, e não da própria estrutura psíquica do sujeito, ainda que a forje, a narrativa do relato documental é interrompida pela narrativa da imagem, construindo uma dialética (já mencionada em Freud, da lembrança e do esquecimento).

Em outra passagem apresentada pela narrativa construída pelas imagens é mostrado o momento em que Nilseane, na infância, toca o teclado que o pai teria a apresentado. Confessa, em seu momento infantil, que todos os amigos da escola onde ela estuda a consideram talentosa e, feliz, como demonstra a imagem, diz que irá tocar profissionalmente e ganhar muito dinheiro. Com isso poderá comprar caminhões para seus pais e amigos e todos poderão trabalhar como seu pai. Não se trata em dizer, de forma até bastante grosseira, que o relato referencial é desmentido pela imagem e a intenção do narrador seria a de desmascarar suas personagens. Ainda que nos leve a pensar nisso, o filme constrói o conflito de narrativas em outra ordem, explorando mais a questão da memória e como a imagem surge ao espectador para oferecer a representação de uma dialética já mencionada. Há uma encenação bastante clara, mesmo que sem intenção das personagens do jogo discursivo, do que chamamos aqui de narrativa referencial, do relato, e a metanarrativa das imagens e, portanto, se torna complicado seguir por uma chave crítica mais objetiva.

Para Benjamin, na obra de Proust, a lembrança nunca se esclarece numa clarividência precisa, ao contrário, é sempre uma imprecisão da semelhança que se localiza em "mundos dos sonhos, em que os acontecimentos não aparecem jamais como idênticos, mas sempre como semelhantes impenetravelmente semelhantes entre si"(Benjamin, 2012: 40). Diante desse modo de descrever, o filósofo alemão nos faz pensar nas narrativas do filme em questão aqui. As imagens, que trazemos como partida estarem na ordem simbólica, como já dito, transcrevem uma semelhança imprecisa que constrói uma tensão com o relato descrito pelas personagens. Enquanto há alguma ordenação razoavelmente clara na forma de narrar do testemunhal, haveria, nas imagens, o ruído necessário para interromper o fluxo normativo que o documentário como espaço da referencialidade tenta operar como gênero. Isso fica mais evidente quando o sonho se constrói como tema, e Nader pergunta a Nilson: "você sonha?". A resposta vem como uma negativa, ainda que Nader insista com as imagens. Apresenta a personagem dormindo e um ruído onírico se mostra na encenação do quadro, além de imagens do filme de Carl. T. Dreyer que entra em diálogo na construção dessa narrativa próxima ao onirismo. O sonho, a memória, e a imagem estariam em mesmo registro em *Homem comum*. Vale também comentar as marcações sonoras das imagens que o filme constrói. Em todo o momento as imagens antigas, que se apresentam na narrativa como imagens da memória, são apresentadas por uma encenação sonora ruidosa, que posiciona o espectador em sua condição simbólica.

A imagem-narrativa, nomeação possível ao que consideramos potência desse filme, teria como opacidade discursiva enunciar o dado da memória e,

como já anteriormente lembrado, tematizar a memória como imagem incauta e provocadora, em certo sentido. Um breve instante de saída de um dado fluxo contínuo da vida, de uma temporalidade normatizadora que rege à realidade cotidiana, e uma aproximação de um campo onírico, da ordem do simbólico. Não à toa, tanto a filosofia estética aqui trazida na figura de Benjamin, quanto a psicanálise de linha freudiana, aproximam a imagem da memória com o sonho. Em certo aspecto, e outras leituras podem nos auxiliarem nesse campo, todas operam na ordem não-narrativa, mais difusa, objeto desejante que os surrealistas traduziram em manifesto e em materialidade da arte. Portanto, ao pensar em imagem, memória e sonho, não é semelhante a dizer que se trata de algo fora do tempo, mesmo sendo possível essa afirmação. Mas é preferível pensar que elas estejam em outro registro temporal, ou, em outra temporalidade.



Figura 7. Frame de Nilson dormindo.

Aby Warburg, não sem razão (e o tempo nos mostra), nos faz refletir ao encontrar na imagem da arte do renascimento, o objeto mais observado por ele, um condensado de tempos que se movimentam e se encontram nas formas da própria imagem. Se pudermos, como outros comentadores do teórico alemão, ampliar essas observações por ele feitas e pensar nas narrativas das imagens como um pressuposto instaurado, sejam as imagens materiais ou as imagens mentais que a oralidade, apenas para citar como exemplo, provoca, chegamos ao tempo da imagem da memória e à temporalidade que *Homem comum* quer nos traduzir.

Essa temporalidade não seria o tempo cronológico, mas um tempo que imprime um passado no relato presencial. O aparato cinematográfico, e as imagens, nesse caso, seriam o próprio tempo localizado desse filme; não o tempo dito, mas um tempo experienciado. Walter Benjamin tem uma imagem bastante convincente sobre esse tempo suspenso que consideramos aqui, colocada por ele como um tempo espectral. Ou seja, a imagem que se torna viva diante de nós, como a da memória, nos coloca diante de um tempo compri-

mido, achatado, que não é mais o presente, nem somente o passado. Trata-se de um tempo sem local definido, por isso, suspenso.

