

DOC
ON-LINE

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

WWW.DOC.UBI.PT

EDITORES

Marcus Freire (UNICAMP, Brasil)

Manuela Penafria (UBI, Portugal)



Meu corpo é político (2017), Alice Riff <

#25

DOCUMENTÁRIO E ATIVISMO
DOCUMENTAL Y ACTIVISMO
DOCUMENTARY AND ACTIVISM
DOCUMENTAIRE ET ACTIVISME

MARÇO/2019

CONSELHO EDITORIAL

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

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

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

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

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity > Périodicité semestrielle

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

n. 25, março | marzo | march | mars 2019

ISSN: 1646-477X DOI: 10.20287/doc.d25

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 Meseguer, Javier Campo, Karla Holanda, Mauro Rovai, Paulo Menezes.

Índice

EDITORIAL Editorial Editor's note Éditorial	1
Documentário e Ativismo Marcius Freire & Manuela Penafria	2
DOSSIER TEMÁTICO Dossier temático Thematic dossier Dossier Thématique	5
Variações sobre o documentário de Vincent Carelli – (Des)fazendo o novo Marcos Aurélio Felipe	6
“Cada comprimido é uma reivindicação de posse”: ativismo e identidade no documentário <i>Meu corpo é político</i> João Gabriel Maracci, Sofia Favero & Paula Sandrine Machado	47
Da lágrima à resistência: o clamor ético das vítimas e a potência política do rosto exposto como imagem Frederico Vieira & Ricardo Lessa Filho	64
Do vídeo-ativismo à <i>Vía Digital</i>: uma nova década do documentário argentino Marcel Gonnet Wainmayer	82
ARTIGOS Artículos Articles Articles	101
Martin Scorsese Biopics: visual memory for the future Denize Araujo & Cynthia Schneider	102

Territórios epistemológicos do Real nas imagens esféricas do dispositivo VR360° Alberto Greciano & Daniela Zanetti	124
LEITURAS Lecturas Readings Comptes Rendus	149
Raviver l’incandescence du cinéma politique Mickaël Robert-Gonçalves	150
ANÁLISE E CRÍTICA Análisis y crítica de películas Analysis and film review Analyse et critique de films	160
Paisagem sem significados profundos: uma análise dos comentários em <i>Fata Morgana</i> (1971) Francisco Gabriel Rêgo & Geovana Freitas Paim	161
DISSERTAÇÕES E TESES Disertaciones y Tesis Theses Thèses	176
Humor em curto-circuito: a ironia e os efeitos do ridículo no documentário brasileiro contemporâneo Paula Gomes	177
O estranho caso do filme que pode ser capaz de dançar Eli Angelo Batista da Silva Lages	178
Saberes da Farinhada Jussara Ribeiro Lacerda	180
Linguagem audiovisual do documentário: o trabalho das comitivas pantaneiras a partir da experiência de uma peoa Débora Alves Pereira Cabrita	182
O documentário Pi’õnhitsi, mulheres xavante sem nome: acionamentos da memória por meio da performance “do” e “pelo” arquivo Cristiane Barbiero Venite	184

Farsa, carnavalização e cinismo no documentário brasileiro contemporâneo: o caso de Jesus no mundo maravilha
Henrique Alvarenga de Andrade

185

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Documentário e Ativismo

Marcus Freire & Manuela Penafria*

Para a 25ª edição da *DOC On-line*, lançaram os Editores como tema as ligações, sobejamente férteis, entre o documentário e os mais variados movimentos de defesa dos direitos humanos do nosso planeta. A história do documentário confunde-se com a história e evolução desses movimentos e é imperativo constantemente reafirmar essa ligação.

O momento para assim proceder não poderia ser mais propício. Temos assistido, em todos os quadrantes do nosso conturbado mundo, a um questionamento de valores que até há muito pouco tempo eram considerados sustentáculos inquestionáveis da democracia moderna. Nos quatro cantos do globo germinam figuras políticas que desafiam abertamente esses princípios pregando a adoção de seus justos contrários.

Uma vez empoderadas, passam a liderar protótipos de regimes degenerados onde retrocessos saltam aos olhos em relação aos direitos humanos, às políticas públicas de proteção aos mais desfavorecidos, ao meio ambiente etc.

A busca pela versão fidedigna dos fatos se tornou uma tarefa ingrata e quase inócua, uma vez que as falsas notícias, ou as *fake news*, como ficaram conhecidas, dominam os subterrâneos e influentes novos meios de comunicação. Trump nos EUA e Bolsonaro no Brasil são ferrenhos usuários do Twitter e demais redes sociais, graças em grande parte às quais foram eleitos.

Os Estados Unidos, a nação mais rica e ainda a mais poderosa e influente da nossa pequena Terra, elegeu um presidente que afirma ser o aquecimento global uma farsa, em que pesem todas as evidências em contrário. Desafiando o conceito de “globalização” – e o bom senso –, insiste em construir um muro separando o seu país do vizinho México. No Brasil, maior economia e mais populoso país da América Latina, uma presidenta democraticamente eleita foi destituída por um golpe parlamentar e, há poucos meses, a maioria de seus eleitores escolheu para presidente um ex-militar cujo lema de campanha foi, de maneira geral, uma pregação que fazia tábula rasa de tudo aquilo que é considerado politicamente correto nos tempos atuais. Eleito sem um programa de governo, procura pôr em prática projetos rudimentares e adotar políticas públicas improvisadas cujas implementações braveam os corações e as men-

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

tes daqueles mesmos que o apoiaram, mas que, agora, estupefatos, procuram entender o alvo de suas apostas.

Mais do que nunca é necessário entender o que ocorre na veiculação das imagens em movimento e, notadamente, daquelas em que a mostração e o questionamento da aventura humana no seio do nosso planeta é o seu compromisso por excelência.

Assim, o *Dossier temático* deste número da Doc inicia-se com o artigo “Variações sobre o documentário de Vincent Carelli – (Des)fazendo o novelo”, de Marcos Aurélio Felipe que tem como enfoque a obra de Vincent Carelli e dos cineastas indígenas vinculados ao projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), particularmente os dispositivos de (trans)figuração e (re)invenção do mundo histórico, no filme *A festa da moça* (1987) e a questão do cinema indígena brasileiro. Em “‘Cada comprimido é uma reivindicação de posse’: ativismo e identidade no documentário *Meu corpo é político*”, de João Gabriel Maracci, Sofia Favero & Paula Sandrine Machado, discute-se a respeito das relações entre política e corpo, entre o público e o privado. No artigo “Da lágrima à resistência: o clamor ético das vítimas e a potência política do rosto exposto como imagem”, de Frederico Vieira & Ricardo Lessa Filho, reflete-se sobre os *mugshots*, retratos que expõem os rostos e os corpos de vítimas de violência. E em “Do vídeo-ativismo à *Via Digital*: uma nova década do documentário argentino”, Marcel Gonnet Wainmayer vem realçar que entre 2007 e 2015, o incremento da produção de documentários na Argentina resultou, em muito, da “pressão de grupos e associações de documentaristas surgidos ao calor da crise de dezembro de 2001, que reclamavam por uma democratização do acesso aos recursos”.

A secção *Artigos* publica “Martin Scorsese Biopics: visual memory for the future”, de Denize Araujo & Cynthia Schneider que explora os *biopics* de Martin Scorsese enquanto memória e testemunho para o futuro ainda que imbuídos de subjetividade. Nesta secção é, também, publicado o artigo “Territórios epistemológicos do Real nas imagens esféricas do dispositivo VR360°”, por Alberto Greciano & Daniela Zanetti que desenvolve uma reflexão crítica sobre a expansão atual do documentário para “espaços de imersão atmosférica” de realidade virtual.

Em *Leituras*, a resenha intitulada “Raviver l’incandescence du cinéma politique”, de Mickaël Robert-Gonçalves apresenta e perscruta o livro editado por Javier Campo e Humberto Pérez-Blanco, com o título: *A trail of fire for political cinema. The hour of the furnaces, fifty years later*, um livro que, celebrando os 50 anos do filme *La hora de los hornos* (1968), de Octavio Getino e Fernando Solanas, reflete sobre o legado e atualidade de um filme-evento do cinema argentino.

Em *Análise e crítica de filmes*, a dupla de autores Francisco Gabriel Rêgo e Geovana Freitas Paim apresenta um olhar aprofundado do filme *Fata Morgana*, de Werner Herzog em “Paisagem sem significados profundos: uma análise dos comentários em *Fata Morgana* (1971)”.

E, como habitualmente, fechamos a edição divulgando dissertações de mestrado e teses de doutorado que têm o documentário como seu principal enfoque.

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier Thématique

Variações sobre o documentário de Vincent Carelli – (Des)fazendo o novo

Marcos Aurélio Felipe*

Resumo: O artigo analisa a escritura documental de Vincent Carelli no contexto da mídia indígena. O objetivo é investigar como o filme *A festa da moça* (1987), com os seus dispositivos de (trans)figuração e (re)invenção do mundo histórico, ecoa na obra de Vincent Carelli e dos cineastas indígenas vinculados ao Vídeo nas Aldeias (VNA), problematizando a percepção de si, a (re)encenação da tradição, o sistema de reutilização imagético, a (auto)referencialidade, os desvios narrativos, o lugar do Outro e a questão indígena no Brasil.

Palavras-chave: Vincent Carelli; Vídeo nas Aldeias; cineastas indígenas; documentário; povos originários.

Resumen: El artículo analiza la escritura documental de Vincent Carelli en el contexto del audiovisual indígena. El objetivo es investigar cómo la película *A festa da moça* (1987), con sus dispositivos de (trans)figuración y (re)invención del mundo histórico, resuena en la obra de Vincent Carelli y de los cineastas indígenas vinculados al Vídeo en las Aldeas (VNA), problematizando la percepción de sí mismos, la (re)puesta en escena de la tradición, el sistema de reutilización imagética, la (auto)referencialidad, los desvíos narrativos, el lugar del Otro y la cuestión indígena en Brasil.

Palabras clave: Vincent Carelli; Vídeo en las Aldeas (VNA); cineastas indígenas; documental; pueblos originarios.

Abstract: The text analyzes the documentary writing of Vincent Carelli in the context of the indigenous media. The objective is to investigate how the film *A festa da moça* (1987), with its devices of (trans)figuration and (re)invention of the historical world, resonate in the work of Vincent Carelli and the indigenous filmmakers linked to the Video in the Villages (VNA), problematizing the perception of self, the re-enactment of tradition, the system of imagery reuse, (self) referentiality, narrative deviations, the place of the Other and the indigenous question in Brazil.

Keywords: Vincent Carelli; Video in the Villages (VNA); indigenous filmmakers; documentary; indigenous people.

* Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, Centro de Educação – CE, Departamento de Práticas Educacionais e Currículo – DPEC. 59078-970, Natal, Brasil. E-mail: aurelio.felipe@uol.com.br

Este artigo é resultado do projeto de pesquisa de pós-doutorado: “Visões do mundo indígena: mediações fílmicas do mundo histórico dos povos originários no Brasil – produção e formação audiovisual do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA)” - vinculado a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom/UFPE), sob a supervisão da Professora Doutora Titular Angela Prysthon (UFPE).

Submissão do artigo: 19 de agosto de 2018. Notificação de aceitação: 24 de dezembro de 2018.

Résumé : L'article analyse l'écriture documentaire de Vincent Carelli dans le contexte des médias autochtones. L'objectif est d'étudier comment le film *A festa da moça* (1987), avec ses dispositifs de (trans)figuration et de (ré)invention du monde historique, fait écho et renvoie au travail de Vincent Carelli ainsi qu'aux réalisateurs indigènes associés au Projet Vidéo dans les villages (VNA), problématisant la perception de soi, la reconstitution de la tradition, le système de réutilisation des images, le (soi)référentialité, les déviations narratives, la place de l'autre et la question indigène au Brésil.

Mots-clés : Vincent Carelli ; Vidéo dans les villages (VNA) ; cinéastes autochtones ; documentaire ; peuple d'origine.

Os Nambiquara tem conhecimentos toxicológicos. Fabricam curare para suas flechas a partir de uma infusão da película vermelha que reveste a raiz de certos *strychnos*, os quais deixam evaporar ao fogo até que a mistura adquira uma consistência pastosa; e empregam outros venenos vegetais que cada um transporta consigo na forma de pós guardados em tubos de pena ou de bambu, enrolados em fios de algodão ou de casca de árvore [...] Além desses venenos de caráter científico, os Nambiquara tem outros cuja natureza é misteriosa. Em tubos idênticos aos que contem os venenos verdadeiros, colhem partículas de resina expelidas por uma árvore do gênero *Bombax*, de tronco avolumado em sua parte média; acreditam que, projetando uma partícula num adversário, provocarão uma condição física como a da árvore: a vítima inchará e morrerá. Trate-se de venenos verdadeiros ou de substâncias mágicas, os Nambiquara os designam todos com o mesmo termo: *nandé*.

Claude Lévi-Strauss
(*Tristes Trópicos*, 1954)

O sujeito se constitui ou se reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece objetivamente quando consegue se ver “de fora”, como um “isso”. Nosso jogo epistemológico se chama objetivação; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato. A forma do Outro é a coisa.

Eduardo Viveiros de Castro
(*A inconstância da alma selvagem*, 2002)

Vocês brancos estão fazendo tudo errado!
Indígena Enawenê-nawê
(*Yaõkwa*, 2009)

Introdução

Do Vídeo nas Aldeias (VNA) como programa de intervenção do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), até final da década de 1990, a Organização Não Governamental (ONG), a partir do ano 2000, com os seus próprios projetos e atividades, o cineasta e indigenista franco-brasileiro Vincent Carelli já tem mais de três décadas trabalhando com cinema documentário e aproximadamente 30 filmes em seu curriculum (entre curtas, médias e longas-

metragens)¹. Produziu uma obra que vai além de *Martírio* (2016) e *Corumbiara* (2009)², talvez os seus dois filmes mais conhecidos do público que acompanha sua trajetória e o cinema indígena no Brasil. De *A festa da moça* (1987) até *A morada de Hakowo* (2017)³, realizado em parceria com Wewito Piyãko, do povo Ashaninka (Acre-AC)⁴, desenvolveu vasto painel cinematográfico, antropológico e histórico dos povos originários no Brasil. Tomando como objeto as dimensões fílmicas, históricas e políticas de *A festa da moça*, que transbordam em seus outros filmes e nas cinematografias indígenas produzidas no âmbito do VNA, neste ensaio abordamos como a escritura documental de Vincent Carelli acontece em uma perspectiva de rede e se desdobra em um labirinto de múltiplas formas e reflexos.

Nesse trajeto, subordinamos a interpretação às etapas da análise (descrição e interpretação), com os filmes como ponto de partida e de chegada. Analisamos-os como objetos em si e, ao mesmo tempo, em diálogo com o seu entorno (histórico, étnico e filmográfico). Pensamos o cinema como instância problematizadora e não como pretexto para aplicação teórica (Aumont, 1995; Penafria, 2009; Vanoye; Goliot-Lété, 1994)⁵. Como sempre, divisamos não o mundo indígena em imagens, mas um mundo imagético, mediatizado, fílmico, a partir de um processo de documentação e (re)invenção de formas, constituído e constitutivo, com o Outro, permanentemente, em perspectiva e na cena documentária, em toda a sua complexidade e singularidade, como delineado na acepção de Marcius Freire (2011: 75): “O Outro, o não ocidental, o diferente, seu corpo, paramentado ou desnudo, sua terra, seu habitat, suas crenças, seus atos sexuais e gastronômicos”. Como os filmes não são casos isolados, parti-

1. Sem contabilizar os dez episódios da série de TV *Índios no Brasil* (2000) e os quatro do *Programa de Índio* (1995/96). Essas séries foram produzidas, respectivamente, em parceria com a TV Escola e a TV Universitária da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT).

2. *Corumbiara* e *Martírio* integram uma tetralogia que se completará com *Adeus, Capitão* (Cesar et al, 2017: 254) e outro documentário sobre o povo Kayapó Xikrin, com o qual Vincent conviveu, aos 16 anos, quando ainda eram isolados (CINUSP Paulo Emílio, 2017). O capitão do terceiro filme é o líder dos Gavião Parkatêjê: Topramre Krohokrenhum Jõpaipaire.

3. *A morada de Hakowo* é o episódio 12 da série de TV *Nokun Txai, Nossos Txais* (2017), composta por 13 episódios sobre os povos indígenas do Acre e produzida pela Saci Filmes – com direção geral de Sérgio Carvalho (Rede Amazônica/Acre, 2016).

4. Os Ashaninka, que integram a família linguística Aruak, habitam o Acre e o Peru e, respectivamente, compreendem uma população de 1.645 (Siasi/Sesai, 2014) e 94.477 (INEI, 2007) indivíduos. A história do contato foi marcada, desde o século XVI, pelas missões religiosas e, no Século XX, pela exploração da borracha (Povos Indígenas do Brasil/Instituto Sócio-ambiental-ISA, 2018).

5. Em um estudo mais específico com enfoque educativo, a partir da obra do documentarista brasileiro Aloysio Raulino, identificamos e analisamos de forma mais abrangente os processos, as categorias e as etapas que envolvem a análise fílmica (Felipe, 2018a).

mos de *A festa da moça*, cujos traços, processos e dispositivos, ao ecoarem nas filmografias de Vincent e dos cineastas e coletivos indígenas, são analisados a partir de um sistema de ressonâncias de imagens que se invadem, transformam-se e, em conjunto, confrontam o mundo histórico, similar ao que vivemos e em constante mutação dialética com as circunstâncias do real (Nichols, 2005: 26-27): “um mundo que já ocupamos e compartilhamos”, “a matéria de que é feita a realidade social”, o que “foi, é e o que poderá vir a ser”.

Do contexto ao objeto

No intervalo entre a crítica pós-colonial e os estudos de cinema, que, para Angela Prysthon (2016: 82), abre um “tráfego de influências mútuas”, o lugar reservado aos filmes frente às demandas vinculadas ao subalterno, ao periférico, ao marginal, historicamente, desemboca no Terceiro Cinema⁶. Sua dimensão política, de Glauber Rocha a Jorge Sanjinés, é devedora da matriz histórica que, no pós Segunda Guerra, passa a ser conhecida como Terceiro Mundo⁷, com todas as expectativas quanto aos seus aspectos libertários, idealistas e de não vinculação às potências imperialistas – capitalistas ou socialistas – do século 20. O Terceiro Cinema acabou promovendo uma “interpretação subalterna” e a “negação desse cosmopolitismo tradicional onde existe um centro metropolitano definindo o que os povos subalternos devem fazer” (Prysthon, 2006: 9-10). Com a crise da retórica terceiro-mundista nos anos 1980, ocorre a passagem para a estética periférica das décadas seguintes, que se funda nos “princípios de ‘recuperação’, de ‘reciclagem’ e de ‘retomada’ da tradição, da história e de um certo exotismo” e numa espécie de “ressurgência da periferia” ou ‘reencenação da subalternidade’” (Prysthon, 2006: 10-11). Entretanto, apesar de articular o arcabouço político-social do Cinema Novo ou do *Nuevo Cine Latinoamericano*, os cineastas periféricos apenas, artificialmente, produzem uma crítica às estruturas de poder, desenhando-se em um certo “cosmo-

6. Terminologia que, ao aparecer pela primeira em *Hacia um Tercer Cine*, escrito por Fernando Solanas e Octávio Getino, em 1969, refere-se aos cinemas novos latino-americanos da década de 1960 e as cinematografias insurgentes dos países não alinhados ao Primeiro e ao Segundo mundos (Prysthon, 2016).

7. “O Terceiro Mundo é composto por nações e ‘minorias’ colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas cujas desvantagens estruturais foram formadas pelo processo colonial e por uma divisão internacional do trabalho injusto. [...] Como coalização política, o Terceiro Mundo se une em torno do entusiasmo gerado pelas lutas anticoloniais no Vietnã e na Argélia e surge concretamente na Conferência de Bandung de países asiáticos e africanos ‘não alinhados’ em 1955. O termo foi cunhado pelo demógrafo francês Alfred Sauvy nos anos 50 como analogia do ‘terceiro estado’ da França revolucionária” (Shohat; Stam, 2006: 55).

politismo” que dá ares global ao local e em uma práxis publicitária na qual a anulação do Outro é notória.

Essas tendências, aparentemente, apresentam molduras que, de forma apressada, poderiam ser usadas para situarmos o Vídeo nas Aldeias. Não como uma das suas vertentes ou reflexos contemporâneos, é claro, mas como se, ao bordar as mesmas margens, carregasse *ethos* igual ou semelhante. Entretanto, como projeto do CTI ou ONG, o VNA mais se aproxima das bordas do que se filia ao arcabouço histórico-político-estético do Terceiro Cinema, do cinema periférico ou de outra tendência similar, pois apenas negar um centro produtor que fala pelo Outro e dar voz a camadas subalternas do mundo contemporâneo não são condições suficientes para vincularmos a poética de Vincent Carelli e dos coletivos de cineastas indígenas as escrituras dos diretores do Cinema Novo, do *Nuevo Cine Latinoamericano* e/ou de um certo cinema brasileiro dos anos 1990/2000 – que subiram a favela, adentraram o sertão e conversaram com moradores de ruas sem transformarem a condição de receptáculo dos seus sujeitos.

Na verdade, as cinematografias indígenas apontam para outras problemáticas, a partir do olhar participativo dos realizadores não indígenas e do olhar de dentro dos cineastas nativos, a partir do qual, nas palavras de Lévi-Strauss (Araújo, 2011: 156), “Temos constantemente a sensação de sermos autorizados a ver a vida indígena por dentro”⁸. São propostas que vão além das tendências globalizantes, como analisam Salazar e Córdova (2008) com base no conceito de “*embedded aesthetics*” de Faye Ginsburg⁹, pois desenvolvem-se no interior das questões fundamentais dos povos originários, com foco nas demandas comunitárias, nos processos de intervenção político-cultural e de acordo com as suas próprias lógicas locais, o que impede dos filmes ser transformados em documentários “sobre” pelo enraizamento das suas abordagens, forma-conteúdo. São aspectos que encerram a própria definição de mídia indígena, cuja aplicação deve compreender os processos e produtos dos realizadores indígenas e – também – dos não indígenas, ainda que nos coloque diante, no caso brasileiro, do paradoxo pós-colonial do cinema indígena feito por homens-brancos-europeus-estrangeiros pertencentes a matrizes colonizadoras de outrora. Ao ampliar o raio conceitual, o enraizamento dos cineastas no fulcro dessas questões fundamentais é o que distingue a poética de um Vincent Carelli (ou de um Andrea Tonacci) dos registros de certas etnografias cinematográficas que, sem conseguirem se desvencilhar do olhar colonizador,

8. Claude Lévi-Strauss chegou a ver alguns filmes do VNA.

9. *Embedded aesthetics*: “se traduce como estéticas incrustadas o enraizadas, que denotan el modo de producción de las obras, determinando los procesos de producción así como los productos mismos” (Córdova, 2011, p. 83).

posicionam-se desde fora com imagens “sobre” e não “com” ou “por meio” do Outro.

Em nenhum momento, portanto, o VNA preocupa-se em ser um contraponto ao cinema hegemônico-industrial-hollywoodiano, nos termos de Shohat e Stam (2006), ou com qualquer filiação programada às formas e estéticas modernas. Sem contar que, diferentemente do Terceiro Cinema, o cinema indígena está vinculado ao contexto geográfico, político e étnico do Quarto Mundo: *locus* dos sujeitos que habitam o campo e o antecampo do Vídeo nas Aldeias – com os seus próprios princípios históricos, modos de ser e de viver. Existindo no interior das estruturas nacionais, coabitando e se desenvolvendo em interdependência com o entorno político-econômico, o Quarto Mundo aparece como um locus geo-político-étnico particular (Shohat; Stam, 2005). De suas questões, configurando-se como *poética de los medios imperfectos* (Salazar, 2004; Salazar e Códova, 2008: 50 – tradução nossa), desenvolve-se uma mídia indígena em busca de “novas formas de linguagens, de linguagens não-relacionadas com a perfeição técnica ou com as regras e modos convencionais de representação e narrativização. Funda-se nas necessidades de seus usuários em um ambiente comunitário, mas com o olhar voltado para o contexto inter-comunitário e transnacional”. O que permite, em conjunto com o enraizamento das suas estéticas e com a pressão das problemáticas locais, a decolonialidade (Mignolo, 2017; Quijano, 2005) das poéticas dos realizadores indígenas, mais do que dos cineastas do Terceiro Cinema¹⁰ e do Cinema Periférico – próximos do que chamamos “observadores externos” e com as fronteiras bem delimitadas entre produtores e espectadores.

Nesse território, que passou a apontar para outras formas constitutivas de um quarto cinema, que o conceito de mídia indígena abrange e encerra, o documentário de Vincent Carelli e dos cineastas indígenas do VNA, encontra o seu *locus* cinematográfico. Principalmente, porque aponta para um processo de autogestão, quando a câmera é posicionada no ombro de quem pertence ao campo e ao antecampo da imagem (Colombres, 1985), bem como pelo espaço aberto para a *auto-mise em scène* e demandas do Outro mesmo quando o cineastas não pertencem ao locus dos povos originários. No centro dessas questões, o movimento para que os espelhos passem a ser redirecionados para

10. Desejo de filiação estético ou de autorreflexividade, no sentido de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lètè (1994: 23), quando colocam que todo filme se situa na “história das formas fílmicas [...] e inscrevem-se em correntes, em tendências e até em ‘escolas’ estéticas, ou nelas se inspiram *a posteriori*” – o que não caracteriza o VNA, mas ronda o Terceiro Cinema. “Esteticamente, o movimento se inspirou em correntes tão diversas quanto a montagem soviética, o teatro épico de Brecht, o neo-realismo italiano e até mesmo o documentário social de Grierson” (Shohat; Stam, 2006: 46).

si e não mais regulados por um olhar externo, sendo a participação do Outro, em todas as etapas da produção audiovisual e, inclusive, teórica, tornou-se o fim a ser permanentemente buscado (Stam; Shohat, 2005: 413). Com o filme etnográfico e a mídia indígena, que colocam o Outro em cena, conceitos como autorrepresentação, indistinção entre produtores-espectadores e autoprodução coletiva são o que, de fato, caracteriza o cinema indígena. Portanto, o Vídeo nas Aldeias não se filia a um certo *world cinema*, que embala e transforma o subalterno em produto global, nem pode ser visto como uma “variante autorizada” (Prysthon, 2014: 14) – indutora de uma rebelião das imagens: consentida, controlada e comercializada pelo *mainstream*.

Rompendo essas margens, o cinema indígena, realizado “sobre”-“com”-“para”-e-“pelos” povos originários, propõe outro movimento diferente dos observadores externos que não adentram o campo – fílmico, histórico, geopolítico. Juan Francisco Salazar (2004, p. 82 – tradução nossa) lembra que, enquanto o *Nuevo Cine Latinoamericano* e o documentário social dos anos 1970 buscavam sempre falar pelo e “retificar” a imagem tradicional do Outro (o oprimido, o trabalhador, o camponês, o “índio”), sem a sua participação na definição dos processos e dos produtos, “os cineastas indígenas falam por si” de forma “radicalmente coletiva” – “com os participantes sendo chamados para colaborar, cooperar e co-produzir os seus próprios filmes”. Nesse sentido, do filme etnográfico a mídia indígena, o campo apresentado por essas formas da antropologia fílmica (France, 2000), da antropologia da mídia (Salazar, 2004) ou da comunicação intermundos (Oliveira, 2018)¹¹, é o que mais próximo apresenta um enquadramento para o cinema de Vincent Carelli. Entretanto, não deixamos de salientar, na esteira de Robert Stam (2008), que muitos dos limites do filme etnográfico, invariavelmente, revelam-se em procedimentos narrativos convencionais, como o da *voice* “científica” *over* e da reconstituição de práticas culturais há muito desaparecidas – sem a circularidade de outras vozes e quase sempre presos a reificação cultural. Nem de ressaltar, quando os cineastas etnográficos tentam “despir-se dos vestígios das atitudes coloniais” (Stam, 2008: 446), outros limites que aparecem como supostos avanços que não passam de atitudes apologéticas (Shohat; Stam, 2005): produção compartilhada e participativa, antropologia dialógica e distância reflexiva.

11. As aproximações e distanciamentos da mídia indígena com o campo de estudos cinema e antropologia geram um debate sem fim. Salazar (2004) chama atenção que para Bill Nichols é a mídia indígena quem melhor apresentará respostas para os limites da antropologia acadêmica, enquanto para Ruby, os povos originários não produzem etnografias, pois os filmes são produzidos sobre e consumidos na própria comunidade e não sobre um “Outro”.