O filósofo francês George Didi-Huberman constrói em sua tese sobre Warburg um profundo diálogo estabelecido pelas ideias do teórico da imagem e a psicanálise freudiana. A imagem para Warburg, a partir desse descritivo crítico praticado por Didi-Huberman, tem laços reencontrados com o tempo. Não o tempo presente, propriamente, mas um tempo suspenso. Aqui nos é permitido pensar – e acreditamos que o filósofo francês tenha refletido nesse trajeto – em Benjamin novamente, quando trata da questão da temporalidade em que a memória nos realoca; a imagem propriamente dita. "Portanto, a graça da imagem provoca, além do presente que ela nos oferece, uma dupla tensão: com respeito ao futuro, pelos desejos que convoca, e com respeito ao passado, pelas sobrevivências que evoca" (Didi-Huberman, 2013: 277). Em sua descrição nos traz a imagem de um turbilhão como se pensássemos, a partir disso, em "remoinhos do tempo na história" (ibid.: 277) que a imagem nos coloca diante. A descrição de Didi-Huberman sobre um prisma para se pensar Warburg nos atenta que não apenas o trajeto freudiano do conceito de sintoma

permite compreender melhor o poder desses remoinhos, sua necessidade dinâmica e formal, como também a metapsicologia freudiana do tempo permite observar o próprio rio, o rio das sobrevivências – o rio da Mnemosine – como que por dentro (ibid.: 278).

Ainda que controverso em alguns pontos, e mesmo que esse encontro nunca tenha ocorrido de modo formal, o filósofo francês aproxima a psicanálise de linha freudiana com os relatos warburgianos para construir uma ideia, que nos parece bastante original, da imagem a partir de uma temporalidade, do seu retorno:

Melhor que o eterno retorno nietzschiano (a montante), a repetição freudiana (a jusante) permite captar com precisão o que Warburg procurava na temporalidade "sismográfica" e "dinamográfica" das imagens. O que Mnemosine almeja está justamente "além do princípio do prazer": não é a simples beleza, não é a lembrança como tal, e sim o próprio modo de *instauração do tempo na imagem*. (ibid.: 277, grifo do autor).

Na descrição do próprio Aby Warburg, o seu *Atlas Mnemosine*, trabalho de uma vida toda em que colecionou imagens da arte, de toda ordem, para mostrar uma simetria em suas formas, "poderia se designar como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento" (Warburg, 2015: 365). Contudo, haveria nesse modo de notar a imagem em Warburg, por meio de uma repetição constante das formas, que expressam uma temporalidade que se distancia a da própria historiografia

da arte, como uma herança. Não um determinismo, como proporia alguns críticos, mas uma pré-formulação, como já dito.

Warburg crê, dessa forma, dizemos nós, que a imagem tem na gênese do seu próprio devir a condição de registrar uma certa figuração do que nomeou *phobos*, ou, a fantasia, e, por outro lado, fazer emergir uma certa racionalização no ato de sua construção. Os dois movimentos em uma mesma configuração. E por isso a permanência dessa imagem é uma condição, o seu *post mortem*, a sua existência como fantasma. No caso da imagem da memória, e da lembrança que encobre o trauma, nos parece a mesma condição de existência. Há uma volta delas pois esse movimento não é superado pela consciência, ele subscreve em outro lugar, e diz desse outro espaço construído. Para ser bastante freudiano, ela diz nessa outra cena. E é justamente nesses dois pontos que o filme enuncia as suas narrativas. Uma cena testemunhal, que relata as personagens a partir do que elas dizem, de suas lembranças da consciência, e a outra cena, o inconsciente, nomeado como a metanarrativa das imagens que abruptamente se apresentam para tensionar a narrativa do comum, colocá-la para fora do tempo em que ela afirma em sua intenção discursiva. Ou, podemos dizer com o auxílio de Aby Warburg, uma narrativa dimensionada pela razão crédula e outra da mnemosine. Como fantasmas, as imagens de *Homem comum* furam a narrativa possível do testemunhal, do relato do documentário, a sua referencialidade, e restabelecem o leitor em outro lugar no contato com o tempo; um tempo cronológico em conflito com o tempo das imagens.

Nos recolocamos, por fim, diante do retorno. As imagens voltam como uma memória esquecida que reaparece sem ao menos ser aguardada, e não necessariamente é compreendida. Em voz off, Nader confirma não saber a relação que a memória instaurou entre a imagem do filme dinamarquês, Nilsson e o absurdo da vida. Pode-se afirmar que a metanarrativa ou a narrativa das imagens construída por Carlos Nader em *Homem comum* trata-se de um retorno, de uma condição traumática que mobiliza realizador e personagem a estar nesse filme durante o tempo de seu processo. Não se trata do tempo cronológico, e sim a condição de um tempo diante da imagem, da memória. Ao dado do relato testemunhal, Nader constrói longo percurso descritivo lembrando momentos em que a personagem se põe em relação com o filme, como na morte de sua esposa. Nader afirma: "naquele momento crucial da sua vida, você me chamou, mas você insistiu que eu fosse com uma câmera. Você convidou o filme pro enterro". O realizador afirma que esse convite foi crucial para o filme continuar, já que, explica a personagem, "o filme pegou sempre a gente". O que a câmera registrou, em certa análise, foi o que precisava ser esquecido, ou que é apenas uma lembrança encobridora, se pensarmos como

Freud, e o dispositivo cinematográfico escancara. como faz a memória Nader então pergunta a Nilson: "o que esse filme fez com a gente, Nilsão?". A personagem se ausenta das palavras, cai em lágrimas. Não responde, mas a imagem diz. Pois não se trata da palavra dita que traz consigo o renascimento, como no filme dinamarquês em que a esposa morta se levanta pela crença à palavra dita, mas a imagem da esposa se levantando e a memória, que como um espectro, fantasma, se apresenta diante de nós e suspende o tempo, nos traz outra temporalidade, nos mobiliza, a exemplo do que ocorre nesse relato da personagem de *Homem comum* e no filme em sua construção narrativa das imagens. Nader afirma para Nilson: "precisamos desse filme para viver". Possível construir um paralelo ao sujeito que necessita da memória, da forma Marcel *Em busca do tempo perdido*.