São estratégias que, nas reflexões de Adolfo Colombres (1985) sobre Jean Rouch e Jorge Preloran, podem se transformar em moeda de duas faces a depender da política da imagem que move a câmera, pois, ao dizer sempre ao Outro o como e o que precisa ser feito, o ato de querer dar-lhe uma “voz”, muitas vezes, o suprime (Salazar, 2004). Se esses traços estão presentes no documentário de Vincent, em nenhum momento, a sua escritura se reduz a caoetes estéticos-antropológicos-narrativos como ocorre com a práxis de certos filmes etnográficos – como veremos adiante. Mas, com fortes doses críticas a colonialidade, constitui-se como contranarrativa pós-colonial equidistante entre o cinema etnográfico e a mídia indígena (que fala de dentro e de volta para a sociedade nacional). Se o conceito *indigenous media*, na terminologia americana, torna-se mais elástico com Faye Ginsburg (2011: 173), que, ao analisar a *A arca dos Zo'é* (1993) e *Eu já fui seu irmão* (1993), situa-o “entre a ‘mídia indígena’ feita por e para comunidades nativas e os filmes etnográficos”, a questão é saber até onde um filme “para” e não “por meio” do Outro o transforma em sujeito das imagens.

Mas qual a real efetividade de um cinema indígena, quando, numa acepção coletiva da produção audiovisual, propõe que seja o Outro a responder por todo o processo de autogestão, sem qualquer mediação que não seja a do seu próprio mundo (histórico, cosmológico e político)? Em uma perspectiva histórica, respostas podem ser encontradas no fato americano, com Sol Worth e John Adair que, em 1966, trabalharam com os Navajo, de Pine Springs, no Arizona (EUA), o que os tornam, na antropologia visual, precursores da mídia indígena (Gonçalves, 2016)¹². Analisando o fato latino-americano, do México, Bolívia, Colômbia, Chile, ao Brasil, Amalia Córdova (2011: 82-83) observa um “corpus bastante heterogêneo”, “geograficamente disperso” e vinculado a “processos sociais e pressões locais”, além de uma produção entre a visibilidade e a luta política, o documento e a atualidade, a educação cultural e o fortalecimento da identidade comunitária. Em parte significativa das experiências na América Latina, Córdova (2011: 83) lembra os filmes incorporam “valores, protocolos y metodologías de cada comunidad o pueblo indígena”. Como acontecimento que pode ser identificado na linha do tempo, o *Consejo latinoamericano de cine y video de los pueblos indígenas* (CLACPI), criado, em 1985, no México, foi um marco da mídia indígena para a região, buscando

12. “Participaram do projeto: Sol Worth, John Adair e Richard Chalfen (orientando de Worth). As preliminares do projeto começa em março de 1966, quando Adair e Worth viajam a Pine Springs com o intuito de organizar o projeto com os Navajo e saber se estariam interessados em participar. Durante junho e julho, oito horas por dia e cinco dias por semana, coordenam um *workshop* com objetivo de viabilizar que os próprios Navajo produzam seus filmes de modo que tenham controle sobre todas as etapas do processo” (Gonçalves, 2016: 659).

autonomia e autogestão, promovendo e difundindo festivais por todo o continente (Salazar, 2004).

Pensando em termos de Brasil, as experiências remontam a década de 1970, com o cineasta ítalo-brasileiro Andrea Tonacci e os Canela Apanyekrá¹³, da Aldeia Porquinhos, no município de Barra do Corda, Maranhão-MA (Brasil). O objetivo era gravar, exibir e discutir com os indígenas as suas próprias gravações. O resultado foi o documentário *Conversas no Maranhão* (1983), no qual, diante de um contato ainda inicial dos Canela com o cinema, o projeto não foi adiante como previsto e Tonacci optou em “ser dirigido” pela comunidade que lhe dizia o que devia ser filmado (Araújo, 2015). Ainda nesse período, com o intuito de que produzissem as suas próprias imagens, Tonacci acompanhou as expedições da Funai junto aos Arara¹⁴ recém contatados (Caixeta de Queiroz, 2008) – experiência que resultou na série *Os Arara* (1980-1982) que teve alguns episódios exibidos na TV Bandeirantes¹⁵. Um pouco depois, entre 1985 e 1987, em um trabalho pioneiro junto aos Kayapó, o projeto *Mekanon Opoi D’joi* (“Ele que cria imagens”)¹⁶ já trabalhava com o vídeo como documentação e comunicação intercultural, práxis política e avaliação da própria imagem pelos indígenas, além de ferramenta utilizada pelos Kayapó para realizarem os seus próprios registros (Frota, 2018), ou seja, as mesmas dimensões que viriam a ser desenvolvidas pelo VNA¹⁷.

Nesse contexto, como o VNA se constituiu? De projeto do CTI a ONG (ou escola de cinema), o VNA surge em 1986 e tem sua origem no projeto Interpovos – “de comunicação intertribal” por meio do audiovisual, que, nos

13. Os Canela Apanyekrá, que integram a família linguística Jê, habitam o Maranhão, compreendem uma população de 1.076 indivíduos (Siasi/Sesai, 2012). A história do contato está marcada pelas incursões de forças militares, no Século XVII; e pela presença do Serviço de Proteção ao Índio-SPI, a partir de 1938 (Povos Indígenas do Brasil / Instituto Sócio-ambiental-ISA, 2018).

14. Os Arara integram a família linguística Karib, habitam territórios do Pará, compreendem uma população de 377 indivíduos (Siasi/Sesai, 2014) e se autodenominam Ukaragma. A história do contato é marcada pela Transamazônica, na década de 1970 (Povos Indígenas do Brasil/Instituto Socioambiental-ISA, 2018).

15. César Guimarães (2012: 56), a partir dos fragmentos não editados e que não constam na montagem final, analisou esses passos seminais de Tonacci no campo das imagens com os Arara e identifica uma “*mise en scène* que destoa radicalmente das iconografias dominantes e oficiais – patrocinadas pelos órgãos de Estado – sobre o contato entre índios e brancos”.

16. Coordenado pelos antropólogos-videomakers Mônica Frota, Renato Pereira e Luiz Henrique Rios, que resultou no filme *Taking aim* (1993, de Mônica Frota) premiado em diversos festivais internacionais.

17. Além das experiências históricas da mídia indígena mencionadas, sobre as experiências canadenses e australianas e de Terence Turner com os Kayapó, a partir de 1988, ler a tese de Araújo (2015: 75-110).

anos 1970, foi proposto ao CTI por Andrea Tonacci (Carelli, 2011). Como o vídeo estava no início, o projeto não obteve êxito e só depois foi retomado como o conhecemos em sua primeira fase: como prática intercultural por meio das imagens – caracterização fundamental, pois destoa de uma mera práxis de registro a partir do cinema como documento. Em 2011, no livro comemorativo dos 25 anos do VNA, Vincent Carelli comenta que, de Norte ao Sul, já havia trabalhado com 37 povos, realizado 127 oficinas e produzido 87 filmes. Apesar desses dados já terem quase uma década, os números demonstram a espessura do trabalho, o que sinaliza para um arquivo documental sem precedentes. Em 2017, em uma entrevista à revista *Zum*, do Instituto Moreira Salles (IMS), esses dados são ampliados e sabemos que o VNA comportava um acervo de 8 mil horas sobre os povos originários, com registros de mais de 50 comunidades – dos quais uma parte significativa foi realizada pelos próprios cineastas e coletivos indígenas.



Figura 1. Martírio (2016) | © VNA



Figura 2. Shomtosi (2001) | © VNA

Assim, constituiu-se como a principal memória audiovisual da história e da cultural indígena no país: em horizontalidade, pela dimensão quantitativa e geográfica que abrange; e, em verticalidade, pelo alcance qualitativo que se depreende, decorrente da importância dos registros e da abertura para o Outro também produzir as suas próprias imagens – a outra face do projeto e depois ONG e a mais fundamental da passagem da representação a autorrepresentação no campo da simagens. Independentemente de o VN ser ou não pioneiro, o trabalho desenvolvido por Vincent se tornou mais denso e longo se comparado as outras experiências, espalhando-se por formatos e suportes diversos (cinema, vídeo, televisão) e ampliando o seu raio de ação pelo território brasileiro – dos Ashaninka do Rio Amônia, no Acre (AC), aos Guarani Mbya, das várias aldeias do Rio Grande do Sul (RS). Para nos situarmos em relação a essa expansão, como vemos em *Antropofagia Visual* (1995), o povo Enawênawê, em meados dos anos 1990, era apenas a décima comunidade visitada pelo projeto apenas uma década após ter começado. Em um artigo publicado na revista *Horizontes Antropológicos*, nesse mesmo ano, sabemos que o CTI já havia implantado centros de produção audiovisual em 12 aldeias, além de apoiar o *Kayapó Video Project* (Gallois; Carelli, 1995: 62), com a edição de *O arquivo de vídeo Kayapó* (1990-1991) e o trabalho de arquivamento do material bruto filmado pelos/com os indígenas (Araújo, 2015)¹⁸.

Em um projeto de cinema e formação, diretamente, interligado ao Outro, é possível de fato vincular o VNA à *perspectiva roucheana* de “antropologia partilhada”? Perspectiva que busca abolir as fronteiras entre sujeito-objeto e efetivar a passagem da descrição à participação do Outro na coprodução e co-autoria do fazer documental (Freire; Lourdou, 2009). Nesse sentido, o que se observa é a simbiose dos cineastas não indígenas com os povos originários (Carelli, Gallois, Valadão, Corrêa), o entrelaçamento dos realizadores nativos com a sua própria comunidade (Zezinho Yube, Ariel Ortega, Divino Tserewahú) e parcerias longevas e verticais entre cineastas indígenas e não indígenas (*Desterro Guarani*, 2011; *A morada de Hakowo*). Além de toda a produção dos Coletivos que, mesmo quando o autoral desponta, quase sempre tem as demais funções assumidas por outros membros da comunidade. Entretanto, quais são os seus limites no âmbito do Vídeo nas Aldeias? Essa é mais uma problemática a ser analisada tendo em vista “a relação [entre os sujeitos envolvidos no fazer documental] e seus desdobramentos: presença, reciprocidade e encontro” (Freire, 2011: 64). Porém, a partir de um trabalho analítico que considere os múltiplos contextos (histórico, étnico e cinematográfico) de um filme, resta

18. O *Kayapó Video Project* era coordenado pelo antropólogo Terence Turner.

saber até que ponto as representações do cinema indígena superam as abordagens convencionais e apresentam outras visualidades.

Principalmente, porque, na acepção de Raquel Schefer (2016: 32), ao analisar outras latitudes cinematográficas, a categoria “rotação do olhar” aponta para dois sentidos fundamentais do lugar do Outro na imagem: “do sujeito de representação sobre o seu mundo e sobre si mesmo; [e] do observado sobre o observador” – quando, em uma perspectiva relacional, desloca os sujeitos de representação e de conhecimento e, retroativamente, restitui as condições perceptivas e cognitivas do sujeito colonizado para o entendimento multitemporal da história e das narrativas com consequências para a memória e o período colonial. Nesse sentido, Schefer (2016: 38-39) coloca que a rotação do olhar consolida “um olhar invertido, que desordena as categorias estabelecidas, nomeadamente as hierarquias da representação e das imagens, através de uma *an-imagem*, uma imagem oposta, contrária, em rotação”. Nesse sentido, partimos do pressuposto que o cinema de Vincent Carelli não apenas está na base das escrituras dos cineastas e dos coletivos indígenas do VNA, que o ecoam e o refletem em permanência, mas no centro de uma poética que abre espaço para o Outro apresentar o seu ponto de vista, confrontar o registro em processo e colocar suas demandas. Isso é possível perceber a partir de uma ética documental que supera o “enquadramento institucional” para “filmar a singularidade do encontro com o outro” e colocar em crise “o modo de aproximação do invasor”, se tomarmos de empréstimo as conclusões de Clarisse Alvarenga (2017: 38) sobre um espectro mais amplo do que o VNA. Assim, este estudo sobre *A festa da moça* pretende lançar luz sobre essas problemáticas que, em conjunto com outras, se desenharão no percurso, mas se o ponto de partida é a obra de Vincent, não é o nosso intuito estabelecer aqui as fases e/ou os modos da história do documentário (Nichols, 2005)¹⁹. E, sim, analisar como a tapeçaria da sua poética já estava sendo gestada no primeiro filme.

Múltiplos reflexos

A festa da moça é o primeiro documentário de Vincent Carelli e aborda as tradições dos Nambikwara²⁰ – um ritual de iniciação feminina, os encontros

19. Para Bill Nichols (2005: 135), “Cada documentário tem sua voz distinta [...] No cinema, as vozes individuais prestam-se a uma teoria do autor, ao passo que as vozes compartilhadas, a uma teoria do gênero. O estudo dos gêneros leva em consideração os traços característicos dos vários grupos de cineastas e filmes [...] [Na história do cinema documental], podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático”.

20. Os Nambikwara (“orelha furada”), que integram a família linguística Nambikwara e habitam o Mato Grosso-MT e Rondônia-RO, compreendem uma população de 2.332 indivíduos

dos diversos subgrupos, as rodas de conversas políticas e a catarse em função da presença da câmera no contexto das suas manifestações culturais. Não é a primeira obra da ONG Vídeo nas Aldeias e, sim, o primeiro filme finalizado pelo VNA como programa de intervenção do CTI. Do início ao fim das suas sequências, encontramos as dimensões formais e temáticas, políticas e etnográficas, ou seja, os traços, processos e dispositivos documentários que viriam a ser trabalhados, condensados e aprofundados pelo próprio Vincent e pelos cineastas indígenas formados nas oficinas audiovisual do VNA após a experiência da Oficina Multiétnica no Xingu, em 1997. Como exemplo, temos a incorporação e, ao mesmo tempo, o distanciamento das comunidades indígenas em relação ao mundo dos brancos, as visões sobre o Outro e a visão do Outro sobre o que está fora do seu mundo, o lugar da imagem nos processos de percepção identitária e de construção dos próprios documentários, o metafilme, a obra em processo e o documentário como *making-off* do próprio documentário. Além disso, os temas e as problemáticas recorrentes, como a vida na aldeia, a retomada das manifestações culturais (festas, rituais, jogos) e, sobretudo, a questão indígena.

Em *A festa da moça*, o narrador em *off* (distante do espaço fílmico e histórico retratado) conduz a narrativa e nos guia sobre o que se passa diante da câmera, sem identidade com a realidade objeto do relato, condensado, por sua vez, na perspectiva da transmissão de informação e não de pertencimento. Temos o narrador com a “voz do saber”, como escreveria Bernardet (2003: 16-17): “voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta [...] de um saber generalizante, que não encontra sua origem na experiência”. O distanciamento ocorre justamente por ele não ser parte do mundo narrado, ao contrário do narrador em *off* de *Martírio* e de *Corumbiara*, assumido pelo próprio Vincent e feito de forma livre e longe dos cacoetes de locução radiofônica. Em *A festa da moça*, por consequência, o narrador promove também o nosso distanciamento, resvala no artificialismo da mesma forma que as imagens do prólogo, que interrompem o fluxo temporal que poderia ter um corpo sequencial e uma temporalidade. Já os Nambikwara, que se olham, veem-se e colocam em crise a sua performance no ritual de iniciação feminina, a partir de um monitor de TV implantado no centro de uma das aldeias pela equipe, dão mais concretude ao que vemos, pois veem-se, criticam suas próprias imagens e a refazem ao refazerem-se por mais de uma vez.

(Siasi/Sesai, 2014). Autodenominam-se Anunsu. A história do contato é marcada pela chegada da Comissão Rondon, em 1907 (Povos Indígenas do Brasil / Instituto Socioambiental-ISA, 2018).

Em relação às imagens, entretanto, a identificação constitui recepções distintas.

Assentado no jogo de espelhos (como analisa o próprio Vincent no início de *Corumbiara*), com a fruição dos indígenas Nambikwara diante do seu próprio retrato refletido, *A festa da moça* provoca uma (re)estruturação da percepção daqueles sujeitos, que, ao analisarem seus reflexos realizados por outro, deixam de ser meros objetos de uma câmera externa ao seu mundo histórico, cultural, social. O narrador em *off* já havia nos informado que estávamos diante de um vídeo sobre o encontro dos Nambikwara com a sua própria imagem, como se se olhassem no espelho e divisassem personagens do seu próprio mundo. Portanto, esse filme é mais do que uma etnografia no sentido de padrões imagéticos preocupados tão somente com a descrição do Outro. Ao trabalhar com a imagem como catalisadora e não reflexo de eventos, que são mediatizados e não realidades *de per se*, a câmera de Vincent Carelli mobiliza outras realidades e provoca desvios narrativos para atender à evolução do mundo histórico diante das suas lentes. Referimo-nos aqui, por exemplo, às (re)encenações²¹ em cadeia do mesmo ritual, que se desenvolvem de forma contínua – objetivando ou parodiando a tradição.

Paradoxalmente, o filme não dá às imagens um caráter instrumental, cuja função seja descrever o Outro (Freire, 2011), o que o didatismo do narrador em *off* sugeriria em termos de uma *imagem acessória* – meramente, ilustrativa, ancilar. Ao contrário, *A festa da moça* constitui-se como um campo de transformação na/a partir da/com a própria imagem, dela se alimentando, com os registros dos sujeitos que se veem e, em uma oticidade em labirinto, refazem-se a partir das percepções sobre si. Esse estado de coisas no entorno da imagem, com o monitor de TV no centro da aldeia em um contexto de recepção organizada, desencadeia novas formas de colocar em cena o ritual de iniciação feminina – ou seja, da passagem de menina à moça depois de um período de reclusão. Portanto, evidencia-se uma nova performance da tradição, após o primeiro visionamento seguido da (re)encenação que, ao contrário dos procedimentos de reconstituição, na distinção feita por Alvarenga (2017: 84), cria espaços de espetatorialidade e subjetivação do próprio filme ou de outras imagens condensadas na materialidade narrativa.

21. Adotamos o entendimento de Amaranta Cesar (2012: 84) sobre (re)encenação no contexto da tradição: “Uma vez que a própria tradição constitui-se como um conjunto de encenações em constante renovação, quando tratarmos das encenações provocadas ou performadas pelo e para o artefato fílmico, usaremos o termo ‘(re)encenação’”. Entretanto, mais à frente, o termo encenação será empregado por ser mais adequado para as situações em que Vincent Carelli trabalha com as “encenações de conflitos”.

Esse dispositivo, ao colocar diante do Outro a sua imagem em uma espetatorialidade em abismo, sendo um *leitmotiv* em toda a obra (de *O espírito da TV*, 1990; a *Desterro Guarani*, 2011) e não apenas em um filme específico (em *A festa da moça*, o jogo de espelhos repete-se mais duas vezes), provoca uma multiplicidade de olhares que adensa o ato de ver e de se perceber com o Outro. Promove fricções perceptivas na autoimagem à medida que os povos se veem no material bruto do ritual da menina moça – como analisa o narrador em *off* no filme de apresentação *Vídeo nas Aldeias* (1988), que, no modo reportagem, faz um apanhado do projeto ainda no começo de sua execução nas diversas aldeias já visitadas como programa de intervenção do CTI. Nesse vídeo, revemos o trecho de *A festa da moça*, quando os Nambikwara (auto)avaliam o ritual que envolve as meninas que acabam de menstruar e precisam ser preparadas para a reclusão e, em seguida, são entregues ao grupo visitante que, simbolicamente, delas se apropria, desmancha a maloca e as retira do confinamento.

Essa é uma sequência inevitável na tradição dos filmes sobre o Outro, que tem como prática apresentá-lo às gravações da sua própria imagem, saber se o recorte do cineasta corresponde ao “olhar dele sobre o mundo vivido e imaginado por ele” (Caixeta de Queiroz, 2008: 103). Nesse contexto, os Nambikwara percebem fissuras no seu mundo, refletem sobre as suas performances e o hábito de se vestirem como brancos, que encobre os adereços e as pinturas corporais transfigurando o ritual que deve ser (re)encenado. Assim, a (re)encenação em *A festa da moça* contamina a narrativa e o próprio rito – transfigurando-os em seus aspectos iniciais e primários²². Como uma das etapas do ritual de iniciação feminina consiste no resgate da menina, o que acontece na segunda (re)encenação é que não temos mais a motivação da festa, pois já visionamos com o Outro a purificação de um corpo já na puberdade, em reclusão, ser resgatado da maloca que a guardava. Nesse segundo momento, o que existe é apenas a (re)encenação em si, que, pela segunda vez, refaz o resgate da menina da maloca desmanchada pelo grupo visitante – como vimos em uma sequência de euforia, movimentação e ação dos corpos embebidos pelo ritual que chegava ao fim.

Por isso, a segunda e a terceira (re)encenações só têm valor em si ou, especialmente olhando para o filme, uma finalidade performática, que é a de inscrever, no corpo narrativo e na materialidade da imagem, o “modo correto”

22. As dimensões aqui aplicadas ao termo transfiguração, ou seja, o ritual descaracterizado e refeito como marcas das diversas temporalidades, mutabilidades e adaptações pelas quais passam os povos indígenas, exceto a dimensão narrativa-formal-cinematográfica cuja aplicação do termo se dá num plano metafórico, encerram (nas devidas aproximações e níveis em que se encontram os Nambikwara) o conceito de “transfiguração étnica” do antropólogo Darcy Ribeiro (2015).

de (re)encenar a tradição. Principalmente, porque na primeira vez, como vimos no monitor de TV, o ritual estava corrompido, segundo a avaliação dos próprios Nambikwara. Ao olharem-se, como que em um espelho, identificam fissuras em sua base cultural, a partir das vestimentais e do uso de adereços sobre os seus corpos, decorrentes dos modos de ser e de se vestir como brancos. Em outro contexto, a título de comparação com o que acontece em outra latitude étnica e fílmica, Dominique Gallois e Vincent Carelli (1991: 33) analisam a modulação da (auto)imagem pelos Wajãpi²³ como “recurso na política de afirmação” identitária (pinturas corporais, posição guerreira, autenticidade cultural). Mas, em *A festa da moça*, as (re)encenações tornam a performance em si o seu próprio referente, sendo, conseqüentemente, menos “reificação da tradição”, “ação catalisadora” e/ou “performar-se como índio” (Cesar, 2012: 94/91/95). O que entra em cena, mesmo que subjazam desejos de reconstituição, de catarse coletiva e preocupação em *vestir-se de tradição*, portanto, é o jogo cênico dos corpos no espaço e no tempo – em euforia, em transe, em abismo, objetivando sua percepção sobre o “como deveria ser” e, no decorrer das ações e reencenações, parodiando os parentes dos diversos grupos que buscavam a sua maneira o “modo correto” de colocar em imagem o ritual da menina moça.

O lugar do Outro

Três décadas depois, Vincent Carelli voltou ao procedimento da (re)encenação.

Em *Krohokrenhum, eu não posso morrer de graça* (2011), utiliza imagens do documentário *Pemp* (1988), que conta a saga dos Gavião Parkatêjê²⁴ do contato em 1957 à autonomia político-econômica, no final dos anos 1980, quando a comunidade negociou contratos milionários com a Eletronorte e a Vale, respectivamente, para a passagem de uma linha de transmissão ligando Marabá-PA a Imperatriz-MA e da linha férrea do Projeto Carajás. Por meio dos arquivos inseridos no filme biográfico sobre o líder dos Gavião Parkatêjê, vemos-lo em movimento no centro da aldeia, com os seus gestos e jogos de

23. Os Wajãpi, que integram a família linguística Tupi-Guarani, habitam o Amapá-AP e o Pará-PA, bem como a Guiana Francesa. Compreendem, respectivamente, uma população de 1.221 (Siasi/Sesai, 2014) e 950 indivíduos (Grenand, 2009). A história do contato é marcada pela chegada da Funai, em 1973 e, a partir dos anos 1980, de garimpeiros (Povos Indígenas do Brasil / Instituto Socioambiental-ISA, 2018).

24. Os Gavião Parkatêjê (o povo de jusante), que integram a família linguística Jê, habitam o Pará-PA, compreendem uma população de 645 indivíduos (Siasi/Sesai, 2014). A história do contato é marcada, no final dos anos 1950, pela chegada do SPI (Povos Indígenas do Brasil / Instituto Socioambiental-ISA, 2018).

olhares criando uma tensão performática sem fim e encenando o conflito com outro povo quando ainda eram isolados. Se, em seu núcleo, o ato de encenar constitui a tradição documentária (Ramos, 2005: 160), revisitar o conflito, como um intérprete de si da história do seu povo, já faz parte da tradição do documentário brasileiro. No segmento final de *Terra dos Índios* (1979), de Zelito Vianna, por exemplo, registro e encenação, em simbiose, entram em cena e ocupam todo o espaço fílmico e domínio do corpo. O corte final abre espaço para um indígena que, movimentando-se em sua própria *mise en scène* ou *auto-mise en scène* (Comolli, 2008; France, 1998; Freire, 2011), interpreta os personagens de um combate que ocorrera na região contra um fazendeiro e modula o espaço fílmico como espaço de fabulação²⁵.

Em um jogo de espelhos, entre o campo, o fora de campo e o extra-campo, as lentes do diretor de fotografia Affonso Beato, diante de um intérprete de si mesmo, capturam todos os fantasmas da questão indígena no Brasil, (trans)figurada na realidade física e imaterial transcorrendo “por dentro”, “com” e “a partir” da câmera. Nos domínios das escolhas do Outro, capturam a performance em movimento daquele indígena: suas ações, seus gestos e suas expressões – de ressonâncias históricas no território da imagem em um regime único de *auto-mise en scène* acolhido pelo diretor no corte final. Entre a evidência e a intervenção criativa, escreveria Manuela Penafria (1999: 23), esse jogo cênico acontece no “documentário, pois, [este] é um espaço onde se abre a possibilidade de constantemente se construir, reconstruir, criar, recriar e combinarem formas de ordenação que dele fizerem parte”. No âmbito do VNA, a encenação do confronto ganha contornos inesperados, seja quando os indígenas se posicionam no outro lado do espelho para criarem imagens ou participam dos filmes como personagens-objetos refletivos pela magia especular do cinema. O vídeo *Antropofagia Visual* nos dá a exata medida, ao apresentar os Enawenê-nawê que não só encenam o ataque de outro povo à sua aldeia (em um movimento cênico/fílmico quase épico). Mas, com auxílio da equipe de gravação, elaboram uma ficção com enredo e ações, na qual enredam um mundo real e imaginário e (re)encenam a experiência histórica, ao mesmo tempo, fabular, quase mítica e sem rastros de memória.

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

Em *Pirinop, meu primeiro contato* (2007), de Mari Corrêa e Karané Ikpeng²⁶, que coloca em cena a história dos Ikpeng²⁷ depois da chegada dos irmãos Villas-Bôas, Cláudio e Orlando, na região próxima ao Rio Xingu, Mato Grosso-MT (além da saga do exílio, as lembranças e o retorno à terra abandonada), a encenação é modulada pela montagem e não pela performance de um corpo. Intercalando materiais de arquivo com imagens contemporâneas, *Pirinop* materializa o pensamento (as lembranças, a memória, o afeto e a dor do exílio) da velha Ikpeng, quando do seu retorno à terra originária – a partir de planos do seu rosto já velho alternado com jovens indígenas se banhando no mesmo rio em que, em tela, vemo-la atravessá-lo sobre um barco. Entre o passado (arquivado em imagens) e o presente (das filmagens contemporâneas do seu corpo), temos o desejo do registro e do artifício em uma só e mesma materialidade narrativa, como trabalhamos em outro momento depois que colocamos *Martírio* e *Serras da Desordem* (2006) face a face (Felipe, 2018b). Nos exemplos anteriores (*A festa da moça*; *Terra dos Índios*), o ponto de vista do Outro se estabelece quando ocorre a atenuação – já que não pode haver o apagamento – do ponto de vista de quem filma (do olhar dominador do diretor), que, por sua vez, abre espaço à voz de quem é filmado, ao apresentar “as versões do grupo sobre sua história, suas opções para o futuro e não as interpretações que o antropólogo [ou o cineasta] faz dessa história, ou desse futuro” (Gallois; Carelli, 1995: 70). Portanto, para esse jogo de partilha se efetivar, precisa haver: articulação entre as diversas demandas; fricções entre os pontos de vistas envolvidos; e abertura para que as demandas do Outro, que estejam relacionadas a nossa sociedade, também entrem em cena (Gallois; Carelli, 1995: 70-71).

Nos segmentos de (re)encenação, *A festa da moça* se transforma em outro filme. Ao colocar a questão indígena em foco, o próprio Vincent já explicara que não havia uma etnografia pura²⁸. Se antes, como nos antigos filmes

26. Mari Corrêa, que trabalhara nos Atelier Varan como montadora profissional, dirigiu, entre outros, *Uma escola Hunikuin* (2008 – com Zezinho Yube, Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho), além de *Para os nossos netos* (2008) e *De volta à terra boa* (2008) – ambos com Vincent. Em 1998, entrou para o VNA e, em 2009, criou o Instituto Catitu (IC) para trabalhar com mulheres indígenas no Xingu. Um nome fundamental na passagem do VNA de projeto a ONG (ou escola de cinema).

27. O povo Ikpeng, que também é sua autodenominação, pertence a família linguística Karib, habita no Estado do Mato Grosso-MT e compreende uma população com cerca de 500 indivíduos (Siasi/Sesai, 2014). A história do contato é marcada pela chegada dos irmãos Villas-Bôas e sua transferência para o Parque do Xingu (Povos Indígenas do Brasil / Instituto Socioambiental-ISA, 2018).