Referências bibliográficas

- Alloa, E. (org.) (2015). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Benjamin, W. (2012). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas v.1)*. São Paulo: Brasiliense.
- Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Freud, S. (2014). *Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917), obras completas*, vol. 13. São Paulo: Cia das Letras.
- Freud, S. (1989). *Primeiras publicações psicanalíticas (1893-1899)*, vol. III. São Paulo: Imago.
- Machado, C.E.J.; Machado Jr., R. & Vedda, M. (org.) (2015). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp.
- Odin, R. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, 37 (39): 10-30.
- Xavier, I. (2008). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.
- Warburg, A. (2015). *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Cia das Letras.

ENTREVISTA

Entrevista | Interviews | Entretiens

Entrevista a Josep M. Català: de lo melodramático al relativismo: apuntes sobre la naturaleza del documental

Eduardo Tulio Baggio & Rafael Tassi Teixeira*

Lugar y fecha de la entrevista: Curitiba/PR, el 22 de octubre de 2016.

En una mañana fresca de otoño curitibano, nos encontramos con el profesor Josep Maria Català para hacerle una entrevista, aprovechando su presencia como uno de los conferenciantes del XX Encuentro de SOCINE (Sociedad Brasileña de Estudios de Cine y Audiovisual). La entrevista tuvo lugar en el Bosque João Paulo II – que lleva ese nombre porque fue inaugurado después de la visita del papa João Paulo II a la ciudad en 1980 – un área verde donde todavía se conservan algunas antiguas casas polacas, construidas en madera al estilo de la segunda mitad del siglo XIX y que han sido mantenidas como un homenaje a los inmigrantes de aquel país que llegaron a Curitiba alrededor de 1870.

El profesor Josep Maria Català tiene una larga trayectoria en estudios de cine y, en especial, en los estudios del documental. Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona y con maestría en *Fine Arts in Film Theory* por la Universidad de São Francisco, California. Es catedrático de Comunicación Audiovisual en la UAB, donde enseña Estudios Visuales y es director académico del Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo. Es autor y organizador de varios libros. Entre ellos: *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* (co-editado con Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro – Ocho y Medio, 2001) *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica* (Paidós, 2001), *La forma de lo real: introducción a los estudios visuales* (Editorial de la Universitat Oberta de Catalunya, 2008) y *La imagen interfaz: representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad* (Universidad del País Vasco - Argitaipen Zerbitzua Servicio Editorial, 2010).

Los puntos de interés para esta entrevista fueron el concepto de lo melodramático en el cine documental y como éste puede ser entendido en las pelí-

* Eduardo Tulio Baggio: Universidad Estadual de Paraná – UNESPAR, Centro de Artes, Curso de Cine y Audiovisual. 80035-050, Curitiba, Brasil. E-mail: baggioeduardo@gmail.com

Rafael Tassi Teixeira: Universidad Tuiuti de Paraná – UTP, Programa de Posgrado en Comunicación y Lenguajes, Mestrado y doutorado en Comunicación y Lenguajes. 82010-330, Curitiba, Brasil. E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com

culas ante la premisa ética propia del documentalismo. El documental español, partiendo de algunos filmes de carácter híbrido con la ficción, es otro asunto abordado para tratar de ejemplos relacionando documental y melodrama. Hablamos un poco también sobre el relativismo y la expansión del documental hacia otros medios como la web. Señalamos grandes marcos de la cinematografía española documental y algunas películas contemporáneas.

Josep Maria Català nos ofrece la oportunidad de pensar el cine documental de manera impar, con aportes que sustentan una original visión sobre este tipo de cine que permite la apertura de caminos de pensamiento e investigación extremadamente amplios.

Eduardo Baggio: La idea de lo melodramático con documental. ¿Cómo puede pensarse el melodrama, como es conocido en la ficción, en un documental?

Josep M. Catalá: La idea proviene de un libro que publiqué hace unos años, en donde hablaba de un nuevo realismo. Creo que el arte ha llegado a un punto en el que está muy claro que las vanguardias están agotadas, y aparece, por el contrario, un ansia de realismo, un regreso multifacético al realismo. Se trata de un fenómeno que no solo afecta al arte, sino que es más general. Lo que puede distinguir este nuevo realismo del realismo anterior es un interés por expresar visualmente las emociones, de ahí la idea de calificarlo de melodramático. Y en todo esto yo presentía que el documental tenía un papel muy importante.