28. Vincent em entrevista à revista ECO-Pós da UFRJ: “Era um filme sobre o processo. E as pessoas que assistiam ao filme cobravam: ‘Mas e o ritual?’ (Cesar et al., 2017: 251).

etnográficos, as manifestações culturais estavam no centro da câmera, agora Vincent confronta a problemática do contato, acompanhando a evolução dos eventos do mundo indígena diante das suas lentes – ou seguindo o que Fernão Pessoa Ramos (2018: 58) chamou de “indeterminação do acontecer” quando analisou outras latitudes cinematográficas. Do alto do penhasco, com o líder Pedro Mãmãindê apontando para o interior da floresta e a câmera esquadrinhando o seu olhar e movimentos, sabemos quando o trauma histórico se instalou com a expropriação do patrimônio territorial e a redução populacional Nambikwara: de 10 mil indivíduos no início do século 20, restaram apenas 600²⁹. Entre um segmento e outro, ao “registro etnográfico” sucedem-se sequências que dão corpo ao filme político, como as rodas de conversas das lideranças que debatem o direito territorial. Antes que *A festa da moça* volte ao andamento mais etnográfico, com o ritual da furação de lábio e nariz provocado pela catarse coletiva decorrente da presença da câmera, a dimensão política culmina com um dos subgrupos Nambikwara chegando ao seu território, que foi retomado em um processo de resistência que lhes devolveu o habitat sagrado violado.

Como assinalamos, a questão indígena permeia a câmera de Vincent mesmo quando registra as tradições, quando o que comumente acontece é prender-se a uma etnografia fechada no mundo histórico e cultural de uma comunidade. Na mesma perspectiva política que invade *A festa da moça*, quase 15 anos depois de *Yãkwa, o banquete dos espíritos* (1995), de Virgínia Valadão³⁰, Vincent Carelli testemunha um dos mais longos rituais indígenas da Amazônia (dura sete meses), a partir de um registro gemelar sobre o mesmo ritual Enawenê-nawê³¹. Contudo, enquanto em *Yãkwa, o banquete dos espíritos*, temos um filme que se desenrola em tons etnográficos, em *Yaõkwa*

29. A cronologia do genocídio apresentada por Lévi-Strauss (1996: 278): “Em 1915, Rondon calculara [a população Nambikwara] em 20 mil [...]. Contudo, em novembro de 1929 surgiu uma epidemia de gripe [...]. A doença evoluiu para uma forma de edema pulmonar, e trezentos índios morreram em 48 horas [...]. Dos mil Sabanê outrora conhecidos, só subsistiam dezenove homens em 1938, com suas mulheres e seus filhos [...]. Um grande grupo instalado perto de Três Buritis foi liquidado pela gripe de 1927, com exceção de seis ou sete pessoas, das quais só três ainda estavam vivas em 1938. O grupo Tarundê [subgrupo Nambikwara], no passado um dos mais importantes, contava doze homens (mais as mulheres e as crianças) em 1936; desses doze homens, quatro sobreviviam em 1939”.

30. A antropóloga Virgínia Valadão (1952-1998), além de *Yãkwa, o banquete dos espíritos*, dirigiu no âmbito do VNA enquanto programa do CTI, *Wai'a – O segredo dos homens* (1987) e *Morayngava* (1997 – com Regina Muller), respectivamente, sobre as tradições Xavante e Assurini. Uma das fundadoras do VNA, era também esposa de Vincent Carelli e faleceu, prematuramente, no final da década de 1990.

31. Os Enawenê-nawê, que integram a família linguística Aruak, habitam o Mato Grosso-MT, compreendem uma população de 737 indivíduos (Siasi/Sesai, 2014). A história do contato

(2009), de Vincent Carelli, a questão indígena se inscreve, aparentemente, no entremeio da mesma forma etnográfica sobre o ritual no centro da produção material daquela comunidade localizada no Mato Grosso-MT. Nos créditos finais, por exemplo, lemos que são 77 hidrelétricas a ameaçarem a integridade do patrimônio cultural dos Enawenê-nawê, que depende da integridade do seu ecossistema e da biodiversidade. Entretanto, longe de se reduzir a um dado estatístico, de forma contundente, uma sequência é emblemática dos desvios narrativos (ou da mudança de rota) da escritura de Vincent, quando, em quadro, abre espaço para que se instale a problemática da questão indígena. É quando, ao acompanhar uma espécie de unidade de vigilância territorial nativa pelo curso do Rio Preto, suas lentes, em terra, constata a natureza violada pelas madeiras e o avanço de fazendeiros na Terra Indígena (TI) Enawenê-nawê.

Mas mais do que isso: de um dos indígenas, que desce da canoa e logo se volta para o câmara, escutamos juntamente com o diretor o que ele certamente não esperava: “Vocês brancos estão fazendo tudo errado!”. Com o olhar voltado para a instância que o filma e, ao mesmo tempo, para quem está do lado de cá do espelho, enquadrando todos nós no problema, há um reenquadramento. Principalmente, porque aquele Enawenê-nawê se movimenta no que Ruben Caixeta de Queiroz (2008: 116) chamou de “antropologia reversa”, ou seja, o “olhar certo do índio sobre o olhar colonizador do branco” –, pois, nesses casos, “são os índios que enquadram o ‘olhar do branco’ e revelam não só sua dimensão histórica, mas sua presença real no mundo de hoje”. É, a seu modo, uma sequência reveladora das relações de poder que impregnam o documentário, pois “Aqueles ou aquelas que empunham a câmara detêm um poder inquestionável sobre aqueles ou aquelas que são objeto de sua mirada [sem que estes últimos deixem de se opor] [...] a certas imposições ou mesmo sugestões do documentarista” (Freire, 2011: 30-31). Campo de força e de poder que, no cinema documental, se evidencia quando a visão do Outro é acolhida como resistência, o que só é possível porque a câmara de Vincent nunca foi uma “mosca na parede”, quando o cinema direto³², face à realidade filmada, requisitaria sua invisibilidade e tenderia a anular qualquer envolvimento.

Talvez, no Vídeo nas Aldeias, uma exceção seja *Shomotsi* (2001), de We-wito Piyãko, no qual o cineasta Ashaninka acompanha o cotidiano do seu tio

é marcada pela presença de garimpeiros e missionários jesuítas (Povos Indígenas do Brasil / Instituto Socioambiental-ISA, 2018).

32. O *modo direto* (ou *observativo*), em linhas, caracteriza-se pela “observação espontânea da experiência vivida, sem interferência dos diretores, isolados na ‘posição de observador(es)’”. “O que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece”, preservando a duração real dos acontecimentos (Nichols, 2005: 146-153). O *cinema direto* americano consagrou o *modo observativo* com *Primary* (1960, de Robert Drew) (Penafria, 1999: 63).

(que dá título ao filme) na Aldeia Apiwtxa, no Acre-AC, a partir da câmera no modo observacional. No entanto, essa neutralidade aparente acontece só em parte, pois a presença da câmera é denunciada o tempo todo pelo personagem. Como sabemos, “nenhuma atividade filmada – cujo agente se sabe filmado – escapa aos efeitos da presença do cineasta [...] mesmo o documentário, é sempre o resultado do confronto de duas *mises en scène*, a das pessoas filmadas (*auto-mise en scène*), e a do cineasta (*mise en scène*)” (France, 1998: 393). Diante das lentes dos cineastas indígenas, a consciência da câmera é escancarada em *Pi’õnhitsi, mulheres xavante sem nome* (2009), de Divino Tserewahú, quando um dos velhos da aldeia de Sangradouro-MT ameaça quebrá-la, caso o diretor não providencie shorts (sic.) para os rapazes da festa³³. Na poética de Vincent Carelli, essa reação ótica do Outro aparece também em *De volta à terra boa* (2008, em codireção com Mari Corrêa), quando um velho Panará³⁴ olha para o centro da objetiva e diz: “Vocês, brancos, acabaram com as nossas terras”.

Dada a vivência de Vincent com os povos originários ao longo das décadas, quando em *Pi’õnhitsi, mulheres xavante sem nome* e em *De volta à terra boa*, é forte a sequência em que o câmera³⁵ é incluído no lugar do predador ambiental da problemática da questão indígena. Ao optar por preservar no corte final a crítica que o inclui, a verdade é que, em *Yaõkwa*, Vincent Carelli inscreve na materialidade narrativa o mundo do qual, inevitavelmente, faz parte e que é responsável pela degradação do patrimônio cultural e territorial do povo Enawenê-nawê. Uma sequência que se sobressai em densidade e revelação das relações entre dois mundos complementares distantes e, sobretudo, da consciência e contundência do Outro nesse processo de comportamento profílmico (France, 1998), antropologia reversa (Caixeta de Queiroz, 2008), acolhimento da *mise en scène* do Outro (Comolli, 2008) e de rotação do olhar (Schefer, 2016). Nesse momento, aquele Enawenê-nawê, de forma reativa, ainda que espontânea, com a força do seu olhar e de suas palavras que atravessam a tela, ao voltar-se para quem responde pelas lentes que o filmavam e, ao mesmo tempo, para quem está do lado de cá do espelho que trinca e se parte, coloca todos nós atrás daquela câmera.

33. O povo Xavante, que pertence a família linguística Jê, habita o Estado do Mato Grosso-MT, tem uma população com cerca de 19 mil indivíduos (Siasi/Sesai, 2014) e se reconhece pela autodenominação A’uwe (Povos Indígenas do Brasil / Instituto Socioambiental-ISA, 2018).

34. O povo Panará, que pertence a família linguística Jê, habita territórios do Mato Grosso-MT e do Pará-PA e tem uma população de aproximadamente 600 indivíduos (Siasi/Sesai, 2014) (Povos Indígenas do Brasil / Instituto Socioambiental-ISA, 2018).

35. A fotografia de *Yaõkwa* é de Altair Paixão, Tiago Campos Torres e Vincent Carelli.



Painel 1. *A festa da moça* | Fotogramas © VNA

Se a questão indígena se revela mesmo quando, aparentemente, Vincent Carelli trabalha com filmes de cunho etnográfico, a história do conflito está presente (ainda que de forma implícita) no que, em sua filmografia, podemos chamar de filmes digressivos (outra mudança de rota em sua escritura, mas, neste caso, no âmbito filmográfico) – como, por exemplo, vemos em *Qual é o jeito Zé* (1990) e *Ninguém como carvão* (1991, dirigido com Murilo Santos), respectivamente, sobre o conflito de terras entre camponeses e fazendeiros e o trabalho degradante em carvoarias em meio à Amazônia. Isso se dá porque são com esses personagens, sem terras e do mundo do garimpo, que os povos originários entram em confronto, relacionam-se e acabam convivendo, ainda que involuntariamente, em função da problemática ambiental e das invasões dos seus territórios, como também vemos em *Meu amigo garimpeiro* (1994), de Dominique Gallois³⁶, sobre as comunidades Wajãpi, do Amapá, em confronto com essa categoria mineradora, que adentra os territórios demarcados e polui os rios com mercúrio. Aparentemente, afastando-se das comunidades nativas, Vincent vai construindo um contexto que é mais complexo e está totalmente relacionado à problemática cultural e territorial envolta das comunidades indígenas, o que já vinha sendo assinalado, por exemplo, em *Pemp*, quando os camponeses que chegaram com o Complexo da Vale naquela região do Pará ocuparam como posseiros as terras que pertenciam a TI Gavião Parkatêjê.

Autorreferencialidade

Nos muitos nichos analíticos de *A festa da moça*, que é um ponto de partida neste estudo sobre o cinema documentário de Vincent Carelli, a multiplicidade de olhares provoca em cadeia o processo perceptivo que se desdobra do espectador em direção aos Nambikwara que, no centro, remete para outra realidade veiculada pelo monitor de TV implantado na aldeia de um dos grupos participantes do evento. Nesse dispositivo, incluem-se: (1) o diretor e a equipe de produção que, com o Outro, vê o que até então era apenas um registro de uma festa indígena; (2) os Nambikwara, que se veem e (auto)avaliam seus ritos, corpos e, em suma, sua imagem; e (3) nós, espectadores, que entramos nessa cadeia ótica que se desdobra, funda-se e se transforma. Assim, em *A festa da moça*, Vincent Carelli leva a *mise en abyme* ao limite. Se o quadro primitivo gerado pela câmera se constitui na imagem primária dos Nambikwara (é por ele que aquele povo nos é apresentado, antes de inscritos no monitor de TV,

36. Professora do Departamento de Antropologia da USP, a antropóloga Dominique Tilkin Gallois realizou, além de *Meu amigo garimpeiro*, em parceria com Vincent, *A Arca dos Zo'e*, *Placa não fala* (1996) e *Segredos da Mata* (1998) sobre os Wajãpi. Figura central do CTI, Gallois é uma das fundadoras do VNA.

ou seja, na tela dentro da tela), o diálogo entre a multiplicidade de quadros e olhares cria, em abismo, um vórtice perceptivo, no qual os indígenas olham-se como se estivessem diante do espelho em labirinto, que os reflete, refrata e os transfigura.

Um jogo ótico ganha em complexidade e se enraíza porque a imagem ontológica (resultante do corte final) reaparece no monitor de TV (como material bruto, que foi gravado e foi exibido na aldeia) antes de, paradoxalmente, ser finalizada na montagem e ser encerrada no produto final. O inverso, adensando o diálogo entre material bruto e finalizado, também acontece. Do pequeno aparelho de televisão para o quadro da câmera, preenchendo todo o espaço até “tocar” as bordas do quadro primário, a (re)encenação (ou os fatos das micro e diversas situações registrados no documentário) preenche o campo da imagem. Assim, a dimensão imagética serve de contexto para a própria imagem, sem mediações que não sejam as da sua própria materialidade narrativa. Nesse campo, as fusões de materiais finalizados e brutos desestabilizam não apenas a percepção dos indígenas, mas a própria noção sobre o que constitui uma obra acabada, ou o produto final, no sentido da montagem.

Principalmente, porque, em *A festa da moça*, há um jogo constante entre material bruto (visto pelos Nambikwara) e finalizado (que antecede e sucede as imagens não editadas e com elas se confundem). Retroalimentam-se, assim, sob a lógica que, no caso do cinema documentário de Vincent Carelli e dos cineastas e coletivos indígenas de cinema – o caso mais notável é o do Coletivo Guarani Mbya, faz os diversos materiais visuais perpassarem de uma obra a outra. A exemplo de *O espírito da TV* que, ao apresentar os Wajãpi em um mesmo contexto de recepção, transborda no filme *A arca dos Zo'é*, com os anteriores indo visitar o povo Zo'é – de matriz tupi-guarani – recém contatado. É nesse momento, ainda inicial na filmografia de Vincent, que acontece o que ele propunha, em termos de uma práxis fílmica-comunitária em rede, como sendo um dos veios do Vídeo nas Aldeias, a saber, o intercâmbio de imagens provocando o intercâmbio entre os povos (Carelli, 2011: 47-48). Se por um lado existem em si, como filmes dotados de autonomia, essas obras iniciais do VNA, por outro, ganham maior relevo quando vistos em interdependência documental, pois o “intercâmbio de imagens” que provoca o “intercâmbio presencial” só se completa em série.

Isso ocorre porque há a reutilização permanente de imagens, como, por exemplo, observamos, em *O espírito da TV*, no monitor instalado no centro da aldeia Wajãpi, da mesma forma que fora instalado no coração da aldeia Nambikwara. A partir do aparelho de televisão, que vemos em caixas dentro de uma canoa logo na abertura do filme, ser carregado por dois indígenas pelo espaço

da aldeia e depois instalado com a comunidade diante dos seus traços luminosos, pululam trechos de *A festa da moça* e de *Pemp*, bem como das grandes rezas dos Guarani Kaiowá. Na visão dos próprios Wajãpi, que nos ajudam a perceber o que apenas sua percepção identifica e que víamos com olhos ocidentais como uma “simples” manifestação de canto, dança e reza, os Kaiowá em tela estão tomados por espíritos que descem na batida do chocalho, cuja sonoridade entremeada nos corpos revela o fervor religioso entrecruzado no fervor político. Filmados no final dos anos 1980, só reveríamos esses trechos dos Guarani Kaiowá em *Martírio* – praticamente, 26 anos depois, quando Vincent reutiliza esses planos para iniciar o seu mais emblemático documentário.

Já *Corumbiara*, nesse processo de reutilização imagética, formado por “pedaços” filmados ao longo de três décadas, sem que se tivesse em vista a obra como a conhecemos, é o protótipo da poética de Vincent de resgatar materiais, aparentemente, descartados. Por sinal, esse documentário, cuja estrutura narrativa se dilata no tempo, inicia com o final de *A festa da moça*, como se o continuasse; e como se prolongasse as histórias dos seus personagens (do líder Pedro Mãmãindê), pois a sequência que encerra o primeiro trabalho de Vincent inicia *Corumbiara*, com trechos editados e imagens adicionais – que só então visionamos e temos contato depois de mais de três décadas de sua gravação. Observação que nos aproxima da perspectiva de cinema-processo de retomada de imagens delineado pela pesquisadora Clarisse Alvarenga (2017), mas com o adendo de que expandimos suas dimensões conceituais e fílmicas, pois, no cinema de Vincent Carelli, esse reuso ocorre de um documentário a outro, entre os filmes, e não apenas dentro do mesmo corpo narrativo documental, a partir dos “restos” que sobraram das obras precedentes em um processo também de retomada... cinematográfica³⁷.

37. “São filmes-processo não simplesmente pelo fato de terem sido realizados durante extenso período de produção – apesar desse ser um traço importante. Para além desse princípio, essas obras introjetam e inscrevem aspectos das experiências vividas e compartilhadas, assim como deixam entrever o tempo que atravessa seus processos de realização [...] [São filmes] ‘marcados pela história’ [...] Nesse caso, a marca que a história deixa nos filmes convive, de certa forma, com a marca que os filmes deixam na história” (Alvarenga, 2017: 77).



Painel 2. A festa da moça | Fotogramas © VNA

De modo diferente, mas assumindo essa concepção de cinema-processo expandido, a trilogia do Capitão Krohokrenhum obedece ao sistema de reutilização de materiais interligando as três obras até então realizadas. Além de *Pemp* e *Krohokrenhum: eu não posso morrer de graça*, o filme *Eu já fui seu irmão* compõe a trinca, na qual acompanhamos o líder dos Gavião Parkatêjê. Nascido em grupos ainda isolados, cujo contato se deu em 1957, com a mediação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), Krohokrenhum praticamente envelheceu dentro das imagens: um personagem capturado por quatro décadas pelo

cinema (e também pela fotografia), de um filme a outro, cuja transformação do corpo, o engenho intelectual e as estratégias de resistência acompanhamos em quadros, fotos, fotogramas, movimentos de câmera, depoimentos, angulações, encenações, performances etc. Krohokrenhum é, assim, talvez o personagem mais longo da história do documentário brasileiro³⁸. Se se confirmar a finalização de *Adeus, Capitão*, que encerrará, podemos assim concluir, uma tetralogia³⁹ sobre o personagem dos Gavião, outras nuances podem ser desafiadas desse novelo mais amplo. O que, por sua vez, ampliará o sistema de reutilização de materiais brutos ou finalizados, uma vez que apresenta outra face da práxis de retroalimentação de planos, sequências, trechos e circunstâncias fílmicas, como se estivéssemos em um sistema ou organismo que se movimenta em uníssono. No âmbito do VNA, esse sistema chega ao paroxismo com o Coletivo Guarani Mbya⁴⁰, a partir de um jogo de retroalimentação de imagens de filme a filme, que será objeto de análise em outro momento.

Se *A festa da moça* se divide uma primeira vez, ao passar do filme etnográfico ao filme político, o que vemos já próximo do final são desdobramentos de outras formas documentais desencadeados pela presença da câmera que dá corpo à realidade, que sem ela não existiria naquele momento: o ritual da furação de lábio e nariz – imagem primal do povo Nambikwara que, na fala de um

38. Talvez, tenha quem objete com Elizabeth Teixeira, que já era retratada, desde o início da década de 1960, por Eduardo Coutinho, quando tentou filmar – o “primeiro” *Cabra – Mercado para Morrer*, no qual interpretava a si mesma em uma ficção política sobre as Ligas Camponesas e o assassinato do seu marido. Elizabeth voltou a ser filmada em 1981, quando Coutinho a descobre clandestina em São Rafael-RN e a torna personagem central do documentário *Cabra Mercado para Morrer* (1984); e, nos anos 2010, em *A família de Elizabeth Teixeira* (2013), ao reencontrá-la depois de décadas. Entretanto, se considerarmos os registros fotográficos do Serviço do SPI que vemos em *Pemp* e em *Krohokrenhum: eu não posso morrer de graça*, o capitão dos Gavião atravessa mais de meio século entre-filmes, entre-imagens. Aliás, ao divisarmos a sua fotografia ainda jovem e de outros Gavião Parkatêjê semi-isolados, podemos dizer que divisamos não um personagem de 1957 (ano do contato), mas de 500 anos de história de um povo, que, por opção, sobreviveu a cinco séculos isolado, sem contato com o mundo dos brancos.

39. Nesse caso, *Adeus, Capitão* integrará, possivelmente, duas tetralogias. Ao lado de *Corumbiara*, *Martírio* e o filme sobre os Xikrin Kayapó, uma primeira tetralogia sobre o genocídio dos povos originários. A segunda, enfim, constituirá a tetralogia sobre o Capitão Krohokrenhum.

40. Os Guarani Mbya, que integram a família linguística Tupi-Gurani, vivem na Argentina, Paraguai e Brasil (em sete estados). Compreendem, respectivamente, uma população de 2.147 (INDEC, 2010), 21.422 (II Censo Nacional de Poblacion y Viviendas, 2012) e 7.000 (Funasa/Funai, 2008) indivíduos. A história do contato remonta ao Século XVI e é marcada pela presença das missões jesuítas e pelas guerras guaranícas (Povos Indígenas do Brasil / Instituto Socioambiental-ISA, 2018).

indígena participante, é o que os distingue como povo.⁴¹ É um das sequências mágicas do primeiro filme de Vincent, pois desencadeia uma prática cultural há muito esquecida, sem vínculo cotidiano com as novas gerações, e que o seu filme a recoloca no palco atual da história Nambikwara e abre espaço para a consolidação de elos identitários. Nesse momento, Vincent transforma mais uma vez *A festa da moça*, que já havia se transformado outras vezes, e o coloca na lógica do cine-transe de Jean Rouch. Desse modo, não era mais uma realidade que precisava ser (re)encenada diante da câmera. No processo de furação de lábios e narizes, com a planificação moldada em primeiros planos e close-ups dos rostos sendo perfurados, tradição cultural e filmagem confluem e se tornam interdependentes, como se fossem um mesmo corpo⁴². Em outra latitude do Vídeo nas Aldeias, observamos que filmar, criar documentos e fazer existir em imagem, com o intuito de que fique o registro para as gerações posteriores como *A festa da moça* abrigou o ritual “perdido” dos Nambikwara, tem sido esse o cerne do cinema do cineasta indígena Divino Tserewahú. Suas imagens, para além das fricções que rondam o processo documentário dos seus filmes, são praticamente documentos dos três grandes rituais do povo Xavante, do Mato Grosso-MT: *Wapté Mnhõnõ, a iniciação do jovem xavante* (1999); *Wai’á Rini, o poder do sonho* (2001); e *Pi’õnhitsi, mulheres xavante sem nome*.

Em *A festa da moça*, emerge uma outra problemática do VNA: a desintegração dos modos de ser e saber do Outro. Mais um elemento da questão indígena que atravessa o cinema de Vincent Carelli. Sobretudo porque, a partir de Quijano (2005), sabemos que apenas a expropriação territorial não é central na problemática da diferença cultural no contexto ameríndio, pois passou a ser necessário expropriar, ao mesmo tempo, o patrimônio cultural dos povos originários, suas formas de conhecimento, subjetividade e de aprendizagem cultural. Ao ser destituído de suas especificidades históricas, o Outro foi reduzido à condição de coisa (sem passado, cultura, história), o que torna impensável – e continua sendo – o reconhecimento dos saberes indígenas por parte da sociedade nacional, como reconheceu o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1996: 274) diante do conhecimento sistematizado e complexo do fabrico de veneno dos Nambikwara que se dá “a partir de uma infusão da película vermelha que

41. A consciência sobre o processo de transformação cultural é latente nos povos originários. Para Vincent (Cesar et al., 2017: 251): “Às vezes, é uma ideia introjetada, de que eles só vão provar que são índios se tiverem uma festa... essa auto-folclorização para corresponder a uma ideia”.

42. O próprio Rouch explica o conceito de cine-transe: “Assim, para os Songhay-Zarma, bastante habituados com o cinema, minha pessoa se transforma diante de seus olhos, como se transforma a pessoa dos dançarinos de possessão, até à ‘cine-transe’ de um filmando o transe real do outro” (France, 1998: 403).

reveste a raiz de certos *strycnos*”. A tentativa de uma colonização territorial, portanto, não é indissociável da colonização dos modos e das formas de vida de quem não participa dos mesmos valores civilizatórios ocidentais. As políticas assimilacionistas ou integradoras são centrais nos discursos dos Governos representativos de uma certa sociedade nacional, que julga o (auto)isolamento ou afastamento dos povos originários sob os seus parâmetros ocidentais.

Essa problemática, que foi assimilada e revertida – pelo menos no campo da imagem – pelos Nambikwara, Vincent Carelli enfrentou de forma mais direta com *Iauaretê, cachoeira das onças* (2006). Nesse documentário, ao colocar em cena a colonialidade do ser e do saber como dimensão política das práticas da Igreja Católica junto ao povo amazônico Tariana⁴³, o diretor revela a violência “pós-colonial” brutal que se abateu sobre a sua base societária e cultural, com os ritos indígenas sendo substituídos pela evangelização transfigurante. Diante das suas lentes, acompanhamos a luta permanente dos remanescentes que foram expropriados das suas formas de vida e dos seus modos de saber tradicionais. Mas que conseguiram, além do território demarcado, retomar parte do seu patrimônio cultural, na busca da sua autonomia e manifestações culturais “perdidas”, como fizeram os Nambikwara ao se verem (quase) transfigurados no decorrer d’*A festa da moça*. É sublime, em *Iauaretê, cachoeira das onças*, a sequência dos Tariana em visita ao Museu do Índio, em Manaus-AM, com a instituição museológica sendo abordada também como espaço de expropriação, quando os indígenas descobrem no acervo objetos da sua cultura material e espiritual: perscrutam as salas de exposições, desorganizam os arquivos, identificam e se veem em cada adereço, cocar, bracelete e adorno em exposição. Estão decididos a levar “tudo de volta!” para “desespero” da equipe de filmagem e apreensão das irmãs da congregação (“proprietária” da cultura Tariana usurpada no tempo das missões). Assim, em sequências como essa, não conseguimos identificar se a luta de Vincent acontece no cinema em direção à realidade ou no território da realidade através do cinema. Decorrente do seu envolvimento com o mundo histórico diante da câmera, inevitavelmente, é um cineasta que pertence ao campo e ao fora de campo da imagem, mesmo quando não há qualquer sinal físico em cena.

43. Os Tariana integram a família linguística Aruak, habitam o Amazonas e a Colômbia e compreendem, respectivamente, uma população de 2.684 (Siasi/Sesai, 2014) e 205 (1998) indivíduos. A história do contato é marcada, no início do século 20, pelas missões salesianas (Povos Indígenas do Brasil / Instituto Socioambiental-ISA, 2018).