Teniendo en cuenta la revolución que tuvo lugar en los años 90 con el surgimiento de las nuevas formas documentales, que se inició con un giro subjetivo, empecé a pensar que podríamos hablar de un documental melodramático – el melodrama no deja de ser un realismo exagerado, o mejor dicho, acrecentado. Creí que era una manera de poder detectar nuevas facetas en esta clase de cine, no necesariamente porque hubiera una escuela de documentalistas que trabajasen con este tipo de documentales melodramáticos – aunque los hay, pensemos en el famoso *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, convertido en prototipo, o, sin ir más lejos, *Bus 174* (2002), de José Padilha y Felipe Lacerda, o ese sugestivo experimento de Eduardo Coutinho que es *Jogo de Cena* (2007) –, sino porque los nuevos documentales mostraban, de alguna forma u otra, un interés por incorporar el factor emocional en su desarrollo de forma expresa. Concebí mi idea sobre la posibilidad de un documentalismo melodramático pensando principalmente en *Tarnation*, ya que se trata de un documental realmente muy emocional y visualmente exagerado. A partir de ahí, fui rastreando una serie de producciones que podían estar incluidas en este género tan paradójico y,

en principio contradictorio, si tenemos en cuenta que el documental siempre se ha considerada el prototipo de un cine objetivo por naturaleza...Pero estas contradicciones también sirven para reflexionar.

E. B.: Sobre esta misma idea: en este tipo de documentales donde hay melodrama, ¿podría haber algún tipo de compromiso ético en relación al abordaje del mundo?

J. M. C.: Yo creo que sí. Lo que distingue al cine documental es precisamente esta cuestión ética. Lo que ocurre es que las cosas se han complicado mucho y el ámbito del compromiso ético ya no tiene unos perfiles tan claros como al principio, cuando los documentalistas clásicos se expresaban a través de un discurso de sobriedad y de compromiso que se daba prácticamente por sentado. Hoy en día este compromiso ético hay que trabajarlo, no es una cuestión de principios. Por ejemplo, ahora se habla mucho de posverdad, el concepto se ha puesto súbitamente de moda en la política, sin que se repare en que fue en el campo de documental donde se empezó a hablar de posverdad no para amparar la mentira, sino para expresar la necesidad de desactivar los dogmatismos. La verdad no existe, lo que existe es la mentira. La mentira es un acto voluntario, que se efectúa a conciencia, mientras que la verdad es siempre discutible. Solo con esto, la perspectiva ética se complica enormemente y nos obliga a adoptar una mirada compleja sobre la realidad.

Rafael Tassi: En la Historia del documental en España, ¿qué papel juega el documental híbrido a partir de la década de los 90?

J. M. C.: No han desaparecido los documentales clásicos, ni los sociales, sino que a partir de los 90 digamos que ha habido una transformación del documental al surgir unos intereses que estaban generalmente apartados de este tipo de cine, Me refiero en especial a la subjetividad, que se ha acabado mezclando con todo lo demás. En España, entre los años 50 y 70, las cosas estaban mucho más claras, ya que existía prácticamente una sola vía, que era la del documental tradicional, en su mayoría de carácter político e incluso militante (de testimonio social, antifranquista). Lo demás, pertenecía al régimen o a sus alcañanes. Por otra parte, hay que tener en cuenta que el documental social, aunque no tuviera un contenido específicamente político, siempre se situaba al margen del discurso oficial, y, por tanto, también era político. Es decir que predominaba la vía política para contrarrestar la cinematográfica franquista: se trataba, en gran parte, de un cine clandestino. Existía también una corriente experimental, especialmente en la llamada Escuela de Barcelona de finales de los años sesenta, derivaba de la corriente tradicional. Todo confluía, sin embargo, en la propuesta política, ya que, en una dictadura, cualquier iniciativa

va forzosamente en contra de lo establecido. Es a partir de los años 90, en otra situación completamente distinta, cuando las formas empiezan a combinarse: por ejemplo, las del documental experimental y las del social, lo que hace que este sea mucho más estético, es decir, que la estética sirva para expresar facetas de la realidad que, antes, por ese discurso de sobriedad parecían postergadas. Aunque se siguen haciendo estos documentales más sociales, mas testimoniales.

La crisis del documental clásico se inició cuando la televisión vino a ocupar su lugar. Si se trataba de captar y dar testimonio de la realidad, eso la televisión lo hacía de forma más directa e inmediata, aunque también más superficialmente. Por tanto, dejó de haber un público específico para el cine documental, un público que saciaba su interés con lo que la televisión le ofrecía. En general la televisión eliminó, en su momento, la necesidad de este tipo de documentales, pero de alguna forma volvió a reinventarlos porque a partir de los años 80-90, aparecen muchos canales temáticos que precisan material para sus emisiones, lo que hace que las productoras vuelvan a interesarse por los documentales. Pero los circuitos de distribución de los nuevos films documentales superan el ámbito televisivo y se centran en los innumerables festivales, luego llegan quizá a los museos o a centros culturales y, en algún caso concreto, al cine. Es decir que el cine ya no es el ámbito de exhibición hegemónico como fue durante la primera época del documental clásico, la anterior a la televisión.

E. B.: La presencia intensa del realismo que se percibe en los últimos años, tanto en la ficción como en la TV. En tu opinión, ¿puede confundir al realismo que antes era más claro en la historia del cine y puede comprometer la tradición realista?

J. M. C.: Lo cierto es que el concepto se presenta muy confuso, no está tan claro qué es el realismo. Pero yo creo que no es que haya una verdadera confusión, sino que ahora somos más conscientes de que las fronteras no están tan bien delimitadas como antes. Nos hemos dado cuenta de que estábamos equivocados sobre la pureza del documental clásico porque ¿dónde estaban las fronteras entre realidad y ficción en los documentales de John Grierson o de Basil Wright (que son maravillosos)? Estos documentales los ves ahora y te das cuenta de que el tipo de imagen, el tipo de encuadre es muy parecido a los del cine de ficción de la época. Además, había en ellos un componente narrativo aunque estuvieran reflejando acciones que supuestamente eran reales, no solo realistas. Pensemos en *Drifters* (John Grierson, 1929) o en *Night Mail* (Basil Wright e Harry Watt, 1936)... La diferencia entre una película de ficción y un documental consistía en lo siguiente: el cine de ficción partía de un hecho ficticio y lo llevaba al realismo, a la verosimilitud. Por su parte, el

documental partía de una realidad e iba evolucionando hacia la ficción, hacia las formas del cine de ficción. No ha habido, en el cine clásico, documentales tan estrictamente realistas como parece. Estos aparecieron luego con el cine de Frederick Wiseman el llamado *direct* cinema que pretendía eliminar el factor narrativo.

En definitiva, ahora todo parece más confuso pero es porque se han eliminado las fronteras. Antes vivíamos en una época neoclásica donde estaba todo muy claro y perfectamente clasificado y ahora estamos en una época neobarroca en la que todo se mezcla. Es un momento peligroso porque si te dejas llevar por esta confusión puedes perder la idea de lo que estás haciendo.

También es verdad que tienes a tu disposición muchos más instrumentos para emplearlos en investigar. La diferencia está ahí. Antes se trataba de dar testimonio de una realidad; ahora se trata de investigar esa realidad. En última instancia hay un intento de hacer preguntas sobre la realidad, pensar esa realidad.

R. T.: Hay documentales en la historia de España que son un marco, como los de Guerín (*En Construcción*, José Luis Guerín, 2001) pero ¿que podrías decirme sobre el documental de Erice *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992)?

J. M. C.: Se trata de una película fundamental. Plantea muchos problemas sobre el tiempo: el tiempo y el cine, el tiempo y la pintura, la percepción y la memoria...

Erice es un director muy minucioso...pero no se prodiga demasiado. La aparición de sus obras va marcando diferentes etapas en el cine español pero, como no las prolonga, como tarda mucho en hacer otra película, su producción no cuaja tanto como las de otros directores (Guerín). Tiene otras películas documentales que no son tan conocidas como esta, por ejemplo, *La Mort Rouge* o *La muerte roja* (Victor Erice, 2006). Es gran medida autobiográfica. En ella Erice habla de sí mismo, de su infancia y de cómo le marcó una película de Sherlock Holmes que vio cuando era niño, *La muerte roja*. A partir de ella, deja que sus fantasmas regresen a la realidad. La rodó con motivo de una exposición y por eso solo se ha distribuido en DVD, después de ser exhibida en la misma. Esa exhibición planteaba un encuentro entre Kiarostami y Erice. Constaba de fotografía, algunas películas, y cartas videográficas que habían intercambiado ambos directores.

La filmografía de Erice es importantísima, no solo destacan sus documentales, que son pocos. Películas como *El Espíritu de la Colmena* (1973) o *El Sur* (1983) son también relevantes para comprender la idea que el director tiene de las relaciones del cine con la realidad... Se pueden detectar una serie de conexiones muy estrechas e interesantes entre los postulados de Guerín y de

Erice, algo que no se refiere tan solo a la obra de ambos, sino que tiene que ver también con su discurso sobre el cine: cuando coinciden en una conferencia, por ejemplo, ambos adoptan una cierta actitud transcendental sobre el cine en general y el documental en particular que hace que sea siempre un evento muy peculiar, casi de carácter religioso o místico. El documental más conocido de Guerin, que en España fue un boom, es *En construcción* (2001), pero ya había hecho una película antes, *Tren de sombras* (1997) realmente transcendental: se trata de una mezcla de documental y ficción, o sea, un falso documental que es absolutamente melodramático. Lo digo para abundar en mi idea anterior. Este falso documental que además falsifica una película supuestamente encontrada se plantea cómo a través del celuloide se puede reconstruir un mundo emocional desaparecido. Y a partir de ahí surge una historia que no solo parece verdadera, sino que puede decirse que es verdadera como lo es una novela, solo que, en este caso, los procedimientos son intrínsecamente cinematográficos, incluso podríamos decir de un esencial documentalismo. Es una película apasionante.

R. T.: Hablando de la figura de Llorenç Soler, ¿cuál sería la aportación de Soler en la historia del documental en España?

J. M. C.: La primera parte de su trabajo tuvo mucha influencia en un sector del documentalismo español. Se trataba, en general, de documentales de tema social. Luego se retiró parcialmente de la circulación. Siguió haciendo algunos films de encargo, aunque no por ello menos personales e interesantes, pero principalmente se dedicó a hacer pequeños ensayos fílmicos muy particulares que circularon casi de forma privada.

Yo creo que la historia del documental español a partir de los años 80 está por hacer. En ese período aparecieron muchos documentalistas jóvenes, muy activos pero que son poco conocidos. Entre ellos, se podría colocar Soler, no tanto por juventud como por su incesante actividad.

Por otro lado, había que plantearse la historia del cine de una forma distinta ya que, hasta ahora, nos hemos referido principalmente a un cine que podríamos denominar *proyectado*; pero este tipo de exhibición ya no tiene tanta importancia; no es fácil controlar cómo se ven los documentales actuales. En el futuro, habrá que ver cuál va a ser el eje que va a organizar los trabajos de investigación sobre cine, ya que hay muchas obras no exhibidas, que solo llegan a festivales, que circulan por Internet o de mano en mano, pero que son cruciales para entender la historia contemporánea de este tipo de cine.