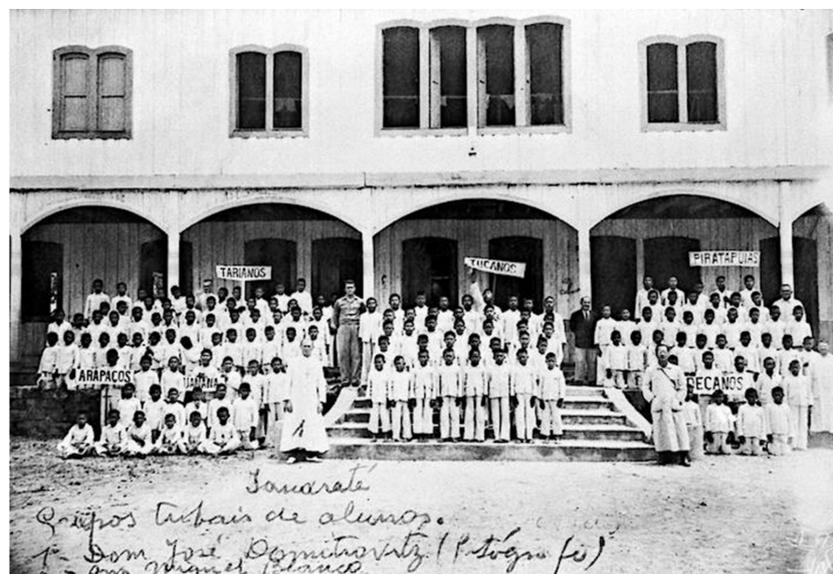


Figura 5. Missões Salesianas em Iauaretê | © Arquivo da Diocese de São Gabriel da Cachoeira – AM

No âmbito dos cineastas indígenas, o embate dos povos originários com as missões católicas, no que se revela sobre um certo desejo de colonização cultural, aparece fortemente em *Tsõ'Rehipãr – Sangradouro* (2009), de Divino Tserewahú, Tiago Campos Torres e Amandine Goisbault, e no já citado *Pi'õnhitsi, mulheres xavante sem nome*. Nesses filmes, as interferências salesianas nos rituais sagrados Xavante entram em cena, especialmente, em *Tsõ'Rehipãr – Sangradouro*, com as estruturas físicas da Missão Salesiana, recorrentemente, no plano de fundo como dimensão colonial permanente, como escreveriam os decolonialistas (Mignolo, 2017; Quijano, 2005). Em *Kene Yuxi – As voltas do kene* (2010), de Zezinho Yube, com as sequências do culto na igreja da aldeia e do depoimento de um indígena que afirma a prevalência de Jesus sobre os rituais nativos, a presença evangélica entre os Huni Kuin⁴⁴ é filmada com a desolação de uma perda irreparável. Nos filmes do Coletivo Guarani Mbya, essa questão ganha relevo, com a recorrência no espaço fílmico das ruínas jesuíticas de São Miguel das Missões-RS, ou melhor, da reutilização das ima-

44. Os Huni Kuin (que também é a sua autodenominação), pertencem a família linguística Pano, habitam territórios do Acre-AC e do Peru, compreendem uma população com cerca de 13 mil indivíduos (Siasi/Sesai, 2014; INEI, 2007). A denominação colonial é Kaxinawá (“morcego” ou “gente com hábito de andar à noite”) (Povos Indígenas do Brasil / Instituto Socioambiental-ISA, 2018).

gens do espaço histórico como espaço cenográfico e como forma de inscrição da colonização espiritual sobre os Guarani. Em *Tava, a casa de pedra* (2012), essa presença é mais concreta e, portanto, acontece em outra geografia diferente da mato-grossense Xavante, o que só demonstra, nas lentes dos cineastas indígenas do VNA, que a colonialidade cultural não é fenômeno localizado. É, outrossim, uma dominante geográfica factual transfigurante do mundo histórico indígena – do Norte ao Sul do Brasil⁴⁵, como transfigurante foi a política jesuítica que vemos, recorrentemente, na filmografia dos Guarani Mbya, a partir, por exemplo, das lentes coloniais de *A Missão* (1986), de Rolland Joffé, que são colocadas em crise.

São aspectos que seguem um diapasão de autorreferencialidade que, em diversos níveis (espaço histórico que se transmuta em espaço fílmico), também marca *A festa da moça* e *A morada de Hakowo*, último trabalho de Vincent Carelli até o momento em que escrevo estas linhas. Nesse âmbito, a autorreferencialidade, própria do modo reflexivo que desnuda a construção narrativa (Nichols, 2005; Penafria, 1999), do início ao fim do fazer documentário, não esconde o processo de feitura de um filme. Mas, ao contrário, tende a revelá-lo ainda que regulando o que mostra e o que ausenta. Em uma análise de *A festa da moça*, observa-se que o filme já começa com as interrupções de imagens, que são congeladas pela montagem antes que ganhem uma forma, e que as fragmentam, antes que os planos se alonguem em planos-sequências, o que inscreveria, em quadro, uma sensação maior de temporalidade... e de realidade. Em seu primeiro documentário, Vincent dá sinais das mediações fílmicas em processo, com passagens autorreferenciais se sucedendo de ponta a ponta: o visionamento dos rituais no monitor de TV; o jogo entre os materiais brutos e finalizados; as (re)encenações das manifestações culturais; e as informações dadas pelo narrador em *off* de que “Este vídeo é o encontro dos Nambikwara com a sua imagem” e que, a partir de determinado momento, passou a ser “dirigido” pelo Capitão Pedro Maimãndê – líder Nambikwara.

Já no caso dos cineastas e coletivos indígenas, as instâncias “produtor – processo – produto” (Penafria, 1999: 69), em quadro, não são acidentais: ora integram o corpo narrativo e com ele se confundem (*Pi’õnhitsi, mulheres xavante sem nome*), ora testemunham a própria condição histórica dos diretores

45. A contundência do registro sobre a colonialidade nos filmes do VNA contrasta com a abordagem do cineasta então tenente Luiz Thomaz Reis da Comissão Rondon. Inicialmente, prevaleceu a imagem do índio tribal para depois dar lugar à imagem do índio integrado/civilizado: “No filme *Rituaes e festas Bororo* (1917) houve a supressão da presença salesiana e de elementos aculturados” (Tacca, 2004: 350). Mesmo quando a aculturação entra em cena, em *Inspeções de fronteira – rio Negro* (1938), o que se vê são sequências de “reiteração e reafirmação na exaltação da ação salesiana” (Tacca, 2004: 353).

nativos, ao filmarem o seu mundo e a si sempre nesse mundo com a câmera na mão, tornando, assim, indissociáveis o que está no campo e no fora de campo da imagem (*Desterro Guarani*). Como pode ser constatado, é no cinema autorreferencial de Vincent Carelli que o Outro ganha espaço no processo de feitura documental, seja quando refletido ou refratado pela câmera, seja quando se posiciona no outro lado do espelho e “dirige-o” – ou tenta dirigi-lo. Em uma das últimas parcerias entre Vincent e o cineasta Ashaninka Wewito Piyãko (*A morada de Hakowo*), a autorreferencialidade coloca em crise a relação da *mise en scène* com a *auto-mise en scène*, ao instalar um campo de força entre a direção e o personagem que tenta, o tempo todo, dirigir(-se) a cena, o que, conseqüentemente, desestabiliza as instâncias clássicas de poder do documentário. Porém, não obstante a centralidade em quadro do velho Ashaninka Hakowo, a sua condição – entre sujeito e objeto – é relativizada pelo corte final, uma vez que, em suma, as decisões são tomadas pelos diretores e não pelo Outro, ou melhor, por quem é filmado, pois o Outro (Wewito) aqui também pertence ao antecampo, é instância produtora; dá as regras sobre o que pode ou não figurar em quadro; e, com Vincent (o olhar não indígena da direção, a outra instância de poder no processo de feitura de planos, quadros, cenas ...), desnuda o velho Ashaninka que, com a sua *auto-mise en scène*, tenta em vão controlar a câmera que o captura.

Atravessando quatro décadas no cinema documentário, além de dirigir quase 50% dos filmes, Vincent Carelli participou de, praticamente, todas as produções do Vídeo nas Aldeias, como produtor, roteirista, diretor de fotografia, câmera, editor etc. Essas produções, esteticamente, variam do cinema (*Iauaretê – cachoeira das onças*) à televisão (*Antropofagia Visual*), de um tom mais participativo (Corumbiara), passando por modelos mais convencionais (*Yaõkwa*), a vídeos de apresentação quase reportagens (*Cineastas Indígenas*, 2010). Do encontro com o mundo indígena, paisagens múltiplas foram sendo registradas e confrontadas. Das abordagens sobre etnias (*Pemp* – sobre os Gavião Parkatêjê; e *O Espírito da TV* – sobre os Wajãpi) à caracterização de personagens (*Krohokrenhum – Eu não posso morrer de graça* – sobre o Capitão Krohokrenhum), o painel é amplo e labiríntico. Também compartilhou a direção com os companheiros de luta, como em *Ninguém come carvão* (1991 – com Murilo Santos), *A arca dos Zo’é* (com Dominique Gallois), *De volta à terra boa* (com Mari Corrêa) e *Yaõkwa* (com Fausto Campoli).

Enquanto, nesse caso, a autorreferencialidade revela as possibilidades e impossibilidades do domínio com o/pelo Outro, também, sob a câmera de Vincent Carelli e dos cineastas indígenas, quando o filme dobra-se sobre si mesmo, revela-se um cinema de partilha e colaboração. Em um jogo ótico emblemá-

tico desse gesto, no qual as autorias confluem, intercalam-se e se confundem, a montagem de *Jane Moraita, nossas festas* (1995) amalgama Vincent e Kasipirinã Wajãpi em um só e mesmo corpo material narrativo, quando os alterna no espaço fílmico. Então, vemos Kasipirinã (o diretor do filme) com a câmera a filmar a urbanidade de São Paulo dos anos 1990 para, de repente, entrar em quadro Vincent, com a sua câmera registrar o cineasta Wajãpi em atividade. Vincent aparece com a câmera no primeiro filme do VNA dirigido por um cineasta indígena (o que não deixa de ser sintomático sobre os limites de um cinema indígena, digamos assim, autônomo), no qual Kasipirinã registra as tradições do seu povo e as comenta, a partir de um monitor de TV posicionado logo atrás do seu corpo como se estivesse em um *making off* de um filme que realizara, mas que, na verdade, é o próprio filme que o tem como apresentador/diretor/personagem ocupando todas as centralidades da materialidade narrativa mesmo em uma situação em que, inicialmente, parece ser personagem diante das lentes de um terceiro que o registra.

Considerações finais

O Vídeo nas Aldeias abre uma infinidade de campos de investigação para os estudos de cinema e, mais especificamente, do documentário. Em qual moldura teórica, histórica e cinematográfica pode ser situada a experiência do VNA – especialmente a escritura documental de Vincent Carelli? Parece-nos que, por mais que haja uma descentralização da produção cinematográfica e tenha sido aberto espaço para os povos subalternos, excluídos e marginalizados, o Terceiro Cinema ou o cinema periférico não podem se apresentar como molduras, como já havíamos assinalado, pois o mundo que se apresenta pela/na câmera dos cineastas indígenas e não indígenas não coadunam com o olhar de fora, que usa e embala o Outro (Prysthon, 2006)⁴⁶. Ademais, ao situarmos no esquadro da mídia indígena clássica, exala um incômodo “gueto midiático” e a exclusão de um espaço compartilhado com outros agentes/parceiros.

As problemáticas que surgem, à medida que percorremos a obra de Vincent Carelli e dos cineastas e coletivos indígenas, precisam ser aprofundadas e materializadas a partir de análises fílmicas e contextuais. Primeiramente, sem a idealização do Outro (ele mesmo muitas vezes produtor de estereótipos e um sujeito histórico, igualmente, com todas as suas contradições); segundo, considerando os limites do que comumente chamamos de constituição do sujeito no âmbito da mídia indígena, pois, como assinalamos, já se tornou lugar comum a atribuição apenas pelo fato de carregarem a câmera sobre o ombro; e, terceiro,

46. Em desacordo com Salazar (2004) que pensa na mídia indígena em termos de “atualização” do Terceiro Cinema.

sem as posições maniqueístas que só conseguem resolver o problema se a solução estiver em um dos campos do esquadrô. Talvez, a questão mais central do VNA seja o lugar que o Outro ocupa no texto e no contexto dos filmes, no comando da *mise em scène* ou da *auto-mise scène*.

Como nos relacionamos com as imagens, qual a responsabilidade do olhar produzido sobre, com, para e pelo Outro e qual a nossa responsabilidade sobre o que vemos? Depois de um percurso por sua obra, em diálogo com as cinematografias indígenas, ver com Vincent Carelli é descobrir redes de imagens inacabadas ou proto-finalizadas. Percorrer os fios tecidos pelos seus filmes, que se completam em outros e formam um complexo orgânico, a partir dos filmes que foram realizados por outros cineastas vinculados ao VNA, com e pelo Outro, observa-se sobretudo não uma autorreferencialidade sobre o meio ou sobre um construtor imagético precedente, mas uma lógica de reutilização de imagens que não desaparecem entre materiais brutos e finalizados. No cinema de Vincent Carelli, em nenhum momento, as imagens se perdem, são arquivadas ou deixadas para trás. Aponta, ao contrário, para um veio documentário não aleatório, mas processual e sistêmico decorrente de um fazer documentário, de um processo de criar o mundo em imagens em permanência.

A partir de *A festa da moça*, testemunhamos que cada filme dá origem a mundos que se assemelham ao mundo histórico. Imagens que eram apenas começos, inícios, princípios – da luta que Vincent trava “no”, “com”, “por dentro” e “a partir” do cinema documental sob o risco do real, que o atravessa, transpassa-o, transporta-o, ultrapassa-o e o funda (Comolli, 2008: 170). Em *Uma escola Hunikuin* (2008), dirigido em parceria com Zezinho Yube, Ernesto de Carvalho e Mari Corrêa, dirigido com e sobre o Outro sobre as suas formas de vida, dois modelos de aprendizagem, simbolicamente, entram em confronto. Em um dos últimos planos, o velho Huni Kuin adentra o espaço da escola e convida o menino para ver o ritual do seu povo que acontecia no terreiro da aldeia que víamos de dentro da sala de aula enquanto os alunos faziam as atividades. É o mesmo menino Huni Kuin que não saiu para participar do ritual, quando o professor a turma para vivenciar suas tradições transcorrendo fora do “espaço institucionalizado de educação”. Qual o lugar de formação Huni Kuin? O que e como se deve aprender?

Nesse gesto, a questão indígena mais uma vez se inscreve em quadro e é como se todo o cinema de Vincent e a história dos povos originários coubessem nesse curta-metragem. Portanto, se pudéssemos escolher um traço que atravessa, em maior ou menor extensão, “todos” os filmes de Vincent Carelli, elegeríamos a questão indígena, que enfim se confunde – entre a expropriação e a resistência seculares – com a problemática do patrimônio histórico e

territorial dos povos originários, permanentemente, ameaçado. Como veio da sua escritura fílmica, a questão indígena, que já estava no primeiro filme do VNA e de Vincent (*A festa da moça*), configura-se problemática central desde o prólogo de *Martírio*, a partir de arquivos que apresentam os discursos do telejornalismo e de parlamentares brasileiros sobre o “índio” como entrave para o agronegócio, a produção e o crescimento do país. Como contranarrativa, as lentes pós-coloniais de Vincent Carelli erguem outras visões sobre os povos originários distantes das que, comumente, transformam o “índio em uma ficção” (Carelli, 2011), pois sabemos com Jean-Louis Comolli (2008: 30) que “Não se filma nem se vê impunemente”.

Se, com a crítica decolonial, sabemos que a colonialidade, de forma objetiva e subjetiva, perpassa esse cenário, com Adolfo Colombres (1985, p. 37) já ficou claro que o olhar de fora (do cineasta não indígena ou etnográfico), ao adentrar o mundo dos povos originários, não entra em um “campo indílico de rosas”, mas, inevitavelmente, uma “situação colonial estabelecida”. Por isso, como pertence a outros valores e a outra história, as implicações podem ser várias, como uma abordagem etnocêntrica do Outro baseada em estereótipos, simplificada e reduzida ao estritamente cultural – caso não valorize as especificidades constitutivas da história e da cultura de povo, a historicidade e a consciência da sua condição atual, e, sobretudo, não promova um processo de autogestão que permita a passagem da representação a autorrepresentação (Colombres, 1985) ou na abra espaço para as demandas e a auto-*mise en scène* do Outro.

Perescutar a zona intermediária – entre o objeto e a teoria (Prython, 2016) – é fundamental para se chegar à justa medida entre forma e contexto e, conseqüentemente, a poética imperfeita para além das molduras prévias: Terceiro Cinema, Cinema Periférico, Filme Etnográfico e Mídia Indígena. Considerando o que se desenhou no centro e, ao mesmo tempo, no entorno do VNA, ao longo dos últimos 30 anos, como produtora audiovisual e escola de formação de cineastas indígenas, tomamos o primeiro filme de Vincent Carelli – *A festa da moça* – com vistas à problematização das dimensões fílmicas, históricas e políticas de uma escritura documental particular, mas em rede e sintonizada. Nas linhas anteriores, descobrimos os registros e as (re)invenções dos/nos seus filmes, que se irradiaram, refletiram e costuraram contextos mais amplos do que as suas próprias tapeçarias. Diante da complexidade do mundo histórico fílmico, que se descortinou em nosso percurso e tentamos apreender com a atenção e o rigor necessários, aplico a poética documental de Vincent Carelli as palavras que Lévi-Strauss (1996: 40) aplicou ao mundo histórico indígena

que encontrou na década de 1930 quando desbravou os tristes trópicos: “Tudo o que percebo me fere, e reprovou-me em permanência não olhar o suficiente”.

Referências

- Alvarenga, C. (2017). *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)*. Salvador: EDUFBA.
- Araújo, J. J. de (2012). A realização de documentários por comunidades indígenas: notas sobre o projeto Vídeo nas Aldeias. *Intexto*, 26: 151-16. Porto Alegre.
- Araújo, J. J. de (2015). *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto vídeo nas aldeias*. São Paulo: Tese de Doutorado, Unicamp.
- Aumont, J. (1995). Meu caríssimo objeto. *Imagens*, 5: 18-27. Campinas/SP.
- Bernardet, J.-C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carelli, V. (2011). Um novo olhar, uma nova imagem. In A. C. Z. Araújo (org.), *Vídeo nas Aldeias 25 anos (1986-2011)* (pp. 42-51), Olinda: Vídeo nas Aldeias.
- Caixeta de Queiroz, R. (2008). Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Devires – cinema e humanidades*, 5(2): 98-125. Belo Horizonte.
- Colombres, A. (org.) (1985). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol / CLACSO.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Cesar, A. (2012). Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença. *Devires – cinema e humanidades*, 9(1): 86-97. Belo Horizonte.
- Cesar, A.; Brasil, A.; Leandro, A. & Mesquita, C. (2017). Nomear o genocídio: uma conversa sobre Martírio, com Vincent Carelli. *Revista Eco Póis*, 20(2): 232-257. Rio de Janeiro.
- CINUSP P E. (2018). Debate | Martírio: Vincent Carelli, Tatiana Almeida e Esther Hamburger. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=1gZ7AgZ8liE
- Córdova, A. (2011). Estéticas enraizadas: aproximaciones ao video indígena al América Latina. *Comunicación y medios*, (4): 81-107. Chile.

- Felipe, M. A. (2018a). Aportes para análise fílmica em contextos educativos: o cinema de Aloysio Raulino (1968-1980). In. C. A. Noronha, T. M. N. Barbosa & M. F. F. Araújo (org.), *Leitura e escrita em diferentes contextos de aprendizagem: letramentos, sustentabilidade e perspectiva de ensino* (pp. 259-287), São Paulo: Editora Livraria da Física.
- Felipe, M. A. (2018b). Escrituras fílmicas problematizadoras do mundo histórico: a “questão indígena” no Brasil. *Famecos – mídia, cultura e tecnologia*, 25(2): 1-30, mai./ago. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.29351>
- France, C. de. (1998). *Cinema e antropologia*. Campinas, SP: Editora Unicamp.
- France, C. de. (2000). Antropologia fílmica: uma gênese difícil, mas promissora. In C. de France (org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica* (pp. 13-42). Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Freire, M. (2011). *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume.
- Freire, M. & Lourdou, P. (2009). Introdução. In M. Freire & P. Lourdou (orgs.), *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica* (pp. 9-22). São Paulo: Estação Liberdade.
- Frota, M. (2018). Taking Aim e a Aldeia Global. Disponível em: www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/frota.htm
- Gallois, D. & Carelli, V. (1995). “Vídeo nas Aldeias”: a experiência Waiãpi. *Cadernos de Campo*, 2(2): 25-36. São Paulo.
- Gallois, D.; Carelli, V. (1995). Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. *Horizontes antropológicos*, 1(2): 61-72. Porto Alegre.
- Ginsburg, F. (2011). Vídeo parentesco: um ensaio sobre A Arca dos Zo' é e Eu já fui seu irmão. In A. C. Z. Araújo (org.), *Vídeo nas Aldeias 25 anos (1986-2011)* (pp. 172-179). Olinda: Vídeo nas Aldeias.
- Guimarães, C. (2012). Atração e espera: notas sobre os fragmentos não montados de Os Arara. *Devires – cinema e humanidades*, 9(2): 50-69. Belo Horizonte.
- Gonçalves, M. A. (2016). Intrépidas imagens: cinema e cosmologia entre os navajo. *Sociologia e antropologia*, 6(03): 635-667, dez. Rio de Janeiro.
- Lévi-Strauss, C. (1996). *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Moraes, F. (2017). A Luta do Cinema Indígena... *Zum: revista de fotografia*, (12): 76-95. São Paulo.

- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus.
- Oliveira, L. de (2018). Na aldeia, na mídia, na rua: reflexões sobre a resistência Kaiowá e Guarani em diálogo com o contexto de golpe político no Brasil e com o campo hegemônico da comunicação. *Mídia e cotidiano*, abr., 12(1): 109-131. Niterói, RJ.
- Penafria, M. (1999). *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Penafria, M. (2009). Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). *BOCC – Biblioteca On-line de Ciências de Comunicação*. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf.
- Povos Indígenas do Brasil / Instituto Sócioambiental-ISA. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal
- Prysthon, A. (2006). Imagens periféricas: os estudos culturais e o terceiro cinema. *E-Compós*, 10(10): 1-15. São Paulo.
- Prysthon, A. (2016). Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema. *Matrizes*, 10(3): 77-88. São Paulo.
- Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In E. Lander (org.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas* (pp. 107-130). Buenos Aires: CLACSO.
- Ramos, F. P. (2005). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In F. P. Ramos (org.), *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional* (pp. 159-226). São Paulo: Senac São Paulo.
- Rahe, N. (2018). Cria dos índios. Disponível em: www.livrariacultura.com.br/revistadacultura/reportagens/cria-dos-indios
- Rede Amazônica. (2016). Acre TV: cineasta produz série 'Nokun Txai - Nossos Txais' no estado. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/redeamazonica/acre/noticia/2016/06/acre-tv-cineasta-produz-serie-nokun-txai-nossos-txais-no-estado.html>
- Salazar, J. F. (2004). *Imperfect media: the poetics indigenous media in chile*. Thesis in Doctor of Philosophy Communication and Media, University of Western, Sidney.
- Salazar, J. F. & Córdova, A. (2008). Imperfect media and poetics of indigenous video in Latin America. In Pamela Wilson e Michelle Stewart. *Global indigenous media: cultures, poetics, and politics* (pp. 39-57). Durham and London: Duke University Press.

- Schefer, R. (2016). Mueda, Memória e Massacre, de Ruy Guerra, o projeto cinematográfico moçambicano e as formas culturais do Planalto de Mueda. *Comunicação e Sociedade*, 29: 27-51. Portugal.
- Shohat, E. & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Shohat, E. & Stam, R. (2005). Teoria do cinema e espectralidade na era dos “pós”. In F. P. Ramos (org.), *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica* (pp. 393-424). São Paulo: Senac São Paulo.
- Stam, R. (2008). *Multiculturalismo tropical*. São Paulo/SP: Edusp.
- Tacca, F. de. (2004). Luiz Thomaz Reis: etnografias fílmicas estratégicas. In F. E. Teixeira (org.), *Documentário no Brasil* (pp. 313-370), São Paulo: Summus.
- Vanoye, F. & Goliot-Lété, A. (1994). *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papyrus.
- Wikipédia (2018). Vincent Carelli (Verbetes). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vincent_Carelli

Filmografia

- A arca dos Zo'é* (1993), de Vincent Carelli.
- A família de Elizabeth Teixeira* (2013), de Eduardo Coutinho.
- A festa da moça* (1987), de Vincent Carelli.
- A história de Akykysia, o dono da caça* (1998), de Dominique Gallois.
- A morada de Hakowo* (2017), de Vincent Carelli e Wewito Piyãko.
- Antropofagia Visual* (1995), de Vincent Carelli.
- As voltas do kene* (2010), de Zezinho Yube.
- Boca livre no Sararé* (1992), de Vincent Carelli.
- Cineastas indígenas* (2010), de Vincent Carelli.
- Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.
- Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli.
- Desterro Guarani* (2011), de Vincent Carelli, Ariel Ortega, Patrícia Ferreira e Ernesto de Carvalho
- De volta à terra boa* (2008), de Vincent Carelli e Mari Corrêa.
- Eu já fui seu irmão* (1993), de Vincent Carelli.

- Filmando Manã Bai* (2008), de Vincent Carelli.
- Iauaretê – Cachoeira das onças* (2006), de Vincent Carelli.
- Índio na Têvê* (2000), de Vincent Carelli.
- Itão Kuegu: as hipermulheres* (2011), de Takuma Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette.
- Kiarãsa Yô Sâty - O amendoim da cutia* (2005), de Komoi Panará e Paturi Panará.
- Krôhokrenhum – Eu não posso morrer de graça* (2011), de Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho.
- Martírio* (2016), de Vincent Carelli.
- Meu amigo garimpeiro* (1994), de Dominique Gallois.
- Mokoi Tekoá, Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada* (2008), de Ariel Ortega, Germano Benito e Jorge Morinico.
- Morayngava* (1997), de Virgínia Valadão e Regina Muller.
- Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty
- Ninguém come carvão* (1991), de Vincent Carelli e Murilo Santos.
- Nós e a cidade* (2009), de Ariel Ortega, Germano Benito e Jorge Morinico.
- O espírito da TV* (1990), de Vincent Carelli.
- Para os nossos netos* (2008), de Vincent Carelli e Mari Corrêa.
- Peixe Pequeno* (2010), de Vincent Carelli e Altair Paixão.
- Pemp* (1988), de Vincent Carelli e Murilo Santos.
- Pi'ônhitsi, mulheres xavante sem nome* (2009), de Divino Tserewahú.
- Placa não fala* (1996), de Vincent Carelli e Dominique Gallois.
- Priara Jô – Depois do ovo, a guerra* (2008), de Komoi Panará.
- Primárias* (1960), de Robert Drew.
- Qual é o jeito Zé?* (1990), de Vincent Carelli.
- Segredos da mata* (1998), de Vincent Carelli e Dominique Gallois.
- Tava, a casa de pedra* (2012), de Vincent Carelli, Ariel Ortega, Patrícia Ferreira e Ernesto de Carvalho.
- Terra dos Índios* (1979), de Zelito Viana.
- Tsô'Rehipãr – Sangradouro* (2009), de Divino Tserewahú, Tiago Campos Torres e Amandine Goisbault.
- Uma escola Hunikuin* (2008), de Vincent Carelli, Zezinho Yube e Mari Corrêa.

Vídeo nas Aldeias (1989), de Vincent Carelli.

Wai'a – O segredo dos homens (1987), de Virgínia Valadão.

Wai'á Rini, o poder do sonho (2001), de Divino Tserewahú.

Wapté Mnhõnõ – Iniciação do jovem xavante (1998), de Divino Tserewahú.

Yãkwa, Banquete dos Espíritos (1995), de Virgínia Valadão.

Yaõkwa – Um patrimônio ameaçado (2009), de Vincent Carelli e Fausto Campoli.

“Cada comprimido é uma reivindicação de posse”: ativismo e identidade no documentário *Meu corpo é político*

João Gabriel Maracci, Sofia Favero & Paula Sandrine Machado*

Resumo: O artigo analisa como o documentário *Meu corpo é político* performa um modo específico de ativismo e de ação política. Investiga-se o enquadramento do filme a respeito da política, do corpo e da separação entre os planos público e privado, considerando que a abordagem contrapõe o enquadre usual da transexualidade, mas que opera sobre essa categoria a partir de um critério de veridicção pautado pelo ativismo. Palavras-chave: corpo; política; ativismo; transexualidade; documentário.

Resumen: Este artículo analiza cómo el documental *Meu corpo é político* lleva a cabo un modo específico de activismo y de acción política. Se investiga el marco de la película en lo que respecta a la política, al cuerpo y a la separación entre los ámbitos público y privado, considerando que el abordaje contrapone el enfoque usual de la transexualidad, pero actúa sobre esta categoría con un criterio de “veridicción” pautado por el activismo.

Palabras clave: cuerpo; política; activismo; transexualidad; documental.

Abstract: This article analyzes how the documentary *Meu corpo é político* performs a particular way of activism and political action. We investigate the film’s framework over politics, the body and the separation of public and private dimensions, considering that the approach contraposes the usual frame of transsexuality, but acts over this category using a “veridiction” criterion driven by activism.

Keywords: body; politics; activism; transsexuality; documentary.

Résumé : L’article analyse comment le documentaire *Meu corpo é político* promeut une manière spécifique d’activisme et d’action politique. On enquête sur le contexte du film en ce qui concerne la politique, le corps et la séparation entre les sphères publique et privée, en considérant que cette approche s’oppose à l’approche traditionnelle de la transsexualité, mais qu’elle opère avec un critère ou contrat de veridiction conditionné par l’activisme.

Mots-clés : corps ; politique ; activisme ; transsexualité ; documentaire.

* João Gabriel Maracci: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, 90035-003, Porto Alegre, Brasil. E-mail: jmaraccicardoso@gmail.com

Sofia Favero: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, 90035-003, Porto Alegre, Brasil. E-mail: sofia.favero@hotmail.com

Paula Sandrine Machado: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, 90035-003, Porto Alegre, Brasil. E-mail: machadops@gmail.com

Submissão do artigo: 26 de outubro de 2018. Notificação de aceitação: 22 de janeiro de 2019.

Meu Corpo é Político é um documentário lançado em 2017 que marca um processo de disputas no campo audiovisual brasileiro, sobretudo no segmento que se abre a diálogos com movimentos sociais. De antemão, a afirmativa de uma politização do corpo dá indícios do comprometimento com uma narrativa ativista. Mas de qual ativismo estamos falando? O corpo político, de fato, não deve ser compreendido fora das relações no qual se estabelece, até mesmo em esferas virtuais e contemporâneas das mais diferentes militâncias. Todavia, é preciso ter em mente que há um tom pronunciado que direciona a película. E é desse lugar que a produção da diretora Alice Riff aparenta falar.