E. B.: En relación a tu discurso sobre la expansión del documental: la manifestación del documental en otros medios, en otros lenguajes ¿sería una

continuidad de la tradición documental o podríamos considerarlo como un nuevo camino?

J. M. C.: Yo creo que es una continuación de la tradición del documental o una derivada del mismo...

Desde los inicios, se establecieron tres corrientes muy claras en el cine: 1) ficción; 2) documental; 3) Vanguardia.

Y luego, claro, aparecieron algunas mezclas pero que no dejaban de ser la excepción. En algún momento estas tres vertientes se empiezan a combinarse sin prejuicios y es entonces cuando nos preguntamos si ha desaparecido el documental. La respuesta es que no. ¿Ha desaparecido el cine de ficción, o el de vanguardia? No, tampoco han desaparecido. Lo que pasa es que ha producido una nueva situación que se distingue por el realismo básico del documental, es decir, el interés por la realidad. Ello hace que sea interesante examinar la situación presente de la creación estética en general desde la perspectiva del cine documental, ya que es a través de este que se resuelven las contradicciones de las vanguardias: hace tiempo que las vanguardias han quedado reducidas a un juego. Hay veces, en la actualidad, que no se sabe muy bien lo que el artista pretende expresar a través de sus obras. Algunas instalaciones presentadas en certámenes internacionales o en museos de arte contemporáneo parecen, en este sentido, simplemente ridículas. Pero, si contemplamos el problema desde el punto de vista de que no se trata tanto de una propuesta estética en sí, sino de investigar sobre la realidad, habríamos decantado el problema hacia la tradición documentalista, que de esta manera se manifestaría incluso fuera del ámbito específico del documental.

R. T.: Eso sería también una dificultad del “amateur” para saber dónde se ubica.

J. M. C.: Exactamente. Antes el “amateur” se suponía que era un artista poco comprometido con su obra, un aficionado. Su ambición no era muy grande y, por ello, los cineastas amateurs se conformaban con hacer un cine de segunda categoría. Era una forma de hacer cine: películas amateur. Existía una separación muy grande entre las películas amateur y las películas profesionales, que los amateurs aceptaban como algo natural. Ahora, con los nuevos instrumentos tecnológicos, esta separación ha desaparecido, ya no hay excusa para no hacerlo lo mejor posible. El cineasta se ha transformado en algo parecido a un escritor, en el sentido de que tiene una relación con la obra mucho más directa que antes. Puedes seguir teniendo un gran equipo a tu alrededor para rodar una película pero, en realidad, no lo necesitas. Puedes salir solo con tu cámara, grabar y luego montar las imágenes en casa, y lo puedes hacer de

una forma prácticamente profesional. Ya no existe la excusa de que no se ha hecho mejor porque no había medios...si no se ha hecho mejor, es porque no se tiene el talento o la voluntad suficiente.

E. B.: En el pensamiento académico, existe, hoy en día, un relativismo muy fuerte, ese relativismo puede ser importante y al mismo tiempo dificultador? Al pensar, por ejemplo, en Erick Barnouw que clasificaba muy bien los tipos de documental (social, publicitario, etc).

J. M. C.: No cabe duda de que las clasificaciones son necesarias para poder orientarse. Pero, si no se relativizan, existe el peligro de no ver nada que no esté previamente clasificado. Yo, que soy bastante contrario a las clasificaciones, me he visto obligado a organizar las tendencias del documental contemporáneo con un cierto rigor para poder expresar claramente mis ideas respecto al mismo. He planteado la existencia de una serie de giros: subjetivo, reflexivo (ensayo), emocional (el documental melodramático) e imaginario. Este último delimita, de alguna forma, esas extensiones del documental que lo llevan hacia otra parte. Me refiero a la WEB documental o docuweb (documental interactivo), el documental de realidad virtual o documental inmersivo, el documental de animación, el comic documental...con ello se están abriendo nuevos campos inimaginables hace poco, campos que hay que teorizar porque muchos de ellos resultan paradójicos si se contemplan desde la perspectiva de la mentalidad del documental clásico..

Hoy en día, hay documentales de todo tipo y se pueden realizar desde muchas vertientes: un diseñador gráfico por ejemplo puede hacer documentales desde su campo, como también puede hacerlos un dibujante, o un viajero, hacer la crónica de sus viajes a través de un cómic, pongamos por caso...

Todo esto me sirve a mí para poner orden. Aunque realmente es muy difícil hacer una clasificación única ya que un documental puede pertenecer a varios grupos a la vez. Se deben hacer clasificaciones que no sean totalmente estrictas, clasificaciones provisionales, tentativas. Vivimos momentos difíciles para la simplicidad. No se pueden hacer clasificaciones taxativas porque estaríamos dejando fuera muchas cosas.

E. B.: Este relativismo puede ser perjudicial? Por ejemplo, cuando se dice que Todo puede ser, al mismo tiempo Nada puede ser. El cine nacional puede haber sido hecho por gente de fuera, quien colaboró, de donde vino la influencia...

J. M. C.: El relativismo, que tiene muy mala prensa, pero es algo que todos practicamos aunque nadie quiera reconocerlo. Al fin y al cabo, relativismo no quiere decir más que consideramos que todo es susceptible de ser investigado.

El relativismo surge de la curiosidad y se alimenta de la imaginación. No es nada conveniente determinar a priori aquello por lo que debemos interesarnos, a partir de una decisión, generalmente establecida por otros, sobre qué es y que no es factible, verdadero o productivo.

Descubrí hace poco a un antropólogo brasileño (Eduardo Viveiros de Castro) que habla del perspectivismo de una manera muy interesante. Considera que el pensamiento indígena puede ser tan importante como el pensamiento colonial y que además se mezclan y se retroalimentan. ¿Esto es relativismo o es realismo?

R. T.: Antiguamente era más fácil hacer antropología porque la idea del contraste estaba fijada y hoy en día es más complicado.

J. M. C.: Si, volviendo otra vez a la ética, hoy esto te obliga a ser más consistente, tu compromiso tiene que ser mucho más firme. A cada momento, te ves obligado a tomar decisiones, sin recurrir a las que ya han tomado otros. Mientras que en el ámbito de la justicia, la jurisprudencia es trascendental, en el de la formación del conocimiento es peligrosa si te sometes a ella.

E. B.: El compromiso del investigador también tiene que ser más profundo.

J. M. C.: Claro, absolutamente...

R. T.: ¿Podrías comentar un poco sobre lo absurdo de hoy en día en relación al dominio de la imagen, como se puede usar, a quien pertenece...?

J. M. C.: Si, te refieres a los derechos de autor. Hay un problema clarísimo: el concepto de “derechos de autor” pertenece al siglo XIX, y se está aplicando a rajatabla en un momento en el que la tecnología ha creado un nuevo terreno de juego. Se está produciendo una profunda controversia que no se puede resolver ni judicial ni policialmente, que es como se está haciendo. Existe un gran problema: en su día, los derechos de autor aparecieron para proteger a los autores de la rapiña de las editoras (estas no pagaban derechos, piratean, cometían abusos, etc.). Hoy en día es al revés, los derechos de autor están ahí para proteger principalmente a los productores. Esta protección es necesaria, pero debe matizarse para no eliminar por el camino toda una serie de ventajas no solo culturales, sino también mentales, que han aportado tecnologías como la digitalización. Se debería buscar un consenso entre todos los instrumentos implicados, en lugar de que unos aboguen por el todo gratis, mientras los otros pretenden que se pague por todo, incluso varias veces.

E. B.: Después de ver la película *Fogo no mar* (Gianfranco Rosi, 2016), se me ocurre una comparación entre ésta y *Balseiros* (Carles Bosch y Josep

Maria Domenech, 2002), en el sentido de personas yendo al mar. Ambos documentales tienen 20 años de diferencia. ¿Podría pensarse en una comparación fílmica? ¿Y qué habría cambiado en este tiempo?

J. M. C.: Si, si, puede hablarse de una comparación. Cuando un tema es susceptible de suscitar emociones, es decir, cuando es melodramático, la tentación de filmar es muy grande porque los resultados son inmediatos. Es un material que tiene una intensidad y que, por poco que le añadas, va a llegar al espectador.

En cuanto a las diferencias entre ambas producciones producidas por el paso del tiempo, quizás las podemos encontrar en el enfoque: existe una intención más poética, y acercamiento más sutil en *Fogo no mar* que no estaba en *Balseros*. *Balseros* era más televisiva, es decir, pertenecía, a pesar de su ambición, más al ámbito del reportaje, por su estilo, que al del documental propiamente dicho. En *Fogo no mar* hay una textura fotográfica muy cuidada, con voluntad expresiva, por ejemplo, en las escenas nocturnas; los personajes están contruidos dramáticamente, etc.

Esto es interesante porque hay cosas que solo pueden apreciarse con el paso del tiempo. Cuando lo ves en su momento, te parece todo muy real, como si no hubiera ninguna mediación entre la realidad y la imagen, pero cuando regresas a ello al cabo del tiempo o simplemente cuando ves una película perteneciente a otra época, te das cuenta de los cambios dramáticos: el sistema de edición ha cambiado, también el de la iluminación o el encuadre. Es entonces que queda claro que entre la realidad y el realismo hay una enorme distancia. Hay que esperar un poco para ver claramente esta distancia.

E. B.: Una curiosidad: en *Balseros*, las personas estaban separadas, las que estaban en Cuba y las que estaban en Miami. El filme los une a través de las imágenes. En contrapartida, en *Fogo no mar*, las personas están juntas en una pequeña isla y la película los separa...

DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses

A vida animada: (re)construções do mundo histórico através do documentário animado

Jennifer Jane Serra*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

Através de uma análise crítica e reflexiva da produção contemporânea de documentários animados no Brasil e no mundo, este trabalho objetiva apresentar um entendimento sobre as potencialidades do uso de animação em narrativas não ficcionais e as contribuições do documentário animado para os debates do campo do cinema documentário. Para tanto, o ponto de partida da pesquisa foi a observação de que o hibridismo entre animação e documentário promove uma tensão proveniente da contrariedade entre essas duas partes, uma vez que elas são duas formas narrativas tradicionalmente entendidas como opostas. Ao mesmo tempo que essa tensão torna o documentário animado um objeto estranho, especialmente ao campo do documentário, ela confere a esse tipo de produção uma potência narrativa relacionada a como ele desafia os conceitos mais ortodoxos de filme documentário. Além disso, o documentário animado apresenta maneiras pouco convencionais de se documentar aspectos do mundo, ampliando os recursos narrativos do cinema documentário. Este trabalho busca também investigar o documentário animado a partir da abordagem semiopragmática do filme, proposta pelo teórico Roger Odin, analisando as particularidades de uma leitura fílmica documentarizante colocada em ação por um filme de animação.