A escolha dos personagens, ou dos sujeitos retratados, também parece ser fruto de contribuições críticas mais atuais. Três mulheres trans (ou travestis, ou transexuais) acompanham um homem trans¹ na elaboração do documentário como os principais agentes daquele processo. Por esse ângulo, seria prudente afirmar que o tema central é gênero, mas não sem destacar que os marcadores raciais e de classe se expressam com uma intensidade similar – e essa afirmação se dá em decorrência da própria proposta do documentário, que é a de informar sobre tais diferentes atravessamentos identitários e seus impactos nas vidas de Linn da Quebrada, Giu Nonato, Fernando Ribeiro e Paula Beatriz.

Essas quatro figuras são, com maior ou menor repercussão, conhecidas por suas atuações em movimentos de luta pelos direitos de travestis e pessoas trans. Linn da Quebrada por suas performances musicais; Giu Nonato por seus *vlogs* e textos; Fernando Ribeiro por ser um ativista trans a partir do recorte transmasculino; Paula Beatriz por seu trabalho enquanto pedagoga e diretora de uma escola em São Paulo. Esses são aspectos explorados de antemão no documentário, o que fortalece o argumento de que *Meu Corpo é Político* propõe falar a partir de uma posição ativista. Mas que posição seria essa? A partir dessa pergunta, elaboramos o questionamento que embasa o presente artigo: como o documentário performa um modo específico de ativismo, e em qual concepção de política este se embasa?

A interrogação nos surge como um ponto de partida pertinente, posto que este não é um dado que serve apenas para saber a origem do roteiro ou a implicação dos personagens/sujeitos, mas para entender que uma série de códigos são disparados para delimitar os modos permitidos para se fazer política com aquele corpo. Entendemos o ativismo a partir da crítica de Abers e Bulow (2011), que o descrevem não apenas como uma forma de ação coletiva e transformadora voltada para o agrupamento de pessoas com identidades em

1. A escolha do termo “homem trans” acompanha as provocações de Oliveira (2014), quando o autor afirma que o uso da palavra “transhomem” seria inadequado para classificar essa população, pois daria a impressão de que ser trans é o aspecto central na vida do sujeito, e não uma característica dentre outras.

comum, mas também como uma prática que atravessa outros modos de ação e organização social. Dentre essas outras formas, pode-se citar o campo digital como um atual espaço de luta e combate a desigualdades.

A proposta de que as redes virtuais configuram em novos espaços de construção política tem sido defendida por outros autores, como Machado (2007). Em sua perspectiva, as formas de organização dos movimentos sociais adquirem uma nova expressão quando confrontadas com o campo digital, desenvolvendo dinâmicas diferenciadas de ação que se coligam a redes identitárias orientadas por valores universais (Machado, 2007). Tais valores seriam referentes a minorias, direitos humanos e liberdade de expressão, o que na estética do presente trabalho se traduziria em marcadores sexuais, raciais e de gênero. Sendo que esses marcadores ocupam uma certa centralidade quando se pensa em ativismo virtual no contemporâneo, fazendo com que não raramente se relacionem com essa esfera digital da militância² e até mesmo se confundam.

Por esse olhar, *Meu Corpo é Político* traz indicativos de operar por meio de códigos e princípios próprios de um ativismo que pertence ao contexto virtual, apesar de não se esgotar nele. Não se esgotar no sentido de que tais regulamentos escapam para as dinâmicas cotidianas, fazendo com que se produzam consequências no plano social. Esta reflexão, inclusive, toma palco no decorrer do filme, em uma cena na qual duas personagens conversam sobre uma polêmica relacionada ao ativismo que se tornou “viral” em redes sociais, tais quais o Facebook, no ano de 2017: o caso de uma adolescente branca que teria sido ofendida por militantes do movimento negro devido ao uso de um turbante.

O roteiro, materializado na conversa entre as personagens, emerge uma crítica a essa conduta, situando o lugar da militância virtual na composição do documentário como um eixo condutor das discussões que se apresentam, seja em forma de conscientização ou em forma de questionamento. Desta forma, esboça-se um entendimento acerca do enquadre utilizado pelo filme para performar noções específicas de política e de ativismo.

Enquadramentos

Nesta direção, questionamos o modo como o documentário enquadra as histórias de vida por ele apresentadas e sua ação no âmbito da política. O enquadramento – ou seja, o modo como a câmera coloca em cena determinados elementos, produzindo assim uma realidade sobre eles – é tomado como analogia para as dinâmicas de reconhecimento que operam no campo social. Para

2. Dizemos que raça, sexo e gênero se relacionam com a esfera digital da militância com maior expressividade pensando que coletivos e organizações voltadas ao debate da classe aparentam priorizar meios de mobilização mais tradicionais, como sindicatos. Embora, é claro, não signifique dizer que não existam páginas, *blogs* e *sites* voltados a essas discussões.

Judith Butler (2015), a própria condição da vida é delimitada a partir do enquadre no qual esta é efetivada, referido às relações de poder que performam condições de possibilidade para a emergência de algo no mundo.

O reconhecimento, deste modo, diz respeito às relações de poder que demarcam enquadres específicos, fomentando delimitações possíveis para o entendimento da realidade. Essas delimitações, para a autora, conjugam esquemas de inteligibilidade, que condicionam as normas pelas quais a vida é reconhecida. Neste sentido, é no âmbito do poder que se conforma a inteligibilidade das relações sociais, repercutindo, por exemplo, nas categorias utilizadas para descrever – e consequentemente produzir – uma vida possível: identidade de gênero, orientação sexual, raça, entre tantas outras.

Sob essa perspectiva, pode-se afirmar que “as categorias dizem mais sobre a necessidade de categorizar os corpos do que sobre os próprios corpos” (Butler, 2011, p. 47, tradução livre), à medida que são essas categorias que permitem nossa existência social, podendo também ser mobilizadas através de ações políticas. Tais ações deslocam os pressupostos da inteligibilidade, de modo a apontar para uma compreensão não fixa ou essencialista do reconhecimento. As categorias, pelo contrário, se por um lado são reiteradas citacionalmente em nossas práticas cotidianas, por outro também apresentam falhas e fissuras inerentes, que permitem sua constante reconfiguração no tecido social.

Desta forma, há sempre algo que escapa do controle da inteligibilidade, ou seja, algo que não se restringe “ao contexto que enquadra o acontecimento” (Butler, 2015, p. 25). Seja a partir do que uma câmera não enquadra, mas revela, ou pela analogia que tal procedimento performa em uma compreensão social, pode-se afirmar que o enquadre não totaliza a verdade sobre o que é enquadrado, de modo que sempre possa haver um excesso, ou algo que transborda em novas interpretações, compreensões, paródias, dúvidas.

Este é o caso do documentário *Meu Corpo é Político*, que fornece um enquadre para as experiências das quatro pessoas retratadas pautado por sua ação política e pela potência de seus corpos na assunção de uma identidade contrastada à cisgeneridade³ e heterossexualidade compulsórias. Para tanto, a busca pela política do corpo se dá menos no espaço público, plano tradicional da experiência política, do que no âmbito privado, enfocando as relações familiares, domésticas e de amizade dos protagonistas - assunto que será abordado nos tópicos a seguir.

O enquadre da vida privada não apenas delimita politicamente o conteúdo do documentário, mas é também performado pela sua própria linguagem visual e narrativa. A câmera, que acompanha os participantes nos seus locais de

3. Cisgeneridade, de acordo com Jesus (2015), é a condição daquele que não é trans.

trabalho, trânsitos pela urbe, no transporte público, nos seus carros e casas, aparentemente não é vista ou percebida. Giu Nonato, por exemplo, é filmada em uma parada de ônibus fumando um cigarro e, em determinado momento, olha para a câmera sem a “ver” – como se não fosse a cena de um filme, mas sim uma cena trivial de sua própria vida.



Figura 1. Giu olha para um ponto indefinido como aspecto de reflexão.

As definições de realidade ou ficção que podem ser extraídas de um documentário apresentam vasta discussão, seja na literatura ou no entendimento prático a respeito dessa modalidade cinematográfica (Rodrigues, 2018; Salles, 2005). Não é nossa intenção adentrar tais controvérsias, mas apenas apontar que a estratégia narrativa de “desaparecimento” da câmera no documentário específico parece performar um enquadre de “realidade” na história que é contada, colocando o espectador em uma posição de “voyeur” frente àquelas vidas – apresentadas em sua “naturalidade”, como se não fizessem parte de um filme.

Deste modo, o enquadre performa um reconhecimento das vidas que pretende exceder a película: nos deparamos não simplesmente com um documentário sobre quatro pessoas trans, mas sim com as suas próprias vidas, acompanhadas por uma câmera invisível. No entanto, se, como vimos, os sentidos para um acontecimento por vezes transbordam o modo como é enquadrado, o que pode escapar desta narrativa em *Meu Corpo é Político*?

Primeiramente, pode-se afirmar que o enquadre do documentário performa um acesso à vida das personagens tal qual ela é para além dos limites do filme. Deste modo, supomos que aquelas vidas são, de fato, pautadas pelo ativismo e que aqueles corpos se efetivam politicamente no cotidiano, com ou sem as câmeras que os recortam. Assim, se assumimos que o ativismo procede de maneira central na vida dos quatro protagonistas, os esforços para situá-los em outros campos (como em casa, na rua e no trabalho) estariam atravessados por

uma militância constante. Algo que, embora faça sentido para algumas pessoas trans, esbarrara na ideia de que cabe a elas o papel de questionar incessantemente as normas de gênero. *Meu corpo é político* começa, aqui, a desenhar uma fisionomia para o que entende como politização do corpo, que seria, dentro de uma das leituras possíveis, relacionado à capacidade de questionar.

Essa assunção de uma verdade exterior à narrativa parece retomar o que Foucault (1999) nomeou como “regime de veridicção”, ou seja, o arranjo biopolítico que garante o estatuto de verdade para algo no mundo a partir das relações de saber e poder nas quais se insere. Em relação às experiências de transexualidade e travestilidade, este regime de veridicção é constantemente reiterado à medida que, no Brasil, é protocolar a necessidade de um laudo psicológico para a realização do tratamento hormonal e cirúrgico destinado a essa população, conforme regulamenta o Sistema Único de Saúde (SUS). Os critérios para este laudo são de via patologizante, referenciados pelo DSM-5⁴, sob o nome de Disforia de Gênero (American Psychiatric Organization, 2013) e pela CID-10⁵, nomeado ainda como Transtorno de Identidade de Gênero⁶ (Organização Mundial da Saúde, 1997). Por esses veículos é que se torna comum uma referência às identidades trans e travestis como clinicamente avaliáveis.

Em função desta exigência, é necessário que as pessoas trans comprovem, no ambiente clínico, a verdade de sua experiência para além deste contexto, de modo que sejam recorrentes narrativas que expõem estratégias de “exagero” ou até mesmo “fingimento” frente aos profissionais da psiquiatria ou psicologia, para que estes legitimem a masculinidade ou feminilidade do paciente conforme o esperado pelos critérios nosológicos. Neste sentido, para ser tratado como verdadeiramente trans nos serviços de saúde, é preciso primeiro ser reconhecido como tal e, para tanto, exige-se uma conformidade à delimitação psicopatológica, baseada em ideais e estereótipos do binário de gênero (Bento, 2006).

4. “Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais”.

5. “Código Internacional de Doenças”.

6. Atualmente, a revisão da CID 11 tem proposto alterar o Transtorno de Identidade de Gênero para a nova classificação de “Incongruência de Gênero”. Embora essa mudança apareça como um pressuposto despatologizante, ainda investe em uma prática diagnóstica para garantia de direitos.



Figura 2. Giu depila as pernas, colocando em questão o campo das masculinidades e feminilidades.

Meu Corpo é Político contesta o enquadre psicopatológico da experiência trans, exibindo a vida de pessoas em situações que não seriam contempladas pelas atribuições diagnósticas da CID-10 ou do DSM-V. No documentário, fala-se abertamente sobre masturbação, sobre a utilização do corpo como forma de prazer para si e para outrem, sobre um corpo desejável e desejante. Em determinada cena, uma das personagens usa um barbeador para depilar suas pernas e seu rosto, em movimentos seguros que não demonstram qualquer restrição ou vergonha daquele ato. Dado que a “ojeriza ao próprio corpo” figura como critério de exclusão para o diagnóstico nos dois manuais citados, percebe-se que a película opera em um sentido oposto, contestando a nosografia psicológica e psiquiátrica na afirmação de um orgulho, e não vergonha, sobre o próprio corpo.

No entanto, o enquadre do ativismo, que se presentifica desde o título do documentário, parece performar ainda outra forma de veridicção – seguramente não mais relacionada aos critérios e expectativas dos manuais diagnósticos, mas que se ancora nas referências políticas que envolvem o corpo retratado e produzido na narrativa. A “câmera invisível”, que acompanha a vida das personagens como se não estivesse lá, afirma desta forma a verdade sobre essas vidas e corpos: são, indiscutivelmente, políticos. É nesse cenário que determinado “gênero ativista” (questionador, crítico e desconstruído) concorre com o “gênero nosológico” (diagnosticável, estereotipado e tutelado), disputando a inteligibilidade trans na película, de modo a apontar para a concepção de política que embasa a circunscrição desses corpos através do documentário.

Política

A assunção do caráter político do corpo não é consenso nos debates sobre teoria ou filosofia política, de modo que esta hoje emerge como uma das controvérsias centrais para o desenvolvimento de tais áreas do saber. *Meu corpo é político* assume uma posição nesta disputa, afirmando a capacidade do corpo enquanto agente político desde seu título até às narrativas das pessoas retratadas.

Em uma cena de diálogo entre Giu Nonato e sua amiga, uma mulher cis negra, ambas discutem a criação de um grupo no Facebook para a troca de autorretratos com nudez destinado a pessoas cujos corpos usualmente não são contemplados pelos critérios estéticos tradicionais. Em seguida, realizam um ensaio fotográfico, no qual Giu retrata, com seu celular, o corpo gordo e negro da outra mulher em cena. Ela afirma:

Eu comecei a fazer as fotos porque eu criei um grupo no Facebook, é um grupo que pretende ser um espaço o mais seguro possível para pessoas que têm problema com o corpo, com a autoestima, que por algum motivo o seu corpo gera algum preconceito ou uma marginalização na sociedade. Para as pessoas poderem publicar fotos desse corpo lá, as famosas nudes. (...) Não é necessariamente um espaço erótico, mas é um espaço onde as pessoas podem manifestar o desejo, até para as pessoas se sentirem desejadas..

Ao que a amiga responde afirmativamente: “É um espaço de empoderamento”. Tal conversa parece indicar a concepção de política na qual se embasa o documentário, tendo nos despertado o seguinte questionamento, para o qual talvez o filme seja justamente uma resposta: o que pode um corpo no plano da política? Deste modo, buscamos, a partir da película, conjugar sua proposta aos debates contemporâneos acerca do corpo e sua agência, compreendendo-a não apenas como um retrato de uma ação corporificada, mas sim como parte de um agenciamento que opera na produção de condições de possibilidade para a emergência de determinados ativismos.

Ao pensar sobre o lugar do corpo na política, retomamos Hannah Arendt (2014), para quem a condição humana divide-se em três aspectos: Trabalho, Obra e Ação⁷. As duas primeiras – que, respectivamente, dizem respeito às necessidades biológicas da vida em um cunho natural e à capacidade humana de criar objetos que permanecem para além de sua existência no mundo – são tomadas pela autora como anteriores e condicionais à emergência da política. Essa, referida apenas ao plano da Ação, não seria natural do humano, mas sim

7. Utilizamos a 12ª edição do livro *A Condição Humana* traduzida para o Português, em que a palavra inglesa “Labor” corresponde a “Trabalho” e “Work” a “Ação”. Nas versões anteriores, os termos utilizados são “Labor” e “Trabalho”, respectivamente.

contingente a determinadas situações nas quais se torna possível sua aparição, como foi o caso da polis grega.

Para Arendt, a política na ágora estava condicionada pela divisão rígida entre os planos público e privado, de modo que o segundo servisse como base para a eclosão do primeiro. Deste modo, Trabalho e Obra diriam respeito à esfera privada da vida, em um aspecto pré-político, no qual estariam situados o corpo e as atividades laborais e domésticas. A ação, por outro lado, só seria possível dadas condições muito específicas, nas quais o sujeito – que necessariamente era homem e não escravo – podia ocupar o espaço da cidade e, em conjunto com outros homens, finalmente agir – sendo esta a configuração fundamental da política.

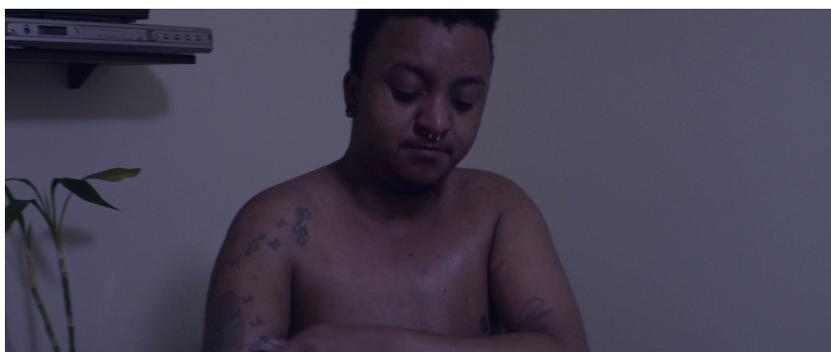


Figura 3. Fernando expõe os resultados da mamoplastia masculinizadora – ou mastectomia, como costuma ser chamada por alguns campos da medicina.

Neste sentido, a assunção política jamais poderia ser atribuída ao corpo, à medida que esta se basearia em uma ação conjunta no espaço público que transcendesse e superasse o plano privado. As demandas corporais, bem como as relações domésticas e do mundo do trabalho, seriam da ordem da necessidade, estando por isso apartadas da política, visto que esta seria somente acessível mediante à sua superação. Deveríamos, desta forma, considerar *Meu corpo é político* como uma contradição em termos, no intento de politizar aquilo que performa o exato oposto da política?

Em diálogo com a teoria arendtiana, Judith Butler (2018) propõe uma versão corporificada da política. Para a autora, os processos corporais, como o nascimento e a morte – relacionados por Arendt à esfera do Trabalho – não estariam separados do plano público, à medida que as condições de produção e manutenção de um corpo no mundo partam também de um aspecto político. Butler afirma que a precariedade – ou seja, a constante possibilidade de ex-

posição à morte - funciona como uma ontologia social da vida, de modo que esta seja possível apenas mediante a uma rede de conexões entre humanos e não humanos, que garante certa estabilidade para a existência. Rede esta que é facilmente desfeita em situações como guerras, atentados, momentos de violência, o que converge na concepção de que a precariedade, embora comum a todos, é distribuída de forma desigual, a partir de critérios inevitavelmente políticos.

Neste sentido, o corpo não seria um espaço anterior ao plano público, a ser “superado” na via de uma ação – pelo contrário, o corpo é o espaço efetivo da política, de modo que suas “necessidades” não se deem em um espaço pré-discursivo ou anterior à ação, como pretendia Arendt, mas sim mediante a uma rede desigual de partilha da vulnerabilidade. A precariedade, assim, não é tomada como um elemento privado da condição humana, mas como a condição de possibilidade para a emergência da ação, de modo que a agência política parta do próprio corpo, e não de sua transcendência. Para Butler:

(...) já estamos no político quando pensamos sobre transitoriedade e mortalidade. Isso não significa que em um mundo justo não existiria mortalidade! (...) Significa apenas que um compromisso com a igualdade e a justiça implicaria abordar em cada nível institucional a exposição diferencial à morte e ao morrer que atualmente caracteriza a vida dos povos subjugados e dos precários, muitas vezes como resultado do racismo sistemático e das formas de abandono calculado (2018, p.55).

Deste modo, um dos aspectos fundamentais para entender o que o documentário quer dizer por politização do corpo é a partir da autonomia, ou, mais precisamente, através de uma certa capacidade do sujeito posicionar a si mesmo no mundo. Para Mbembe (2018), a política é o funcionamento da razão no campo público. E essa é uma proposta amplamente abordada na película, quando os personagens passam a se colocar através de suas próprias lentes. Desde Giu criando um grupo de nudes no Facebook a Fernando decidindo por qual nome quer ser chamado, há uma impressão de autonomia pautando essas relações. Autonomia, no sentido clássico, como algo que se fundamenta na “crença de que o sujeito é o principal autor controlador do seu próprio significado” (Mbembe, 2018, p. 10).

Se essa concepção de autonomia é, por nós, acolhida prematuramente, corre-se o risco de pormenorizar os próprios endereçamentos que aparecem no decorrer do documentário. E, assim sendo, nenhuma daquelas quatro pessoas seria interpelada (na rua, na casa ou no trabalho) pela violência de tais endereçamentos. Viado, travesti, sapatão e outras formas de localizar o Outro no mundo, por meio de um suposto lugar inferior. Todavia, aqui compreendemos o que aparece como “autonomia” através da concepção foucaultiana de

resistência. Resistência, para Foucault (1997), diz respeito às disputas com a liberdade, em uma função complementar, no sentido de que liberdade e resistência se provocam enquanto contiguidades.

Sendo assim, não existiriam relações de poder sem a possibilidade de resistência (Foucault, 1997), e é essa capacidade de resistir em um cenário de desigualdades que nos interessa pensar. Como Paula articula sua identidade com a profissão que exerce? Quais possibilidades Linn tem de se expressar no cenário musical *mainstream/underground*? De que forma a insubmissão de Giu, ao aparecer depilando o rosto e as pernas, tensiona e amplia os limites das normas de gênero? De outro modo, a trama da autonomia aqui exibida seria, aparentemente, bem menos complexa, simplista, relativa apenas ao modo que os sujeitos querem agir dentro de uma jornada pelo autoconhecimento.

É por esse ângulo que *Meu Corpo é Político* expressa sua ruptura com um modo tradicional de clínica, voltado prioritariamente à percepção de si, mas não sem romper juntamente a essa necessidade de fixar o gênero em algum terreno. Se antes, em atendimentos de saúde mental direcionados a travestis e pessoas trans, iniciava-se uma busca pela autenticidade – movimento que Prado (2018) nomeia como patologização do olhar, da escuta, do pensar e do perguntar –, no documentário, o que aparece é uma certa politização da própria matéria. Não significa dizer que o corpo não era político, mas que os modos de olhar, escutar, pensar e perguntar passam a ser também modos de questionar. O que é ser mulher? O que é ser homem? Masculino e feminino servem a todos? A partir do enunciado “meu corpo é político” não é feita apenas uma escolha pela exposição da vida na esfera pública, é aí que também se fixa o gênero em um terreno de interrogações.



Figura 4. Linn se maquia frente a uma série de espelhos.

Público e Privado

A captura de Linn observando diversos espelhos enquanto se maquia cumpre uma dupla função no presente trabalho. Se, por um lado, faz alusão às diferentes produções sobre travestilidade que disputavam a cena, por outro também (re)assegura a posição do documentário a respeito do enquadre de veridicção por ele performado. Linn, em um primeiro momento, parece se dirigir, pela primeira vez, diretamente ao espectador, com uma conversa acerca de sua história de vida e juventude, quando era Testemunha de Jeová. No entanto, ao que a câmera se afasta, compreendemos que se trata, na verdade, de um diálogo com Jup do Bairro, militante LGBTQI+ e presença constante nos videoclipes da cantora. Nos reflexos dos espelhos, pode-se notar que a cena é filmada desde um local escuro, onde a câmera segue escondida.

Pelo enquadre de invisibilidade da câmera, são aspectos específicos da vida das personagens os que tomam palco no documentário: a vida no lar, o cotidiano de trabalho, as relações afetivas. Dessa forma, público e privado passam a se constituir como uma ambivalência congênita para o filme. E aqui *Meu Corpo é Político* ganha outra camada, que diz respeito à luta diária de ser quem se é. Ter um corpo político é, necessariamente, optar (ou ao menos aceitar) a exposição deste corpo. Mas quais rotinas estão aptas à reflexão da coletividade? Esse processo, por mais que vise a uma politização das identidades, não dificultaria a compreensão de que “existem outras formas de lidar com a exclusão e com os processos de abjeção que se distanciam dos modelos de resistência heroica” (Lima, Machado e Pereira, 2017, s/p)?

Tal discussão não surge para classificar que, caso a câmera aparecesse e o documentário tomasse o formato de entrevista, as histórias soariam mais verdadeiras ou próximas a um ideal de realidade. Nosso enfoque não supõe um acesso à verdade exterior ao documentário, mas sim ao “efeito de verdade” por este promovido, na performance de uma realidade para a política dos corpos, sustentada na sua existência privada e doméstica – que contraria as formas tradicionais de entendimento da política, baseadas na circulação e ação no plano público. Neste sentido, talvez a única cena que se assemelha à compreensão política usual é a de Paula, em uma assembleia, afirmando verbalmente seus direitos e denunciando as violências que já enfrentou enquanto professora e mulher transexual.



Figura 5. Paula faz uma fala/protesto em um evento, remetendo aos modos tradicionais de organização popular.

Nos outros momentos do documentário, a assunção de uma autonomia para o próprio corpo se dá majoritariamente no plano privado e doméstico. Por exemplo, na cena em que Giu Nonato lê sozinha, deitada em sua cama, uma poesia escrita em um diário, afirmando a resistência política travada na administração de seu corpo. Ela afirma:

Desde muito cedo meu corpo foi ocupado por intervenções cirúrgicas, hérnia inguinal, fimose endoscopia. Talvez hoje cada comprimido de hormônio seja uma reivindicação de posse sobre esse corpo. A cada comprimido eu me caibo melhor nessa pele. Esse adonar-se de mim mesma alivia qualquer preocupação com possíveis riscos: o fígado, os rins, o coração. Todo corpo pode falhar, mas ainda assim vai falhar dentro do meu campo de escolhas, limitado que seja..

Neste sentido, a politização do corpo se dá, primeiramente, em um contexto privado, não apenas da casa, mas da própria relação consigo mesma. Giu, que apresenta uma história de vida na qual não foram poucas as intervenções externas sobre seu corpo, assume a autonomia em relação a si quando passa a administrar as intervenções que ela mesma realiza, materializadas em sua transição de gênero. No entanto, se tal “reivindicação de posse” é assumida em um plano de intimidade – o quarto e o diário –, não se pode dizer que fica restrita ao privado e doméstico, à medida que é este mesmo corpo que anda pelas ruas, trabalha, e assume diversos outros contornos quando adentra o espaço público e coletivo.

Assim, entendemos que a compreensão política que embasa o documentário, embora refira-se majoritariamente à existência na esfera pessoal ou doméstica, só é possibilitada por uma zona de indiscernibilidade entre público e privado, na qual os corpos das personagens transitam com maior ou menor

maleabilidade. O corpo político, aqui, performa um outro entendimento para a política, que assume sua condição precária e mobiliza, a partir dela, cuidados e intervenções sobre si dos quais os sujeitos não se afastam quando assumem posições no espaço público. Como afirma Butler em relação aos pressupostos arendtianos, a necessidade do corpo não pode ser tomada como anterior à política, à medida que tais necessidades são distribuídas – e também administradas – sob critérios políticos.

Deste modo, pode-se relacionar o entendimento do documentário acerca do ativismo e da política ao slogan clássico do movimento feminista: “o privado é político”. No entanto, tal afirmativa é tomada não pelo adentramento do público em relação ao privado, expondo que as configurações privadas já são, em certa escala, delimitadas pelo público – mas sim na manutenção da zona de indiscernibilidade, na qual a autonomia frente ao corpo figura como agência de transitar entre os dois pólos. Por essa razão, supomos que a frase do título poderia ser complementada da seguinte forma: “Meu corpo é político, mas não é público” – pensando no público como algo de domínio comum, do qual não se pode tomar posse, visto que já é de todos.

Assim, a cena final do filme ilustra a ambivalência entre os planos e as pontes que os podem conectar. Nela, Paula fala o telefone com alguém que aparenta relacionar-se afetivamente. Na conversa, entende-se por suas respostas, já que não se pode ouvir o interlocutor, que se trata da combinação de um encontro, frustrado inicialmente por este estar “corrido no trabalho”. No desenrolar da conversa, a câmera filma as luzes da cidade à noite, mostrando o bairro de classe popular onde Paula reside. Neste momento, a fala de Paula torna-se narração para a imagem pública, e a cena privada, referente a uma relação íntima, toma contornos mais amplos à medida que o enquadre deixa de ser a domesticidade, e sim o ambiente externo, viabilizando compreensões possíveis para os enlaces múltiplos entre a casa e a rua.

Considerações Finais

Meu Corpo é Político levanta uma série de discussões, muitas delas pensadas através da ótica de um ativismo originado de contextos digitais. E levantar os códigos que compõem esse contexto é fundamental para entender a motivação e implicação dos quatro sujeitos ilustrados ao longo do documentário. Palavras de ordem, protestos corporificados, reivindicação de afetos, essas e outras questões aparecem a partir de um vetor virtual que conduz os modos pelos quais os questionamentos (raciais, sexuais e de classe e de gênero) se apresentam.