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

Ano: 2017.

Orientador: Marcius Freire.

* E-mail: jennifer.jserra@gmail.com

La parole filmée: la représentation de la diversité culturelle du Brésil dans le cinéma d'Eduardo Coutinho

Gustavo Coura Guimarães*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et Programa de Pós-Graduação em Multimeios Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Instituição: Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 em cotutela com a Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

Cette thèse propose une analyse de l'ensemble des long-métrages documentaires réalisés par le cinéaste brésilien Eduardo Coutinho. Notre objectif est de comprendre comment le cinéaste s'approprie le concept de « documentaire » et l'adapte à chaque « dispositif » mis en place lors de la réalisation de ses films. Nous verrons que la « fiction » et le « documentaire » ne sont pas deux concepts paradoxaux chez lui. Au contraire, ils entretiennent une relation de proximité très particulière. Lors de nos analyses, nous situerons les « personnages » qui témoignent tout au long de ses films dans des « espaces de communication » précis selon la sémio-pragmatique proposée par Roger Odin. Nous espérons ainsi pouvoir déterminer quelles sont les questions historiques et culturelles qui se trouvent à la base de leurs discours. L'hypothèse que nous allons vérifier tout au long de cette recherche se concentre sur la capacité des gestes et des paroles, propres aux documentaires d'Eduardo Coutinho, à traduire une notion d'identité qui échappe à toute sorte de stéréotype médiatique.

Palavras-chave: documentaire ; dispositif ; diversité ; identité ; témoignage ; espace de communication.

Ano: 2017.

Orientador: Laurent Véray e Marcius Freire.

* E-mail: gcouraguimaraes@gmail.com

A cidade inimiga: o projeto de Brasília e o cinema de Adirley Queirós

Felippe Schultz Mussel*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.

Instituição: Universidade Federal Fluminense – UFF.

Resumo:

Quatro filmes dirigidos por Adirley Queirós – *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *Dias de greve* (2009), *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, preto fica* (2014) – são fortemente construídos pelas dissonâncias entre Brasília e Ceilândia – cidade-satélite do Distrito Federal de onde emana a produção audiovisual que colocamos em questão. Filmes que investem em operações de confronto entre territórios e fronteiras, corpos e arquiteturas, memórias e apagamentos, desejos e utopias, “nós” e “eles”. Tratam-se de elementos sensíveis que ao mesmo tempo constituem as cidades e, como pretendemos investigar, modulam as suas próprias formas de inscrição cinematográfica. Interessado nesses imbricamentos entre o cinema e as duas cidades do Distrito Federal, nosso estudo de caso se estrutura a partir do cotejo com um conjunto de filmes que ainda nos primeiros tempos de Brasília engendraram a fundação da capital e a sua legitimação, assim como escancararam as próprias contradições no interior do seu projeto de cidade. A partir da recorrência de determinados elementos visuais, a pesquisa busca então perceber as semelhanças, as resistências e as reinvenções operadas pelo cinema de Adirley diante de Brasília e suas imagens.

Palavras-chave: Adirley Queirós; Brasília; cidade; território; corpo; subjetivação.

Ano: 2016.

Orientador: Cezar Avila Migliorin.

* E-mail: ppmussel@yahoo.com.br

“Para africano ver” Cinema na África Colonial Britânica – de sua consolidação ao projeto das unidades de produção cinematográfica: Bantu Educational Kinema Experiment (1935-1937) e Colonial Film Unit (1939-1955)

Tiago de Castro Machado Gomes*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.

Instituição: Universidade Federal Fluminense – UFF.

Resumo:

Essa dissertação pretende historicizar, refletir e analisar a atividade cinematográfica nas colônias britânicas na África Subsaariana desde a chegada do cinema até as vésperas das independências. Como característica de todo esse período, podemos observar o domínio de praticamente toda a cadeia cinematográfica pelos colonizadores europeus e seu aliados. Além disso, os britânicos, em conjunto com os governos coloniais, investiram em unidades de produção e difusão que tinham como público-alvo os próprios africanos. Essa atitude inovadora foi responsável por levar, pela primeira vez, o cinema a milhares de nativos, promovendo importantes noções educativas relativas à autossustentabilidade, saúde, alfabetização etc. Essa era, em suma, a promoção do bem estar social promovido em todo o Império Britânico através do cinema. Ao mesmo tempo, no entanto, tais filmes serviram à apologia e propaganda dos discursos imperialistas e colonialistas, apontando, sob seu julgamento, o atraso e a inferioridade da África e dos africanos. Como objeto de estudo mais específico, focaremos em dois dos principais órgãos de produção e difusão nas colônias: 1) o Bantu Educational Kinema Experiment (BEKE), que entre 1935 e 1937 produziu 35 filmes, em sua maioria exibidos em Tanganica, Niassalândia, Rodésia do Norte, Quênia e Uganda e 2) a Colonial Film Unit (CFU), que funcionou de 1939 até 1955 distribuindo filmes na quase totalidade das colônias britânicas na África.

* E-mail: tiagodecastrogomes@gmail.com

“Para africano ver” Cinema na África Colonial Britânica – de sua consolidação ao projeto das unidades de produção cinematográfica: Bantu Educational Kinema Experiment (1935-1937) e Colonial Film Unit (1939-1955) 225

Palavras-chave: África Colonial Britânica; Bantu Educational Kinema Experiment; Colonial Film Unit; África Subsaariana; Império Britânico.

Ano: 2016.

Orientador: Mariana Baltar Freire.