Nesse sentido, as redes sociais também aparentam desempenhar um papel igualmente expressivo na produção da película, uma vez que se tornam o campo em que é possível materializar algumas das disputas desempenhadas por Giu, Fernando, Paula e Linn. Essa indicação sugere que as formas tradicionais de fazer política, de lutar por direitos sociais, têm se (re)significado a campos cibernéticos, fazendo com que seja importante prestar atenção à ambivalência de um corpo que é político, mas de um corpo que também é digital. E o documentário brinca com tal ambivalência, assim como perturba também a antiga dicotomia entre público e privado, por meio de uma certa condição de precariedade que impossibilita a totalidade de tal distinção.

Mas o que é, afinal, um corpo político? Dentre os fatores listados ao longo do trabalho, pode-se citar três principais aspectos para configurá-lo. Um corpo político é aquele capaz de questionar os padrões de feminilidade e masculinidade, no sentido de desconstruir princípios binários acerca da anatomia de um homem e de uma mulher. Um corpo político é aquele que recusa o enquadramento clínico, mas que ao mesmo tempo escolhe para si determinado enquadramento de luta, fazendo com que a visibilização da própria carne se transforme em um ato de confronto. E, além disso, um corpo político é aquele que se utiliza da esfera público e privada para tensionar e possibilitar mais autonomia para a coletividade. O corpo, por esse ângulo, não deve ser lido precocemente como sinônimo de individualidade.

Essa perspectiva é apresentada quando Linn ministra uma dinâmica, na qual os participantes confundem coletivamente suas identidades, e as deslocam para provocar um compromisso ético com as perspectivas levantadas. Mulher. Negra. Trans. Bicha. E tantos outros marcadores que vão surgindo e sendo ditos em tom alto pela voz do grupo. Nesse momento se articula uma aliança refletida através da condição precária daquelas pessoas que se reuniram, tratando-se de uma cena que solidifica a proposta de que o corpo político, apesar de ser um termo no singular, está vinculado a outros corpos políticos, que também pensam modos de expansão das possibilidades de ação e resistência.



Figura 6. Linn e outras pessoas finalizam a atividade sobre gênero, sexualidade, raça e classe.

O desafio aparece quando essa resistência tem que se dar na experiência do corpo, porque embora seja esse o espaço no qual as subalternizações se materializam, a ideia de que as disputas por direitos e reconhecimentos sociais ocorram na constituição física pode ser prejudicial aos próprios agentes desse processo. Ora porque essas formas de instrumentalizar o corpo podem atribuir a essas pessoas a responsabilidade incessante de questionar as normas hegemônicas, ora porque essa exposição pode não ser desejada por todas as pessoas que compõem esse determinado contingente populacional. Dessa forma, convém considerar a potência de ter o próprio corpo como ferramenta de luta sem fazer com que, junto a isso, a possibilidade de viver seja perdida de vista.

Referências

- Aberd, R. & Bulow, M. (2011). Movimentos sociais na teoria e na prática: como estudar o ativismo através da fronteira entre estado e sociedade?. *Sociologias*, 13(28): 52-84.
- American Psychiatry Association (2013). *DSM-V: Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. 5a edição. Washington: American Psychiatric Association.
- Arendt, H. (2014). *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Bento, B. (2006). *A (re)invenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond / CLAM.
- Butler, J. (2011). *Violencia de estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda*. Madrid: Katz Ediciones.

- Butler, J. (2015). *Quadros de Guerra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2018). *Corpos em Aliança e a Política das Ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Foucault, M. (1999). *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau.
- Foucault, M. (1997). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Jesus, J. (2015). *Homofobia: identificar e prevenir*. 1 ed. Rio de Janeiro: Metanoia.
- Lima, S.; Machado, P. & Pereira, P. (2017). (Des)encontros no hospital: itinerário terapêutico de uma experiência intersexo. *Cad. Pagu*, (49), e174916. Campinas.
- Mbembe, A. (2018). *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições.
- Machado, J. A. (2007). Ativismo em rede e conexões identitárias: novas perspectivas para os movimentos sociais. *Sociologias*, (18): 248-285.
- Oliveira, A. (2014). Os homens transexuais brasileiro, e o discurso pela (des) patologização da transexualidade. In J. G. Jesus (org), *Transfeminismo: teorias & práticas*. Rio de Janeiro: Metanoia.
- Organização Mundial da Saúde (1997). *CID-10: Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde*. 10a rev. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Prado, M. (2018). *Ambulare*. Belo Horizonte (MG): PPGCOM UFMG.
- Rodrigues, L. R. A. (2018) Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 2). *Doc On-Line*, (23): 77-104.
- Salles, J. M. (2005). A dificuldade do documentário. In J. S. Martins, C. Eckert & S. Caiuby Novaes, *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais* (pp. 57-71). Bauru: EDUSC.

Filmografia

Meu Corpo é Político (2017), de Alice Riff.

Da lágrima à resistência: o clamor ético das vítimas e a potência política do rosto exposto como imagem

Frederico Vieira & Ricardo Lessa Filho*

Resumo: O presente artigo resulta de uma tentativa de aproximar e refletir sobre alguns conceitos do pensamento de Lévinas, Butler e Barthes para uma visada política das imagens, especialmente daquelas que expõem rostos e corpos vitimados por violências. Para tanto, nos debruçamos sobre uma perspectiva ética da análise de retratos, considerando a potência política que o revisitar do sofrimento das vítimas da ditadura civil-militar brasileira podem *espicaçar* em nós. O filme documental *Retratos de identificação* nos fornece dois *mugshots* dos rostos de Chael Charles Schreier e Maria Auxiliadora Lara Barcelos, a Dora, duas jovens vítimas daquele regime exceção. Ao elegermos esses dois registros fotográficos, expusemo-los à reflexão desenvolvida pelos referidos filósofos, para que pudéssemos *como se* compreender as dimensões política e ética das imagens desses dois rostos violados, contudo inescapáveis. Palavras-chave: rosto; vida precária; ética; ditadura militar brasileira; *mugshots*.

Resumen: El presente artículo resulta de una tentativa de aproximación y reflexión sobre algunos conceptos del pensamiento de Lévinas, Butler y Barthes para una ambicionada política de las imágenes, especialmente de aquellas que exponen rostros y cuerpos víctimas de violencia. Para ello, nos concentramos en una perspectiva ética del análisis de retratos, considerando el potencial político que la revisión del sufrimiento de las víctimas de la dictadura civil-militar brasileña puede *espolear* en nosotros. La película documental *Retratos de identificação* nos proporciona dos *mugshots* de los rostos de Chael Charles Schreier y Maria Auxiliadora Lara Barcelos, Dora, dos jóvenes víctimas de aquel régimen de excepción. Al elegir estos dos registros fotográficos, los expusimos a la reflexión desarrollada por los antedichos filósofos para poder aprehender las dimensiones política y ética de las imágenes de esos dos rostros violados, pero ineludibles. Palabras clave: rostro; vida precaria; ética; dictadura militar brasileña; *mugshots*.

Abstract: The present article results from an attempt to approach and reflect on some concepts of the thought of Lévinas, Butler and Barthes for a political view of images, especially those that expose faces and bodies victimized by violence. To do so, we focus on an ethical perspective of portraiture, considering the political power that revisits the suffering of the victims of the Brazilian civil-military dictatorship may spur

* Frederico Vieira: Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Comunicação. 31270-901, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. E-mail: frederico.vieira.souza@gmail.com

Ricardo Lessa Filho: Doutorando. Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 50670-901, Recife, Brasil. E-mail: ricardolessafilho@hotmail.com

Submissão do artigo: 22 de outubro de 2018. Notificação de aceitação: 22 de janeiro de 2019.

us on. The documentary film *Retratos de identificação* provides us with two mugshots of the faces of Chael Charles Schreier and Maria Auxiliadora Lara Barcelos, the Dora, two young victims of that exceptional regime. In electing these two photographic records, we exposed them to the reflection developed by the said philosophers, so that we could understand the political and ethical dimensions of the images of these two violated but inescapable faces.

Keywords: face; precarious life; ethics; brazilian military dictatorship; mugshots.

Résumé : Le présent article est le résultat d'une tentative d'approche et de réflexion sur certains concepts de la pensée de Lévinas, Butler et Barthes pour élaborer une vision politique des images, en particulier celles qui exposent des visages et des corps victimes de violence. Pour ce faire, nous nous concentrons sur une perspective éthique du portrait, compte tenu du pouvoir politique susceptible de rappeler les souffrances des victimes de la dictature civilo-militaire brésilienne. Le film documentaire *Retratos de identificação* nous fournit deux clichés du visage de Chael Charles Schreier et de Maria Auxiliadora Lara Barcelos, la Dora, deux jeunes victimes de ce régime exceptionnel. En choisissant ces deux enregistrements photographiques, nous les avons confrontés à la réflexion développée par lesdits philosophes, afin de pouvoir comprendre les dimensions politiques et éthiques des images de ces deux visages violés, mais incontournables.

Mots-clés : visage ; vie précaire ; éthique ; dictature militaire brésilienne ; *mugshots*.

Quando um rosto violentado é exposto em um retrato, como seu apelo ético a nós pode dizer de um sofrimento coletivo, que nos ultrapassa no que é visto e que anuncia um *por vir* da política? De que forma uma exposição mortificadora do corpo pode, outramente e também, denunciar uma resistência incapturável dos sujeitos que fizeram face ao silenciamento dos direitos perpetrados por um estado de exceção? À procura de respostas para tais indagações e, para além disso, no esforço de re-dizer *não matarás* aos que persistem em defender ideias e práticas violentas, fascistas, discutimos nesse artigo conceitos caros a uma compreensão política das imagens a partir de uma visada ética.

Na primeira parte, apresentamos conceitos de Rosto, Vida Precária e Resistências a partir do pensamento de E. Lévinas e J. Butler, com vistas a discutir a relação entre as imagens de vítimas de violências e a demanda ética exposta pelo dizer dos rostos/corpos nelas retratados. Se as imagens falam, em que medida o silenciamento delas pode operar uma violência política sobre a memória das vítimas?

Com o intuito de apontar caminhos para respostas, trouxemos na segunda parte do texto uma análise a respeito de *Retratos de Identificação*¹, elegendando os retratos de dois presos políticos vítimas de torturas e mortos pela ditadura

1. *Retratos de identificação*, filme brasileiro de Anita Leandro, realizado em 2014, duração de 73min.

civil-militar brasileira. Nessa análise, consideramos também as noções barthesianas de *punctum* e de *tempo mortificado* que nos auxiliam na compreensão do sofrimento indizível de Chael e Dora.

No mesmo sentido de revisitar a dignidade desses dois jovens feitos imagens *apesar de tudo*, vamos atualizar o gesto de resistir pela memória que nos ronda historicamente, aproximando-nos temporalmente daquilo que aparentemente nos divide, reafirmando a singularidade de rostos/corpos até então relegados ao apagamento, a um anonimato duplamente vil: seja pela violência concreta que as torturas físicas, psicológicas ou morais causaram, seja pela eliminação ética que os vestígios fotográficos (e também políticos) teimam em não consumir².

1. Rostos, vidas precárias e resistências

Um dos mais conhecidos conceitos, trabalhado exaustivamente por Lévinas ao longo de sua obra, é o de rosto, o qual merece constante atenção do filósofo desde *Totalidade e Infinito* (1961) até suas últimas entrevistas. Por meio do rosto, o pensador procura abordar importantes aspectos éticos que constituem nossa própria humanidade, na qual outrem me antecede e de cujas alteridades não posso escapar. Por reconhecer a complexidade do conceito e a impossibilidade de sintetizá-lo tão brevemente nesse artigo, destacamos alguns aspectos essenciais.

2. Os autores escreveram esse texto em outubro de 2018, às vésperas do segundo turno da eleição presidencial brasileira, em que disputaram o cargo dois candidatos: Fernando Haddad, do Partido dos Trabalhadores; e Jair Bolsonaro, do Partido Social Liberal. O primeiro, da cena política de esquerda, apresentou, entre outros, um projeto de continuidade das políticas sócio-econômicas adotadas pelos governos anteriores de Lula (2003-2006 e 2007-2010); e de Dilma Rousseff (2011-2014 e 2015-2016), ambos do mesmo partido. O segundo candidato, à extrema direita conservadora, prometeu recuperar a moral e os bons costumes, a partir de ações políticas calcadas em condutas fascistas e de fortes feições milicianas. Jair Bolsonaro foi eleito presidente com 57,8 milhões de votos. Após a Constituição Cidadã de 1988, a jovem democracia brasileira tem um militar da reserva comando do país, juntamente com seu vice, general do Exército Brasileiro. Durante todo o período da campanha eleitoral de 2018, entidades, movimentos sociais e instituições democráticas defensoras dos direitos humanos se manifestaram contra a legitimação nas urnas de um candidato a presidente como Jair Bolsonaro. Já nas primeiras semanas de seu governo medidas questionáveis foram tomadas, das quais duas podem ser citadas como exemplares: assinou decreto que facilita a posse de armas de fogo, que modifica um decreto de 2004, o qual regulamentou o Estatuto do Desarmamento; a assinatura de um segundo decreto que mudou a regulamentação da Lei de Acesso à Informação (LAI), para permitir que cargos comissionados – muitos sem vínculo permanente com a administração pública – possam classificar informações oficiais com o grau máximo de sigilo: de 25 anos (dados ultrassecretos) ou 15 anos (dados secretos). Na prática, isso ampliará o número de documentos sigilosos, algo criticado pelas entidades e especialistas no tema. Ressalta-se ainda que é comum, por exemplo, que o presidente da república, Jair Bolsonaro, renda, e sem nenhum constrangimento, elogios públicos a torturadores, militares criminosos e anistiados, responsáveis por inúmeras mortes e desaparecimentos de presos políticos como Chael e Dora durante o regime civil-militar brasileiro.

Rompendo com o reino do mesmo, nem fenômeno, nem substância, para Lévinas o rosto torna nu o homem; não a nudez da neutralidade esvaziada de sentido, mas de um clamor ético; faz do homem ente exposto e vulnerável. Nas palavras de Lévinas:

O modo como o Outro se apresenta, ultrapassada a ideia do Outro em mim, chamamo-lo, de facto, Rosto. Esta maneira não consiste em figurar como tema sob o meu olhar, em expor-se como um conjunto de qualidades que formam uma imagem. O rosto de Outrem destrói em cada instante e ultrapassa a imagem plástica que ele me deixa, a ideia à minha medida e à medida do seu ideatum – a ideia adequada. Não se manifesta por essas qualidades, mas *kath' autò*. Exprime-se. O rosto, contra a ontologia contemporânea, traz uma noção de verdade que não é o desvendar de um Neutro impessoal, mas uma expressão (Lévinas, 1980: 37-38).

Portanto para Lévinas a expressividade do rosto ultrapassa a imagem plástica que podemos lhe atribuir, embora o rosto ofereça tal imagem como um resto da desconstrução que promove em sua passagem pela expressão liberta da neutralidade e do anonimato.

Vieira e Marques (2016) lembram, em suas análises a respeito das reflexões feitas por Lévinas (1982, 2007), que o conceito de rosto é definido como o que nos afasta de nós mesmos ao conduzir-nos pelo labirinto da alteridade. “Não é propriamente a face humana, mas um vestígio da presença de um Outro que, por mais que esteja próximo, mantém-se à distância” (Vieira e Marques, 2016: 18).

Assim, o rosto levinasiano deve ser entendido para além da manifestação concreta da face humana, podendo se expressar muitas vezes em caráter indicial no rosto concreto, mas apontando para as múltiplas formas das alteridades; ao mesmo tempo em que o vejo, o rosto não se deixa reduzir às denominações do percebido. Portanto, ele não é uma simples oferta de dados: é o que comunica sem se deixar apreender como representação.

Sua presença consiste em se despir da forma que, entretanto, já a manifestava. Sua manifestação é um excedente (*surplus*) sobre a paralisia inevitável da manifestação. É precisamente isto que descrevemos pela fórmula: o rosto fala. A manifestação do rosto é o primeiro discurso. Falar é, antes de tudo, este modo de chegar por detrás de sua aparência, por detrás de sua forma, uma abertura na abertura (Lévinas, 1993: 59)..

Em outras palavras, o rosto *vocaliza*, mas não por meio das palavras comuns e sim através de algo que as antecede. Esse apontamento evidencia com clareza os mecanismos de interlocução e, portanto, discursivos que perpassam o conceito de rosto, o que o torna radicalmente um conceito comunicativo.

Para Lévinas, em *Totalidade e Infinito*, a linguagem ética do rosto se estrutura como discurso, em que outrem só pode me falar a partir de uma diferença

absoluta, por sua alteridade inviolável. Precedendo o Outro, o discurso não tem como ponto de partida a consciência. Ele reside nas infinitas possibilidades de outrem, o que se define como Infinito. Diante disso, o eu se vê sem poderes, já que ele não pode incorporá-lo a si. A estrutura do Infinito é ética; somente ao matar outrem, no assassinio, seria impossível apagar o Infinito que se apresenta por meio do rosto (Lévinas, 1988: 177). Daí o mandamento ético que emana do rosto: *Não matarás!* E perante outrem eu me vejo em minha violência de existir, já que posso destruí-lo.

Na maturidade de seu pensar, em *De outro modo que ser*, Lévinas (2011) passa a dizer o sujeito a partir de sua vulnerabilidade e o rosto deixa o campo da fruição, privilegiado na discussão contida em *Totalidade e Infinito*, para padecer de sua corporalidade radical, rosto como corpo. Na proximidade do corpo, se dá o encontro efetivo de carne e sangue. Carrara (2010) considera que a abordagem tardia de Lévinas reafirma a intuição presente no início de sua trajetória filosófica: “a identidade do sujeito não vem dele mesmo, mas de sua interpelação pelo Outro. Ele é para o outro. O um-para-o-outro da responsabilidade infinita se oferece como significância que fundamenta sua existência [...]” (Carrara, 2010: 83). Nas palavras de Lévinas: “A subjetividade do sujeito é a vulnerabilidade, exposição à afeição, sensibilidade, passividade mais passiva, tempo irrecuperável, dia-cronia inssemelhável da paciência, exposição sempre a expor, exposição a exprimir, e assim ao Dizer, e assim ao Dar” (Lévinas, 1999a: 85).

Butler (2011, 2015a, 2015b, 2017, 2018) tem retomado a filosofia levinasiana em suas últimas obras para sustentar a perspectiva ética que nos impõe uma responsabilidade primeira por outrem, inescapável à nossa própria condição. Na esteira de seu pensamento, Butler desenvolve a noção de *vida precária*, a qual faz, de certo modo, borrar os limites eu-outrem, alertando para nossa mútua dependência e compartilhamento da mesma precariedade da vida humana.

O corpo está exposto a forças articuladas social e politicamente, bem como a exigências de sociabilidade – incluindo a linguagem, o trabalho e o desejo –, que tornam a subsistência e a prosperidade dos corpos possíveis. A concepção mais ou menos existencial da “precariedade” está, assim ligada à noção mais especificamente política da “condição precária”. (Butler, 2015a: p. 16).

Se para Lévinas (1980: 37-38) o rosto torna nu o homem, é porque exige de sua própria nudez – de sua exposição absoluta – um clamor ético. A própria exposição do rosto torna-se também um gesto precário.

Vida precária é uma tentativa de aproximação à questão de uma ética da não violência, baseada na compreensão de quão fácil é eliminar a vida humana. Emmanuel Lévinas oferece uma concepção da ética baseada na apreensão da precariedade da vida, que começa com a vida precária do Outro. Lévinas

usa o “rosto” como figura que comunica tanto a precariedade da vida como a interdição da violência. Deste modo, proporciona-nos uma via para compreender como a agressão *não* é distante de uma ética da não violência; a agressão constitui a matéria mesma do debate ético. Lévinas leva em consideração o temor e a angústia que a agressão trata de negar, mas argumenta que a ética é precisamente uma luta para evitar que o temor e a angústia se convertam em um gesto assassino. Ainda que sua concepção teológica evoca uma cena entre dois seres humanos confrontados, cada um dos quais é o portador de um rosto que pronuncia uma pergunta ética a partir de uma origem aparentemente divina, seu ponto de vista é sem dúvida útil para uma análise cultural que trata de descrever a melhor maneira possível o humano, a dor e o sofrimento, e de admitir do melhor modo possível nas representações públicas os “rostos” daqueles contra quem se dirige a violência (Butler, 2006: 20).

Butler aponta para a ética primeira que escapa dos domínios da ontologia, tema caro a Lévinas; o que se constata é que, via resistência pelo que difere, mesmo que seja do meu desejo estar o mais distante possível do que defino e imagino como uma forma de vida abjeta ou não-desejável, o reforço dos recursos discursivos distintivos podem me capturar, em parte como um sintoma da negação à proximidade, em parte como recusa à minha própria precariedade.

O aparecimento limitado e vivo do corpo é a condição de estar exposto ao outro; exposto à solicitação, à sedução, à paixão e ao dano; exposto de maneiras que nos sustentam, mas também a maneiras que podem nos destruir. Nesse sentido, a exposição do corpo aponta para a sua precariedade. Ao mesmo tempo, para Lévinas, esse ser precário e corporal é responsável pela vida do outro, o que significa que não importa o quanto alguém tema pela própria vida, preservar a vida do outro é fundamental (Butler, 2018: 121).

Butler (2011) também retorna ao conceito levinasiano de rosto para discutir o que os discursos produzidos pela circulação das imagens de vítimas das guerras nos territórios árabes têm revelado nesses tempos sombrios, em que poucos realmente sustentam as palavras que proferem e nos quais a ética democrática tem sido utilizada para justificar o uso da violência em legítima defesa, sobretudo por parte dos Estados Unidos e dos países aliados a eles. Muitas vezes somos implicados numa questão política, a da vida precária – tal como é o sofrimento nos rostos das vítimas árabes, das pessoas em situação de rua, dos povos indígenas em dizimação, da população LGBTI, entre tantos outros – mesmo que não o desejemos; antes mesmo que se forme em mim uma vontade de me implicar, o discurso verbo-visual que circula nas mídias, no espaço público me alcança e me interpela sobre isso.

De acordo com a obra *Quadros de Guerra*, para Butler, as imagens midiáticas da guerra conformam os rostos dos árabes, capturam-nos etnocentricamente e esvaziam suas possibilidades de significação, emoldurando-os de

acordo com o olhar ocidentalizante. Essa precariedade da imagem ao mesmo tempo em que revela uma forma de vida, impossibilita que *o outro fale* como totalmente outro; o sofrimento de outrem é dito, falado, representado tal e qual eu desejo ouvir, o que *per se* constitui uma violência. Isso é ainda mais claro se considerarmos que sempre haverá o outro de outrem, os rostos dos terceiros.

Em seus ensaios recentes, a autora ainda se pergunta qual seria a relação entre precariedade e vulnerabilidade. Em princípio ela esclarece que Lévinas, ao afirmar que somos em algum sentido responsáveis por aquilo que nos oprime, não quer dizer que causamos nossa opressão. O filósofo entende “opressão” como aquilo que, a despeito de nossa vontade, os outros reivindicam de nós e que, ao sermos chamados a respondê-los, isso se dá muitas vezes de forma imprevisível, violenta e para qual não estamos preparados. “Em outras palavras, você pode me amedrontar e me ameaçar, mas a minha obrigação [ética] em relação a você deve permanecer firme” (Butler, 2018: 122).

A responsabilidade ética pressupõe, portanto, a capacidade de resposta, também ética; se somos *a priori* vulneráveis uns aos outros, a precarização imposta a mim ou a outrem por quaisquer tipos ou meios de opressão me concerne, posto que compartilhamos dessa dependência inscrita nos (e constitutiva dos) nossos corpos.

[...] aquele rosto olhando em direção a mim, em sua expressão – em sua mortalidade – convoca-me, demanda-me, ordena-me: como se a morte invisível enfrentada pelo rosto do outro [...] fosse um problema meu. Como se, desconhecido pelo outro que já, na nudez de seu rosto, ele afeta, ele me reportasse antes mesmo de confrontar-se comigo, antes de se tornar a morte que me encara, a mim mesmo, face a face. A morte do outro homem coloca-me sob pressão, chama-me à responsabilidade, como se eu, pela minha possível indiferença, tornasse-me cúmplice daquela morte, invisível ao outro que é exposto a ela; como se mesmo antes de ser condenado, tivesse que responder pela morte do outro, e não deixá-lo só em sua solidão mórbida. (Lévinas, 1999a: 24-25).

Para Lévinas a ética assume o lugar de filosofia primeira, é anterior à política e sobre ela produz atravessamentos, sobretudo antecipando o lugar de outrem em relação aos interesses do Uno, seja do eu individual ou do todo estatal. Não uma ética normativa, mas ligada ao que antecede qualquer possibilidade de discurso. E tal visão é incômoda já que atua sobre certa intraduzibilidade política da ética.

Para Bensussan (2009), é exatamente esse ponto que se constitui elemento-chave de um pensamento – ou para um pensamento do político – que se pode encontrar em Lévinas ou concluir de sua ética que, longe de se limitar a determinação de normas e condutas humanas, transcende os códigos em favor das singularidades e das diferenças subjetivas.

Este princípio de intransitividade não é certamente um consentimento dado ao pensamento de uma política. Um pensamento do e da política é, ao contrário, fortemente requisitado pela ideia de uma “entrada” dos terceiros na política. Mesmo que não haja em Lévinas uma filosofia política, não há um apolitismo. A radicalidade “antipolítica” do pensamento levinasiano do político procede de uma desilusão da política, da constatação de um desencantamento de seus poderes que, no entanto, não são acompanhados, de uma resignação ou de uma despolitização do pensamento e da ética. (Bensussan, 2009: 51)

Em nosso entender, Butler trabalha justamente nos limites dessa intransitividade levinasiana quando estabelece um avizinhamo entre a vulnerabilidade e o agir político. Seus questionamentos nos fazem entender os *corpos* como uma centralidade do processo comunicativo daquilo/daqueles que vêm a público e que, portanto, *tomam corpo* publicamente para expor via fragilidade dos rostos/corpos sua força política.

A conjunção entre os rostos precários/precarizados em movimento de resistência aos contextos de opressão, torna evidente como a vulnerabilidade se torna uma espécie de ponto de origem para a conformação dos públicos, dos terceiros, dos outros do outro; da exposição pública das questões de interesse público e da comunicação decorrente dessa articulação coletiva. Butler promove uma reflexão a esse respeito, trazendo a responsabilidade ética pensada por Lévinas ao seio da política, sendo a corporalidade um vetor para viabilizar essa importante aproximação.

Para a autora, haveria uma simultaneidade entre ser precário/precarizado e agir. Butler (2018) lembra que a resistência dos sujeitos expostos a violências de toda ordem não se traduz como a vitória da força sobre a vulnerabilidade; a força não corresponde ao oposto dessa, mas a vulnerabilidade pode ser mobilizada não somente como estratégia individual e sim coletivamente.

De certa maneira, a reunião coletiva dos corpos em assembleia é um exercício da vontade popular, a ocupação e a tomada de uma rua que parece pertencer a outro público, uma apropriação da pavimentação com o objetivo de agir e discursar que pressiona contra os limites da condição de ser reconhecido em sociedade. Mas as ruas e a praça não são a única maneira de as pessoas se reunirem em assembleia, e sabemos que uma rede social produz ligações de solidariedade que podem ser bastante impressionantes e efetivas no domínio virtual. (Butler, 2018: 167).

Sem dúvidas, muitas são as formas de agir em resistência, de lutar politicamente contra a opressão, valorizando sobretudo a comunicação que denuncia e expõe a violência. Dentre essas formas, Butler (2018) analisa a resistência não violenta que, numa perspectiva levinasiana, seria justamente aquela que considera a reivindicação ética e a responsabilidade por outrem como fundamento

da ação. Ela ainda destaca o aspecto performativo que os corpos assumem nesse contexto e a ruptura dos corpos com os termos da violência.

A resistência não violenta exige um corpo que aparece, que age, e que em sua ação busca constituir um mundo diferente daquele que encontrou, o que significa confrontar a violência sem reproduzir os seus termos. A não violência não consiste em apenas dizer não a um mundo violento, mas trabalha o eu e sua relação com o mundo de maneira nova, buscando corporificar, ainda que de maneira provisória, a alternativa pela qual luta. *Podemos então dizer que a resistência não violenta é performativa?* (Butler, 2018: 204, grifo nosso).

Sem dúvidas respondemos sim à provocação da autora. O que veremos, adiante, é como essa intrincada relação entre rosto, vulnerabilidade e resistência pode se expressar nas imagens, seja pelo que elas nos apresentam ou por aqui que elas *dizem*. Ambos os gestos performam uma inescapável resistência do rosto/corpo que, a despeito de toda violência, desvia-se da captura. Os retratos de prisioneiros (*mugshots*) *falam* até hoje de um sofrimento que nos concerne em nossa responsabilidade ética, na infinita expressão das vítimas da ditadura civil-militar no Brasil. Numa palavra, na face, reconheço vestígios que, captados pelo olhar, formulam uma espécie de interpelação ética a nós; somos intimados a uma resposta, ao acolhimento de outrem, totalmente distinto de mim; somos chamados à responsabilidade, não somente sobre o que fazemos, mas também diante do mal que lhe venham infligir. Perante o rosto, a legítima defesa é para sempre atravessada pelo imperativo “não matarás”.

2. Retratos de identificação: a perpetração da violência militar no rosto

A partir das hipóteses sobre o rosto defendidas por Lévinas e da precariedade da vida postulada por Butler, o artigo buscará, agora, sondar através dos *mugshots* de *Retratos de identificação*³ (Anita Leandro, 2014) o vestígio particular de dois rostos humanos presentes nesta obra cinematográfica. Dois rostos profundamente violentados, depauperados, *expelidos*, por assim dizer, da própria vida a partir das violências perpetradas pela ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Desta maneira, os rostos de Chael Charles Schreier e Maria Auxiliadora Lara Barcelos, a Dora, servirão como vias aproximativas entre a imagem – aquilo que a faz sobreviver no tempo – e a ideia de uma rostitude humana sempre tão próxima – por sua inermidade, por sua fragilidade intrínsecas – à desapareição, ao sofrimento sem nome.

3. Durante a ditadura civil-militar, presos políticos eram fotografados em diferentes situações: investigações, interrogatórios, exames de corpo de delito, processos de banimento, inquéritos policiais militares e necropsias. Confrontadas ao testemunho de sobreviventes, essas fotografias, tiradas com o objetivo de controle dos prisioneiros, ressurgem no filme documental *Retratos de identificação*.

Em um célebre livro de 1980 (e o último publicado em vida), Roland Barthes propõe a ideia de algo terrível que existe em toda fotografia: “o retorno do morto” (Barthes, 1984: 20). Para o autor francês, a fotografia revelaria sempiternamente alguma coisa sobre uma morte já anunciada que somente o registro fotográfico poderia capturar, pois o que uma foto captura é sempre uma parcela do tempo já irrepetível, de um corpo – e de um rosto – que cedo ou tarde tornar-se-á cadáver. Ao mesmo tempo que elabora uma ideia da mortidade em todo ato fotográfico (o tempo congelado é, também, o *tempo mortificado* em sua própria eternidade), Barthes insiste naquilo que viria a ser em *A câmara clara*, sua proposta teórica mais valiosa e de maior destaque: o *punctum*.

Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo [...], é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. [...] pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere) (Barthes, 1984: 46).

Em 1981 coube a Jacques Derrida, num texto direcionado ao seu grande amigo já morto, aprofundar a compreensão do *punctum* – e neste aprofundamento teórico, avizinhar de maneira preciosa (gesto que Barthes não viveu suficientemente para realizar) o *punctum* da alteridade, isto é, do detalhe do Outro que a partir de uma imagem sobrevive em mim, em nós:

Punctum traduz ademais, em *La chambre Claire*, um valor à palavra “detalhe”: um ponto de singularidade que penetra a superfície da reprodução – e inclusive da produção, das analogias, das semelhanças, dos códigos. Essa singularidade penetrada me alcança de um golpe, me fere ou me assassina e, em princípio, parece olhar diretamente para mim. Está em sua definição aquilo que se dirigia a mim. A mim se dirige a singularidade absoluta do outro, o Referente cuja imagem própria eu não posso suspender mesmo quando sua “presença” se oculta para sempre [...], quando ele se encontra fundido já, enquanto passado. A mim, se encaminha também a solidão que desfaz a trama do mesmo, as redes ou os ardis da economia. Porém, é sempre a singularidade do outro, lugar que incide em mim sem dirigir-se a mim, sem que esteja presente em mim e o outro possa ser eu; eu antes de ter sido ou, tendo sido, eu morto agora, no futuro anterior ou no passado anterior da fotografia. Em meu nome, acrescentarei. Mesmo que, como sempre, pareça ligeiramente marcada. (Derrida, 2008: 274-275).

Então se o *punctum* é o detalhe de uma foto que *pulsa* diante de nós – por sua dor desmesurada, por sua mancha outrora inaparente agora revelada

–, este detalhe, este vestígio pulsa por causa da *potência* (*puissance*) que a imagem porta toda vez que ela é capaz de atravessar o tempo e vir nos tocar. Esta travessia (este *punctum*), portanto, é sempre um acontecimento picado, esburacado, pungido. E não é sobre uma fissura da dor que o *mugshot* frontal de Chael Charles Schreier (FIG. 1), justamente, emerge da escuridão – ali onde esta imagem outrora soterrada nos arquivos da ditadura pôde, por sua *potência*, fazer-se visível aos nossos olhos, ao nosso mundo visual para clamar por uma história mais verdadeira de seu próprio sofrimento – e vem nos tocar, ou melhor, nos ferir, nos pungir?

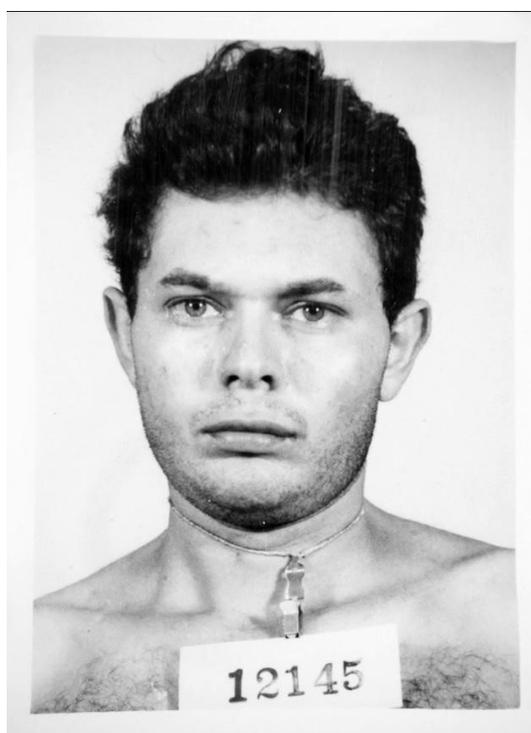


Figura 1. O *mugshot* de Chael Charles Schreier.

Pouco tempo depois do registro de seu *mugshot*, o rosto/corpo que exerceu um gesto de resistência, sofreu um ato de aniquilação. Chael Schreier mediante a um regime radical, antes de ser encarcerado e torturado decide comer somente uma única folha de alface e beber dois copos d'água por dia durante seu período como foragido da ditadura civil-militar e em algumas semanas perde algo em torno de 40 quilos – a resistência que em Chael se dá através da degradação do próprio corpo como a única resposta corpórea possível aos

torturadores. Ato de aniquilação: com o seu corpo fragilizado pela falta de nutrientes e principalmente pelos constantes “espancamentos, chutes, sevícias sexuais e choques elétricos” (Leandro, 2016: 112), Chael não resiste a um dia e uma noite de torturas na Vila Militar e vem a falecer.

Nos olhos marejados de Chael – este olhar que já parecia prenunciar sua própria morte –, alguma coisa dilacera simplesmente a materialidade da imagem. Dilacera porque abre o tempo, e tudo só pode ser verdadeiramente aberto se antes for tocado – uma caixa de papelão jamais poderá ser aberta somente através do desejo para que ela se abra. Então o rosto de Chael nos fere (como *punctum*), nos comove (como alteridade) ali mesmo onde sua resistência faz emergir em seu olhar a dor expectorada da violência e da humilhação exercida pelos militares. Este *mugshot* deixa transparecer toda a vulnerabilidade de seu rosto, do som que provém dele, daquilo que o atravessa em sua agonia, em seu sofrimento (Butler, 2006: 168).

Deste rosto nu, desta violência exercida contra esta face, uma insuportável vulnerabilidade ficou exposta: “o problema da vulnerabilidade original a respeito do outro – uma vulnerabilidade que não se pode ignorar sem deixar de ser humano” (Butler, 2006: 14).

A foto do rosto de Chael, esta coisa já torturada, já humilhada, já despedaçada em sua própria vida, atravessa o tempo (o ano de sua confecção pelos perpetradores da violência militar é o de 1969) para poder pousar diante de nosso olhar, isto é, para exigir de nós mesmos um novo olhar, para nos fazer perceber a nova e inadvertida legibilidade histórica que ele porta a partir da montagem que Anita Leandro exerce em *Retratos de identificação*: “falar da *legibilidade das imagens* não é somente dizer, de fato, que estas reclamam uma descrição (*Beschreibung*), uma construção discursiva (*Beschriftung*), uma restituição de sentido (*Bedeutung*)”, mas que a montagem é capaz, escreve Georges Didi-Huberman, de conferir às imagens mesmas “sua legibilidade inadvertida” (Didi-Huberman, 2014: 17).

Dos quase cinquenta anos que separam a confecção do *mugshot* frontal de Chael do nosso presente, ao ser posto – pela montagem de Leandro – e exposto – pela sua precariedade, pela sua vulnerabilidade – *diante de nós*, esta rostidade humana parece exigir-nos um deciframento por tratar-se, justamente, de um documento histórico. E todo documento histórico – sejam os hieróglifos ou as imagens-arquivo, sejam as línguas indígenas ou os corpos dos povos – alçado ao nosso presente não é outra coisa senão a possibilidade que temos de, custe o que custar, ler o tempo e ler as imagens onde o tempo tem uma oportunidade para ser decifrado:

As imagens não nos dizem nada, mentem para nós ou são obscuras como hieróglifos enquanto alguém não se proponha ao incômodo de *lê-las*, é dizer, analisá-las, descompô-las, remontá-las, interpelá-las, distanciá-las fora dos “clichês linguísticos” que suscitam tantos “clichês visuais” (Didi-Huberman, 2008: 44).

2.1. Lágrimas e expectoração

Do *mugshot* de Maria Auxiliadora Lara Barcelos, a Dora (Fig. 2), emerge já aquilo que Lévinas escreve sobre o rosto que fala: “A manifestação do rosto é o primeiro discurso. Falar é, antes de tudo, este modo de chegar por detrás de sua aparência, por detrás de sua forma, uma abertura na abertura” (Lévinas, 1993: 59). Caso olhemos os traços do rosto de Dora nesta foto com atenção (ou seja, que olhemos por “detrás de sua aparência”), poderemos perceber a inscrição da dor *vocalizada* em sua fisionomia. Uma dor advinda da violência insular dos militares brasileiros, uma dor que é manifestada, justamente, naquilo que faz abrir o tempo – “uma abertura na abertura” –, isto é, que concede ao nosso presente um olhar outro às imagens do passado – a legibilidade histórica das imagens.

E neste olhar, neste gesto frágil e claudicante, o *mugshot* de Dora revela-nos que a sua resistência (porque em sua fisionomia existe de fato uma força, um confronto sem dúvidas ao olhar da câmera fotográfica dos perpetradores) está inundada, marejada. As lágrimas de Dora – esta expectoração da dor que só pode ser exercida pelo rosto – é ao mesmo tempo o testemunho da violência sofrida por ela e de sua resistência – as lágrimas aparentemente contidas podem ser lidas, justamente, como uma resistência ao pranto absoluto, esparramado, suplicado que decerto deixaria os torturadores muito orgulhosos de seus atos perversos.

Mas esta representação não basta para explicar a força inesgotável desta imagem; nela toma corpo um segundo nível: o instante irrepitível de um choque de olhares; uma centelha que a registra, o ser que se descobre diante da câmera expressado em um gesto, consciente ou não, da vez derradeira em que foi fotografado, não para outra coisa senão para morrer.⁴ Por isso o ato fotográfico, sobretudo as imagens realizadas pelos perpetradores da violência, tem algo de performativo: mais do que descobrir um inimigo, cria-o; mais do que abrir uma ficha do detido, é a sua condenação à morte ou à tortura. A foto retrotrai, então, o instante, mas faz gravitar sobre ele tudo o que ocorrerá

4. Ao contrário de Chael que fora assassinado pelos militares, Dora cometera suicídio, devido aos traumas das torturas e humilhações de quando estava sob cárcere militar, saltando na frente de um trem no período de seu exílio político na Alemanha em 1976.

posteriormente. Assim, poucas vezes a ideia barthesiana da fotografia como o “retorno do morto” foi tão precisa.



Figura 2. O *mugshot* de Maria Auxiliadora Lara Barcelos (Dora)

“Responder pelo rosto, compreender o que quer dizer, significa despertar-se ao que é precário de outra vida, ou melhor, a precariedade da própria vida” (Butler, 2006: 169). Quando Judith Butler afirma que responder pelo rosto é despertar-se à própria vida precária, isso não incita-nos à luz da rostidade de Dora, uma rostidade que não pode ser *somente rosto*? Em seu *mugshot* seu olho direito ressuma, de maneira mais evidente que o olho oposto, o acúmulo da dor materializada em lágrimas, esta coisa já marejada que vertendo por sobre sua face é capturada, molhando sua bochecha direita, no momento irrefazível deste registro fotográfico. Mas há também na foto os cabelos emaranhados de Dora, à altura do pescoço, que desta maneira expõe nuamente a sua cerviz – e os cinco ou seis sinais epidérmicos existentes nela –, que amarrada a um fiapo de corda sustenta o seu número de registro carcerário e anuncia seu extermínio desde a prisão até o suicídio, em 1976.

A morte do outro homem coloca-me sob pressão, chama-me à responsabilidade, como se eu, pela minha possível indiferença, tornasse-me cúmplice daquela morte, invisível ao outro que é exposto a ela; como se mesmo antes de ser condenado, tivesse que responder pela morte do outro, e não deixá-lo só em sua solidão mórbida. (Lévinas, 1999a: 24-25).

A cerviz de Dora que se expõe ao mesmo tempo pela violência da fotografia dos perpetradores (o autoritarismo da pose ideal, diríamos inclusive, a reificação do próprio gesto de posar) e pela vulnerabilidade de sua rostidade, uma rostidade que para Lévinas não se limita exclusivamente a um rosto humano (Butler, 2006: 20; Lévinas, 2011). Barthes (1984: 159) ainda em *A câmara clara* fala que o *ar* de um rosto é indecomponível, e desta maneira a rostidade de Dora – tanto sua face como sua cerviz, tanto seu cabelo como seu vestido, tanto suas lágrimas como os seus sinais de pele – compele-nos à uma responsabilidade, à uma ética que em sua centelha de humanidade confronte toda indiferença, toda cumplicidade com a morte de outrem – ali mesmo onde sequer a morte poderá *decompor* o nosso desejo de memória, a nossa dor pelo Outro.

Considerações finais

As rostidades emergidas em *Retratos de identificação* parecem dizer que o conhecimento histórico não é outra coisa senão o ato de deslocar-se ao passado para descrevê-lo e recolhê-lo verdadeiramente tal como ele é. Talvez porque o conhecimento histórico não acontece senão a partir do *agora*, é dizer, de um estado de nossa experiência presente da qual emerge, por entre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhos do passado, um momento de memória e legibilidade que surge como um *ponto crítico*, como um *sintoma* que desafia não somente o nosso presente, mas sobretudo a nossa História. Porque analisar as imagens do passado (ainda mais sendo um passado repressivo, totalitário) é como andar por uma ruína. Quase tudo está destruído, mas resta algo – uma folha de contato, uma imagem que resiste a toda fissura, uma legibilidade inadvertida exercida pela precariedade de uma vida, de um rosto. O importante é como nosso olhar põe essas imagens da ruína em movimento, e quem não sabe olhar – investigar – atravessa a ruína sem entender estas imagens e o seu gesto enlutado, ali onde todo o luto abre o tempo para que este seja trespassado, perscrutado.

Os rostos de Chael e Dora inscritos em seus respectivos *mugshots* de alguma maneira, retornados a existir a partir de sua aparição em *Retratos de identificação*, *velam* suas próprias vidas estilhaçadas pela violência ditatorial brasileira – ali onde somente o respeito e a memória podem, apesar de tudo,

dignificar a morte. E se há uma morte dignificada, é porque ela se inscreve no nome mesmo (Chael, Dora), como se ao inscrever-se nestes dois epítetos (Chael, Dora) insinuasse uma resposta a muitas das outras vidas torturadas e assassinadas pela ditadura, mas jamais nomeadas, expostas, expectoradas ao nosso mundo visual e histórico.

Um rosto violentado exposto em um retrato nos impõe, por meio da autoridade de sua fragilidade, um *dar-nos contas* de um sofrimento que não é apenas deste ou daquele, mas de uma coletividade que nos ultrapassa entre o que é visto; rostos/corpos que anunciam um necessário *por vir* da política. A resistência incapturável dos rostos de Dora e Chael nos chega e *fazem face* ao silenciamento dos direitos perpetrados pela ditadura no Brasil. Urgente se faz visitar a dignidade desses dois jovens feitos imagens *apesar de tudo*; atualizar o gesto de resistir pela memória, mesmo que precariamente, mesmo que *mortalmente* vulneráveis.

Das vidas precárias, dos rostos nus à luz de suas próprias vulnerabilidades, Chael e Dora demandam de nosso presente um desejo de lembrança, ali mesmo onde a memória como filigrana faz irromper nossa crônica mais obscura e cruel, como um *punctum*, como uma revelação outrora escondida – pois todo revelar-se carrega consigo uma introdução à ferida. Que estas duas imagens – em sua capacidade de migrar entre as temporalidades, em sobreviver apesar de tudo – incessantemente clamem pela “impaciência absoluta de um desejo de memória” (Derrida, 1994: 9), ali onde memória e luto convergem simultaneamente pelo reconhecimento histórico das vidas humanas assassinadas – como se ambos os gestos se apropriassem pelo tecido que eles mesmos dilaceraram um sobre o outro –, já que a “impossibilidade do luto responde a impossibilidade do nascimento verdadeiro, pois somente o reconhecimento da morte permite a plenitude da vida” (Gagnebin, 2000: 110).

Graças ao filme de Anita Leandro, os rostos e as vidas de dois seres humanos foram dignificados malgrado tudo – e não sem falar sobre a dor, sobre os atos bárbaros que lhes foram infligidos. No fim, o abismo da história não nos divide, ronda-nos.

Referências bibliográficas

- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bensussan, G. (2009). *Ética e experiência: a política em Lévinas*. Passo Fundo: IFIBE.
- Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso.

- Butler, J. (2006). *Vida precária: el poder del duelo e la violència*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2011). Vida precária. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, n.1: 13-33. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar.
- Butler, J. (2015a). *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2015b). *Relatar a si mesmo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Butler, J. (2017). *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo.
- Butler, J. (2018). *Corpos em aliança e a política das ruas. Notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Carrara, O. V. (2010). *Lévinas: do sujeito ético ao sujeito político, elementos para pensar a política outramente*. São Paulo: Ideias & Letras.
- Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Derrida, J. (2008). As mortes de Roland Barthes. *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 7(20): 264-336.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid: A. Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Gagnebin, J. (2000). Palavras para Hurbinek. In A. Nestrovski & M. Seligmann-Silva (orgs.), *Catástrofe e representação* (pp. 99-110). São Paulo: Escuta.
- Leandro, A. (2016). Os acervos da ditadura na mesa de montagem. *LOGOS* 45, 23(02): 103-116.
- Lévinas, E. (1972). *Humanisme de l'Autre Homme*. Paris: Fata Morgana.
- Lévinas, E. (1980, 1988). *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70.
- Lévinas, E. (1984). *Die Zeit und der Andere*. Hamburgo.
- Lévinas, E. (1996). Les Cahiers de la Nuit Surveille. In E. Lévinas, *Basic Philosophical Writings* (pp. 339-346). Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Lévinas, E. (1997). *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme, suivi d'un essai de Miguel Abensour*. Paris: Payot & Rivages.

- Lévinas, E. (1999a). *De otro modo que ser, o más allá de la essência*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Lévinas, E. (1999b). *Descobrimdo a existência com Husserl e Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Lévinas, E. (2004). *Difícil Libertad: Ensayos sobre el Judaísmo*. Madrid: Caparrós Editores.
- Lévinas, E. (2007). *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70.
- Lévinas, E. (2010). *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes.
- Lévinas, E. (2011). *De outro modo que ser ou para lá da essência*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Lévinas, E. (2014). *Violência do rosto*. São Paulo: Edições Loyola.
- Lévinas, E. (2009). *Humanismo do outro Homem*. Petrópolis: Vozes.
- Vieira, F. & Marques, A. C. S. (2016). Rosto e cena de dissenso: aspectos éticos, estéticos e comunicacionais de constituição do sujeito político. *Questões Transversais – Revista de Epistemologias da Comunicação*, 4: 17-27.

Do vídeo-ativismo à *Vía Digital*: uma nova década do documentário argentino

Marcel Gonnet Wainmayer*

Resumo: Entre 2007 e 2015 a produção de documentários na Argentina atingiu o maior volume e diversidade da sua história, com a criação de um edital específico para obras de baixo orçamento em formato digital. Em boa parte, essas medidas foram produto da pressão de grupos e associações de documentaristas surgidos ao calor da crise de dezembro de 2001, que reclamavam por uma democratização do acesso aos recursos.

Palavras-chave: fomento audiovisual; documentário; baixo orçamento; políticas públicas.

Resumen: Entre 2007 y 2015 la producción de documentales en Argentina alcanzó el mayor volumen y diversidad de su historia, a partir de la creación de una línea de fomento específica para largometrajes digitales de bajo presupuesto. En gran parte, estas medidas fueron el resultado de la presión de grupos y asociaciones de documentalistas surgidos al calor de la crisis de diciembre de 2001, que reclamaban una democratización del acceso a recursos públicos.

Palabras clave: fomento audiovisual; documental; bajo presupuesto; políticas públicas.

Abstract: Between 2007 and 2015, the production of documentaries in Argentina reached the greatest number and diversity in its history due to the creation of a call for low budget works in digital formats. To a large extent, these measures were the result of pressures coming from groups of documentary filmmakers that emerged in the heat of the December 2001 crisis, calling for the democratization of access to resources.

Keywords: audiovisual development; documentary; low budget; public policy.

Résumé : Entre 2007 et 2015, la production de documentaires en Argentine a atteint le plus grand nombre et la plus grande diversité de son histoire, en raison de la création d'un appel d'offre pour des œuvres à petit budget en format numérique. Ces mesures résultent dans une large mesure des pressions exercées par les groupes de documentaristes qui ont émergé au plus fort de la crise de décembre 2001 et ont appelé à la démocratisation de l'accès aux fonds publics.

Mots-clés : développement audiovisuel ; documentaire ; petit budget ; politique publique.

* Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Arte e Comunicação Social – IACS, Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense – PPGCOM UFF. 24210-201, Niterói (RJ), Brasil.
E-mail: marcelgonnet@gmail.com

Submissão do artigo: 25 de outubro de 2018. Notificação de aceitação: 22 de janeiro de 2019.

No final de 2001, a grave crise econômica que atravessava a Argentina e o confisco das contas bancárias pelo governo levaram a que, nos dias 19 e 20 de dezembro, grandes manifestações nas maiores cidades do país forçassem a renúncia do então presidente Fernando De la Rúa, o que abriu um período de instabilidade política e repressão que provocou dezenas de mortes, conhecido como o “Argentinazo”. Em duas semanas, o país foi comandado por 5 presidentes da linha sucessória. Nesse contexto, as organizações de desempregados (chamados de *piqueteros*¹) e setores médios das cidades organizaram assembleias nos bairros, e se produziram ocupações de centenas de fábricas e outros espaços, num processo de mobilização popular que se estendeu por mais de um ano.

Poucos dias antes dessa rebelião popular, entre 6 e 12 de dezembro, o *Grupo de Cine Insurgente* organizou o *Ciclo de Cine Piquetero* na Sala 1 do Cine Cosmos, na Avenida Corrientes, no centro de Buenos Aires. A convocatória somou vídeo-ativistas de distintos setores que buscavam exibir seus materiais e discutir o lugar das imagens no processo político e social que já havia começado.

Entre os documentários exibidos estavam: *Matanza* (1998, 74 min.), do *Grupo Documental 1° de Mayo*; *Diablo Familia y Propiedad* (1999, 90 min.), com direção de Fernando Krichmar, do *Grupo de Cine Insurgente*; *Piqueteros se escribe con P de piedra* (2001, 25 min.) e *Organización y lucha* (2001, 25 min.), realizações coletivas do grupo *El Cuarto Patio*; *Agua de Fuego* (2001, 74 min.), com direção de Candela Galantini, Sandra Godoy e Claudio Remedi, do *Grupo Boedo Films*; *El Rostro de la Dignidad* (2001, 60 min.), dirigido por Fabián Pierucci, do *Grupo Alavio*; *Un Fantasma recorre la Argentina* (2001, 41 min.), realização coletiva do *Grupo de Cine Ojo Obrero*; *Piketeros* (2000, 20 min.), de Juan Riggiozzi; *¿Piqueteros? Sí, piqueteros* (2001, 31 min.) e *Hasta donde dea...* (2001, 32 min.), dirigidos por Pablo Navarro Espejo, do grupo de cinema *Adoquin*.

Ao todo foram exibidos 20 documentários, entre curtas e longas-metragens produzidos em suporte *Betacam*, *MiniDV* e até *SuperVHS*, com diferentes enfoques e registros, que pela primeira vez retratavam movimentos de desempregados sob uma perspectiva independente, questionando os estereótipos com que a televisão e a grande mídia os tinha retratado até então.

Na proposta do *Ciclo de Cine Piquetero* se estabeleciam relações entre estes trabalhos e a herança de grupos das décadas de 1960 e 1970 como *Cine*

1. O nome *piquetero* surge da prática de realizar bloqueios nas estradas (*piquetes*) como forma de protesto, organizados durante a década de 1990 principalmente pelos desempregados das explorações petrolíferas no sul do país. O nome se estendeu depois a todos os movimentos de desempregados.

de la Base, Cine Liberación e Realizadores de Mayo, sobretudo nos aspectos relativos à distribuição, sempre em espaços alternativos e com recursos e organização própria (Campodónico, 2005; Dodaro *et al.*, 2007; Marrone *et al.*, 2011).

Em fevereiro de 2003, alguns dos filmes foram convidados para o 53º Festival de Cinema de Berlim, como parte do 33º Foro Internacional do Novo Cinema, por iniciativa do programador Peter B. Schumann. Até então o festival apenas exibia material em suporte fílmico, mas Schumann explicou ante a audiência que tinham aceitado formatos de baixa definição devido à importância política do material. Os ingressos para as exibições do cinema *piquetero* na *Berlinale* se esgotaram rapidamente, e novas sessões foram agregadas fora do programa no Instituto Iberoamericano.

O interesse foi tão grande que na sua passagem por Berlim, Fernando Krichmar, do *Grupo de Cine Insurgente*, foi entrevistado pelo cineasta e escritor Alexander Kluge no seu programa de televisão. Na entrevista, que permaneceu inédita, Kluge perguntava sobre a realidade argentina desse momento, e sobre a organização dos setores da cultura durante a rebelião popular do 19 e 20 de dezembro de 2001, além de analisar a mirada do cinema *piquetero*:

ALEXANDER KLUGE: Existe uma frase na obra de Bertolt Brecht: “Olhar a boca do povo não é o mesmo que tentar falar com a voz do povo”². Vocês parecem olhar a boca do povo...

FERNANDO KRICHMAR: Não somente isso. Tentamos que as produções sejam trabalhadas de forma orgânica dentro dos mesmos movimentos sociais. A nossa câmera sempre está do lado de quem recebe as balas, nunca do lado da polícia. Quando fazemos projeções, as pessoas geram debates muito interessantes, porque sentem que pela primeira vez é considerado seu ponto de vista. É uma postura da câmera com certa carga moral, uma tomada de posição, representa um tipo de ideologia. Em algumas produções, o corte final foi montado em assembleia. A gente fazia um rascunho, o mostrávamos, e as pessoas opinavam. Se a gente toma o sistema da mídia como algo estabelecido, imutável, teremos que nos conformar com que somente 2 milhões de pessoas assistam ao cinema na Argentina, mas somos 40 milhões de habitantes. A gente leva o cinema aos bairros, onde muitas vezes as pessoas nunca assistiram ao cinema.

KLUGE: É um instrumento de propaganda...

2. *Dem Volk aufs Maul schauen, aber nicht nach dem Mund reden*. A frase utilizada por Kluge é de difícil tradução. É na verdade uma adaptação de Brecht da recomendação que Martin Lutero dava aos tradutores da Bíblia ao idioma alemão, “olhar a boca do povo”. Para Lutero, era necessário que as escrituras admitissem a emergência da língua vernácula, que permitissem a expressão popular. A advertência agregada por Brecht (“não é o mesmo que tentar falar com a voz do povo”) apontava provavelmente aos perigos da apropriação pelo fascismo de elementos da cultura popular (Westhelle, Vitor. *Transfiguring Luther: The Planetary Promise of Luther’s Theology*. Cascade Books, Eugene, Oregon. 2016).

KRICHMAR: É um instrumento de propaganda e uma arma de luta. Cremos que a maior arma de subjetivação que possui a burguesia neste momento é a imagem audiovisual. E assim como temos que enfrentar as suas forças repressivas, também temos que enfrentar as suas forças simbólicas, para gerar uma subjetividade que permita acreditar numa mudança.³

Os grupos e realizadores destes documentários vinham de diversas experiências e vertentes organizativas. Ainda que muitos pertencessem a movimentos sociais, e poderiam ser enquadrados na figura do ativista político que começa a fazer registros em vídeo, outro setor tinha maior experiência, e já desde a década de 1990 organizava mostras de documentário político e disputava espaços sindicais e associativos em universidades e escolas de cinema. A convergência da vertente *vídeo-ativista*, por um lado, e a vertente *sindical-profissional* por outro, resultou numa série de organizações que reuniram os realizadores durante mais de uma década.

Um dos primeiros grupos foi *Argentina Arde*, que surgiu no calor das manifestações de dezembro de 2001 como um coletivo de contrainformação que produzia, além de vídeo, publicações escritas e mostras fotográficas, e que atuou por mais de um ano com funcionamento em assembleia e presença em diversas regiões do país. Alguns deles fundaram ao mesmo tempo a *Asociación de Documentaristas de la Argentina* (ADOC), como um encontro de vários coletivos de realizadores, que mais tarde foi ampliada com a criação de *DOCA, Documentaristas Argentinos*. Outros grupos como *Realizadores Integrales de Cine Documental* (RDI) e diversos núcleos em todo o país representaram mais aos ativistas organizados a partir de escolas de cinema e universidades.

Todas estas experiências, somadas à ação de outros grupos e organizações de documentaristas com mais experiência, como ADN (*Asociación de Directores y Productores de Cine Documental*), e a grupos ainda mais antigos como *Cine Ojo*, que já tinham batalhado pela *Ley de Cine* de 1994 (Nº 17.741), permitiram abrir um processo de diálogo, protesto e negociação com as autoridades do *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA), a partir do reconhecimento da necessidade de um novo regime de apoio às produções de documentário independente de baixo orçamento.

O resultado das negociações foi a *Resolución 632/2007* do INCAA, de abril de 2007, que abriu a possibilidade dos realizadores acederem aos apoios, mas a sua lenta implementação gerou novos protestos. Um dos mais importantes foi o do dia 17 de agosto de 2007, quando dezenas de documentaristas bloquearam a Rua Lima, no centro da cidade de Buenos Aires, e colocaram as suas câmeras apontando ao edifício do INCAA. A ação, conhecida como o “Camarazo”, se

3. Entrevista realizada em fevereiro de 2003. Material cedido por Gülsen Döhr e Alexander Kluge, DCTP (Düsseldorf, Alemanha).

propunha a denunciar o uso discricionário dos fundos de fomento, e a reclamar equidade e democratização do acesso aos recursos, e especialmente a criação de júris representativos para a análise dos projetos. Finalmente, o regime de apoios ao documentário digital começou a funcionar no final de 2007. Dois anos mais tarde, a *Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual* (26.522) criou novos canais de distribuição e iniciou a implementação do sistema de *Televisión Digital Abierta* (TDA). Proponho-me analisar esse período inaugurado pela *Via Digital Documental*. Trata-se de uma extensão do trabalho empreendido na dissertação de Mestrado «Um cinema de pessoa física: A figura do “realizador integral” nas políticas de fomento ao documentário na Argentina», defendida em agosto de 2017 no Programa de Pós-graduação em comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM UFF), sob orientação do professor Antônio Carlos ‘Tunico’ Amâncio.

Um cinema de pessoa física

O regime de apoios ao documentário conhecido como a *Via Digital Documental*, que se pôs em prática no final de 2007, trouxe uma inovação relevante: não exigia experiência prévia aos realizadores, quando nos outros editais de fomento do INCAA, a exceção das convocatórias *Historias breves* e outros editais para curtas de ficção, se estabeleciam requisitos que claramente dificultavam a realização de primeiros filmes.

A *Via Digital Documental*, estabelecida com a *Resolución 632/2007* do INCAA (depois modificada pelas resoluções 1885/2008, 1023/2012, e 982/2013), significou o reconhecimento de novas modalidades de produção, que começaram a ser contempladas pela destinação de recursos públicos. No entanto, logo se identificou que ainda era necessária mais uma porta de entrada ao sistema de fomento, para contemplar aos setores mais jovens e inexperientes, com um edital de desenvolvimento e outro de finalização.

Nas associações de documentaristas se organizou a eleição dos jurados, buscando que fossem realizadores com experiência, ou críticos ou professores relacionados ao documentário.

Entre 2007 e 2015, 542 projetos foram financiados para produção, 117 projetos aprovados para sua etapa de desenvolvimento, e 53 filmes com o benefício na pós-produção.

Apoios para Produção, Desenvolvimento e Pós-produção por *Vía Digital Documental* (2007-1015). Documentários produzidos pelas resoluções 632/2007; 1885/2008; 1023/2012; e 982/2013

Ano	Tipo de apoio		
	Produção	Desenvolvimento	Pós-produção
2007	32		
2008	48	1	
2009	50	10	8
2010	46	6	3
2011	62	20	7
2012	93	34	12
2013	58	14	9
2014	46	15	7
2015	108	17	7
Totais	542	117	53
Média anual	60,3	13,0	5,9

Fonte: Elaboração própria, com base nas listas de aprovação e listas de pagamentos publicadas no sítio web do INCAA.

É preciso esclarecer que esta tabela esta construída somente a partir da informação disponível, pelo que deve ser considerada ainda como estimativa quanto ao conhecimento atual sobre esta linha de fomento. E ainda que se tenha reconstruído uma lista ano a ano de projetos aprovados, o ponto de corte destas séries anuais é difícil de se estabelecer com a informação que oferecem as publicações do INCAA.

Feitas estas ressalvas, a revisão da informação e as estimativas realizadas permitem extrair algumas conclusões iniciais:

- Dos 542 projetos financiados para produção, foram detectadas 44 empresas beneficiadas, ou seja, 8,1% do total. O resto recebeu o benefício como pessoa física.
- De 117 projetos financiados para desenvolvimento, apenas 4 (3,4%) foram apresentados por empresas produtoras.
- Nenhum dos 53 benefícios para a pós-produção de filmes já finalizados foi outorgado a empresas.

Em termos financeiros, o gasto para essa produção de nove anos, em todas suas linhas de apoio, não superou os 23 milhões de dólares, se consideradas as cotizações de cada ano. A média é um pouco mais de 2,5 milhões de dólares ao

ano. Com esses recursos, a *Vía Digital Documental* viabilizou anualmente a produção de cerca de 60 longas metragens, o desenvolvimento de 13 projetos, e a pós-produção de 6 filmes, para finalizar longas-metragens que não obtiveram apoio por outras vias do INCAA.

Trata-se, sem dúvida, da maior produção de longas documentários na história da Argentina. Se considerarmos por exemplo o ano de 2013, na Argentina se estrearam 399 filmes; desses, 166 foram de produção nacional, e, desse total, 82 foram documentários, ou seja, 49,4%: a metade da produção nacional estreada em salas (INCAA, 2013).

O desafio da exibição

Durante o período analisado, a estreia em salas de documentários digitais foi matéria de tensões entre o INCAA e as associações de documentaristas, que mantiveram uma pressão constante a respeito, reivindicando ajuda à difusão e distribuição, e geraram espaços de difusão próprios tanto dentro do sistema de salas estatais chamado *Espacios INCAA*, com ciclos como a *Semana ADN*, a *Muestra DOCA* e com estreias individuais em salas do circuito, assim como em redes independentes. O apoio à difusão e ao lançamento destes filmes resultam ser elementos vitais para qualquer estratégia de estreia em salas, dadas as poucas oportunidades de aceder ao público em circuitos comerciais.

Esta tensão entre a exibição em salas e na televisão pública emana das próprias resoluções que criaram a *Vía Digital*, que estabelecem que os fundos provêm da “aquisição de direitos para sua exibição televisiva” (resoluções 632 e 1885). Somente em segundo lugar se aclara que para “a exibição em salas ou lugares de exibição cinematográfica, mostras, festivais ou qualquer outra atividade de difusão, a mesma poder-se-á realizar com o consentimento do titular da obra” (*Resolución 982/13 INCAA*).

Todas estas políticas de fomento voltadas para formatos digitais implementadas na Argentina têm buscado dar resposta a demandas de novos realizadores, novas regiões e novas formas de produção, com novas dinâmicas sociais e econômicas. No entanto, quanto à distribuição e exibição do documentário se acentuou o gargalo de que sofre o mercado argentino em geral. Apesar dos esforços do INCAA de manter uma rede de mais de 50 salas de exibição próprias em todo o país, que permite que dezenas de documentários tenham estreia em sala, apenas alguns filmes conseguem se manter em cartaz por mais de uma semana.

Os recursos para a promoção de lançamento de obras nacionais geralmente são orientados a empresas distribuidoras, o que supõe uma clara divisão entre as produções de baixo orçamento (de pequenas empresas ou de pessoas físi-

cas), e os títulos realizados com orçamentos maiores. E no modelo do negócio cinematográfico, os números de público têm tudo a ver com o investimento em publicidade.

O cumprimento da “media de continuidade” (*Resolución 2016/04 INCAA*) para a permanência nas salas estabelece que os filmes que não alcançam os 500 espectadores na primeira semana não possam continuar em exibição na segunda semana. A falta de difusão das estreias realimenta esta maquinaria frustrante. São poucos os casos nos quais um filme nacional, seja ficção ou documentário, logra superar os 10.000 espectadores.

Com poucas salas à disposição, e sem apoio ao lançamento nem à promoção, os documentários da *Vía Digital* não puderam romper com a sorte mais geral do cinema argentino, inclusive do cinema comercial nacional, quanto à baixa quantidade de espectadores. São poucos os casos de documentários que superaram a barreira dos 10.000 espectadores em sala. É interessante trazer aqui dois casos, porque representam produções de documentário político relacionadas aos grupos que participaram dos processos de instauração da *Vía Digital Documental*.

Seré Millones (2013. 103 min.) documentário dirigido por Omar Neri, Fernando Krichmar e Mónica Simoncini, integrantes dos grupos *Mascaró* e *Cine Insurgente*, relata a história de dois empregados do *Banco Nacional de Desarrollo* (BANADE), militantes do *Ejército Revolucionario del Pueblo*, que em janeiro de 1972 decidem organizar um assalto no seu próprio lugar de trabalho. Se trata da maior “expropriação” a um banco na história argentina, e os fundos financiaram diversas ações guerrilheiras em vários países. Nem um centavo foi para o uso pessoal dos assaltantes. A câmera volta com os protagonistas ao lugar dos fatos, quarenta anos depois, com a desculpa de filmar uma ficção sobre o caso. O filme é narrado com muito humor, e obteve boas críticas e visibilidade na imprensa. Se manteve durante 2 meses em cartaz no cinema Gaumont de Buenos Aires, dependente do INCAA, e superou os 10.000 espectadores somente nessa sala.

É muito pouco se comparado com os 3.308.703 espectadores da animação *Monsters University* [Estados Unidos, 2013, 96 min.], o filme de maior público de 2013, ou mesmo com os 2.119.601 de *Metegol* [Argentina, 2013, 104 min., dirigida por Juan José Campanella], o filme nacional mais visto. No entanto, *Seré Millones* gerou uma média de 101 espectadores por sala, o que supera aos 96 espectadores por sala da animação norte-americana, e é quase o dobro dos 66 espectadores por sala de *Metegol*.⁴ (La Izquierda Diario, 9 de dezembro de 2014).

4. “*Qué hacer con el cine documental*”, La Izquierda Diario, 9 de dezembro de 2014. Disponível em: http://laizquierdadiario.com/spip.php?page=gacetilla-articulo&id_article=7989

A comparação aponta ao problema da quantidade de salas que ocupam os filmes distribuídos pelas *majors* (o que também se aplica a grandes produções comerciais nacionais como *Metegol*, distribuída pela United International Pictures, propriedade da Universal e da Paramount), que monopolizam o mercado exibidor.

Outro exemplo interessante é o documentário *¿Quién mato a Mariano Ferreyra?* (2013, 95 min.), dirigido por Julián Morcillo e Alejandro Rath, do grupo de cinema *Ojo Obrero*, que reconstrói a trama detrás do assassinato do jovem militante de esquerda Mariano Ferreyra, perpetrado por burocratas do sindicato *Unión Ferroviaria* em outubro de 2010. A estreia do filme foi parte da campanha pela demanda de justiça de um vasto setor de esquerda, e coincidiu com o final do processo judicial, que ocorreu em abril de 2013 e terminou com a condenação do maior dirigente da *Unión Ferroviaria*, José Pedraza. O filme foi exibido em cinco salas de Buenos Aires e em salas de outras cidades como Córdoba, Tucumán e Bahía Blanca. Durante a primeira semana alcançou os 4.500 espectadores, e nas seguintes superou largamente a meta de 10.000. Os números oficiais do INCAA, mais conservadores que os controles realizados pelos realizadores, outorgaram ao filme uma média de 41 assistentes por função, contabilizada para 128 funções (INCAA, 2013). O interessante do caso é que os realizadores, a partir da urgência que impunha o processo judicial, adaptaram os tempos de produção e utilizaram a estreia em salas para intervir no plano político.

Por outro lado, é possível encontrar exemplos de documentários da *Vía Digital* multipremiados no exterior, que não conseguiram público nas salas do país. O caso mais notável talvez seja o do filme *El Ambulante* (2009, 84 min.), dirigido por Eduardo de la Serna, Lucas Marcheggiano e Adriana Yurcovich, que retrata o trabalho de Daniel Burmeister, um artista que percorre o interior da Argentina para realizar filmes artesanais, com histórias interpretadas por vizinhos de pequenos povoados e atores não profissionais. Burmeister produz ficções realizadas com equipamento *Super-VHS* e na tradição do teatro popular ambulante, filmes que ele mesmo dirige, edita e exhibe no próprio povoado no qual filmou. Trata-se de um documentário de observação, que segue a Burmeister nas suas viagens num velho carro enferrujado. Teve estreia no *International Documentary Filmfestival Amsterdam* (IDFA), obteve 18 prêmios em festivais internacionais, como o Festival de Abu Dhabi, o Festival de Cinema Latino de Los Angeles, o Dok Fest de Munich, FIDOCs de Santiago de Chile, o Prêmio do Público no Festival *Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires* (BAFICI), e o Prêmio do Público no Docs Barcelona, além de participar em mais de 60 festivais e mostras importantes como o Hot Docs Canadá, e os

festivais de Londres, Toulouse, Biarritz, San Francisco, e o MOMA de Nova York. No entanto, com sua estreia em salas na Argentina, em setembro de 2010, conseguiu a exígua cifra de 1.693 espectadores.

A lógica comercial reinante no setor da exibição obriga a que os documentários sejam programados por pouco tempo, com muitas sessões diárias e em poucas salas, uma prática que se estende também às salas dependentes do INCAA.

Estas brechas entre as lógicas industriais de produção e exibição e a realização de documentário de baixo orçamento se manifestaram em diferentes níveis. Em termos de práticas produtivas, entre os realizadores da *Vía Digital* as relações se expandiram além dos limites projetados por cada filme. Nas diferentes cidades, os realizadores começaram a intercambiar serviços técnicos e a intervir uns nos filmes dos outros. Desde o ponto de vista das prestações de contas, esta prática permitiu que se criassem verdadeiras redes de trabalho.

Estas redes de serviços paralelas às do circuito industrial, ainda que criaram alguns conflitos com sindicatos e associações de autores, por outro lado garantiram uma liberdade criativa que permitiu a muitos realizadores fugir de formatos, cânones e imposições procedentes, sobretudo das estéticas das produções de televisão.

É o caso de Gustavo Fontán, diretor de *Elegía de abril* (2010, 64 min.), um documentário com fortes elementos de ficção, que se centra nas disputas de dois irmãos sobre a memória do pai, o poeta Salvador Merlino, que morreu pouco tempo antes da publicação do seu último livro. Depois de 50 anos empilhados no armário, a câmera registra o momento em que o bisneto de Merlino rasga os pacotes de livros, e segue o resultado desta irrupção do passado na vida dos velhos irmãos.

Para Fontán, ainda que a *Vía Digital*

restringe os subsídios somente ao documentário, permitiu que se fizesse uma enorme quantidade de filmes diversos, distintos, rebeldes, livres. Os comitês de seleção são propostos pelas associações de documentaristas e isso abre um leque muito amplo de olhares e interesses. Sempre defendemos uma concepção ampla do documentário, e nos diferenciamos do documentário mais televisivo. Por isso, a *Vía Digital* foi durante estes dez anos um enorme campo de diversidade e experimentação.⁵

É importante estabelecer também qual é a relação entre a *Vía Digital Documental* e a televisão pública. A *Resolución 632/2007*, que inaugurou esses editais, esclarece que os fundos se originam em pagamentos adiantados de direitos de exibição em televisão, e pouco se diz a respeito da estreia em salas de cinema.

5. Entrevista a Gustavo Fontán.

Enquanto crescia a produção de documentários digitais, no Congresso argentino avançavam os acordos para a criação de um novo sistema de televisão digital. O lançamento em 2010 do canal INCAAtv, com programação de 24 horas de cinema argentino, como parte de um pacote de 16 novos sinais de televisão digital do Estado, permite rebater, em parte, o argumento de que os filmes da *Vía Digital* não tinham uma distribuição final garantida. A partir desse momento, começaram a ser exibidos por um sistema de TV gratuito, de alta definição e com cobertura nacional.

As ficções de um cinema industrial

As experiências resenhadas acima representaram práticas alternativas ao modelo de produção industrial, resistências que na história da cinematografia da Argentina se concretizaram muitas vezes na realização de documentários.

O brasileiro Paulo Emílio Salles Gomes parece estar falando também do caso argentino quando reconhece o crônico fracasso das políticas de fomento industrialista no Brasil, que nunca foram além de garantir uma “pequena reserva de mercado para o produto nacional”, e que já em 1973 ele chamava de “respiradouro para o nosso cinema de ficção” (Sales Gomes, 2016: 93).

A produção de documentário, afogada pelo modelo de controle estatal primeiro, e esquecida pelas políticas de fomento industrial depois da década de 1950, manteve, no entanto, certa capacidade de se reinventar, com “surtos” menos relacionados com investimentos econômicos do que com o aproveitamento de avanços tecnológicos e o surgimento de projetos de mudança social e política.

Historicamente, se considerarmos que o crescimento internacional de Hollywood foi baseado mais na agressiva concentração dos setores da distribuição e da exibição do que na imposição de critérios de produção (Bernardet, 1979: 11), poucas eram as opções que restavam para os países desenvolverem suas cinematografias, se não começar a produzir e distribuir, nas condições e nas formas nas quais podiam, e tentar encontrar espaços para a exibição com diferentes disposições.

O que interessa aqui é colocar em discussão as políticas de fomento de corte industrialista, e sobretudo ampliar a análise além dos limites que impõe a visão de mercado, para entender a produção cinematográfica não somente em seu aspecto econômico,

mas principalmente, pelo intangível e cultural – sua capacidade de incidir sócio e culturalmente nos imaginários coletivos e individuais, produzindo e reproduzindo valores que atuam na manutenção ou na transformação da ordem social. É evidente, portanto, a necessidade de cultivar tanto uma reflexão crí-

tica a respeito da hegemonia de Hollywood – e suas implicações econômicas, políticas e culturais – quanto uma visão autocrítica do papel desempenhado por grupos sociais locais no processo de configuração dessa hegemonia. (Cabal, 2014: 139).

A economia política da produção de cinema geralmente tem estabelecido que o público alvo das políticas públicas de fomento dos países sejam as empresas produtoras, distribuidoras e exibidoras, e tem considerado menos o apoio direto a pessoas físicas, isto é, diretores e artistas.

São poucos os casos na região de apoios para a realização audiovisual destinados a pessoas físicas. Em geral existem instrumentos limitados (seja pela quantidade de recursos ou pela sua cobertura regional), e são outorgados à produção de curtas ou mais comumente ao desenvolvimento de projetos de longas que depois de “desenvolvidos” devem entrar nos esquemas de financiamento normais, de subsídios ou créditos outorgados a empresas.

Boa parte do financiamento internacional de projetos é atada à associação entre empresas produtoras de dois ou mais países (tal como estabelecem, por exemplo, os acordos de coprodução entre a Argentina e o Brasil), e se existem fundos de desenvolvimento de projeto na modalidade de bolsas internacionais (Ibermedia, Hubert Bals Fund, IDFA Bertha Fund, Alter-Ciné e outros), são menos numerosos os apoios à produção destinados diretamente a realizadores.

Esse modelo de organização de viés empresarial, quase unanimidade entre os instrumentos de fomento de toda a região, estabelece que os destinatários dos apoios ou créditos devem ser empresas: que contratam pessoal (um diretor, um roteirista, um produtor, etc.), enquadradas nas disposições legais previstas para empresas (a disposição de um local, mas sobretudo a disposição de capital), e que cumprem com as obrigações fiscais previstas para entidades comerciais.

Por outro lado, os avanços da tecnologia digital no cinema modificaram radicalmente as formas de produção, eliminando especialidades e áreas completas do processo, o que também acarretou uma mudança em outros setores de poder empresarial, tanto na distribuição como na exibição. Na Argentina, como em outros países, nos últimos anos a digitalização alcançou quase o total da produção, tanto de ficção como de documentário, e acelerou o processo de convergência entre cinema, televisão e transmissões de dados pela Internet. Nas últimas décadas têm surgido novos *players* no mercado, e também novos realizadores com propostas que colocam em tensão o modelo prévio.

Não é um processo novo: desde o nascimento do cinema, cada avanço tecnológico tem sepultado a uns e reforçado a vocação de outros de incorporar-se ao mercado.

A aparição do “pensamento industrial” no cinema da Argentina e do Brasil se opôs ao modelo “culturalista” associado tradicionalmente à intervenção do Estado no fomento ao documentário (Autran, 2004: 228). Neste marco, os modelos de televisão alternativa e a produção de documentário “artesanal” são vistos desde a perspectiva da geração de espaços alternativos, já não associados ao discurso do Estado, mas como “esferas públicas” nas quais se tornam visíveis experiências sociais, políticas e estéticas nos confins dos domínios do cinema industrial. (Negt e Kluge, 1993: 80).

Uma esfera pública alternativa

Como já assinalamos, na Argentina as mobilizações sociais de dezembro de 2001 e suas ressonâncias marcaram a emergência de novos sujeitos na produção audiovisual, que colocaram em discussão as políticas culturais e demandaram uma democratização do acesso aos fundos para produção cinematográfica. O estabelecimento da *Vía Digital* foi o resultado de um longo processo de mobilização e de negociações impulsionadas pelos realizadores hoje organizados em diversas associações. Estes novos sujeitos, que produziam com orçamentos baixíssimos e sem apoio do Estado, e que criaram organizações de novo tipo, representaram uma posição contra-hegemônica, tanto frente à indústria nacional, quanto aos monopólios estrangeiros.

É interessante estabelecer aqui um paralelo com o surgimento do Novo Cinema Alemão da década de 1960, para retomar o pensamento de Alexander Kluge, uma das suas principais figuras. No estudo preliminar *Esfera Pública e Experiência* (1972), livro escrito por Kluge em colaboração com Oskar Negt, a historiadora Miriam Hansen aponta que a produção do Novo Cinema teve de enfrentar, ao mesmo tempo, duas oposições concretas:

Quando em 1962 os jovens cineastas que assinaram o Manifesto de Oberhausen anunciaram a “morte do velho cinema”, os esforços para impulsionar um cinema jovem na Alemanha foram dirigidos em primeiro lugar à instituição de um sistema de subsídio federal para primeiros filmes, e para estabelecer escolas e ensino de cinema com financiamento do Estado. O inimigo nesta luta era um monstro de duas cabeças: a indústria doméstica moribunda (marcada por algumas continuidades com o Terceiro Reich em termos de estrelas, diretores e gêneros), e as *majors* norte-americanas que efetivamente controlavam o mercado da Alemanha Ocidental através de práticas monopolistas de distribuição e exibição (Miriam Hansen *apud*, Negt & Kluge, 1993).

A trajetória desses realizadores nas duas décadas seguintes mostra outros elementos interessantes para pensar o caso argentino, já que em 1979, as mudanças nas disposições de fomento na República Federal da Alemanha permitiram que se outorgassem subsídios para primeiros filmes e projetos de baixo

orçamento, e até fundos para pequenos distribuidores e exibidores, assim como para cinemas comunitários.

No entanto, na década seguinte se discutiram medidas neoliberais de abertura do sistema de televisão para o capital privado, pelo que os realizadores organizados em torno de Kluge pressionaram por estabelecer espaços para emissões culturais e jornalísticas (na prática, uma espécie de cota para o documentário) na programação dos novos canais privados. Já em 1972, com *Esfera pública e experiência*, Negt e Kluge tinham lançado uma forte crítica à burocracia do sistema estatal de televisão, dominado na Alemanha por setores conservadores. As novas medidas abriram uma brecha que os realizadores tentaram aproveitar. Kluge começou a produzir televisão, e desde 1985 mantém uma produtora (*Development Company for Television Program*, DCTP) que gera material a ser emitido por canais privados de entretenimento leve.

Ante a suposta contradição de Kluge, que desde a década de 1960 tinha lutado pelo financiamento público para o cinema, de ter passado a produzir para a televisão privada, o brasileiro Arlindo Machado assinala que o trabalho do diretor alemão prova que “a demanda comercial e o contexto industrial que marcam a televisão não inviabilizam necessariamente a criação artística ou a intervenção crítica, quando há força política e vontade transformadora suficientes para isso” (Machado, 2007: 68).

Como indica Hansen, para Kluge, se trata de abrir espaço na mídia comercial para “*contraproduções*, programas que ao mesmo tempo *aprendam de e compitam com* o inimigo no mais avançado nível técnico e econômico” (Miriam Hansen *apud* Negt & Kluge, 1993).

É pertinente trazer aqui o conceito de “esfera pública”, que Negt e Kluge trabalharam no livro *Esfera pública e experiência* a partir da crítica às concepções de Jürgen Habermas sobre os modelos da democracia deliberativa. Para Negt e Kluge, as estruturas decadentes da esfera pública burguesa clássica, isto é, o parlamento, o mercado e outras instâncias que, segundo Habermas, teriam sofrido uma feudalização com o advento do capitalismo moderno, são suplantadas por uma nova esfera pública industrializada, representada pela indústria da consciência e a sua integração vertical. Essa indústria da consciência explora a experiência humana, que é a sua matéria prima, para incorporar ao mercado novas necessidades e qualidades humanas. No entanto, as contradições que gera o próprio avanço da socialização deixam espaço para uma oposição potencial, que pode servir de base para organizações autônomas.

Esses espaços alternativos, ainda que de forma rudimentar e sempre atacados pelo poder da indústria da consciência, surgem nos interstícios e constituem “esferas públicas proletárias”. Nesse sentido, o cinema e as novas

mídias são campos de disputa, nos quais o que está em jogo é a socialização/apropriação da experiência.

Na concepção de Kluge, não existe espectador passivo: todo espectador já é produtor do filme que passa na tela, aportando seu labor emocional, sua fantasia e sua experiência. Mas “essa atividade de recepção não faz ele esquecer quem é que controla os meios de produção, e quem se beneficia da atual organização dos prazeres e pressões do consumo” (Miriam Hansen, p. xxxiv, em Negt e Kluge, 1993). A possibilidade da mídia ser organizada de forma diferente,

no interesse dos sujeitos produtores/experimentadores mais do que no afã de lucro, provê uma base crítica contra os produtos e práticas predominantes. Essa crítica, na visão de Negt e Kluge, não pode limitar-se a uma torre de marfim, se não que deve tomar a forma de “contraproduções”, de uma prática concreta da mídia alternativa para intervir na esfera pública contemporânea (Miriam Hansen *apud* Negt & Kluge, 1993).

Os embates dos realizadores argentinos, desde essa perspectiva, parecem constituir uma esfera pública alternativa, sobretudo se considerarmos as disputas por espaços de distribuição e exibição, e as resistências que enfrentaram, e continuam a enfrentar atualmente, as propostas de financiamento público para as produções de documentário de baixo orçamento.

Para questionar a pertinência de enquadrar a experiência dos realizadores argentinos como uma esfera pública alternativa, é interessante voltar à entrevista televisiva que o próprio Kluge realizou em fevereiro de 2003 a Fernando Krichmar, um dos realizadores que depois seria contemplado pela *Vía Digital*, e perguntar-nos: Qual era o interesse do diretor alemão pelo *cine piquetero*? Para Miriam Hansen,

Em sua ênfase na ecologia da vida pública, o conceito de cinema de Kluge é útil para qualquer prática cinematográfica comprometida com a articulação de discursos sobre experiências marginais, oprimidas, distorcidas e cooptadas, compartilham ou não as posições particulares de Kluge (Miriam Hansen *apud* Kluge, 2012).

O próprio Kluge parece sugerir a possibilidade de que essa produção documental argentina possa impulsionar o surgimento de uma esfera pública alternativa, quando questiona Krichmar em relação às manifestações culturais que acompanharam a rebelião popular de 2001-2002 na Argentina:

ALEXANDER KLUGE: Nessa situação [dezembro de 2001] ¿Seria possível pensar uma história de amor entre um gerente e uma operária?

FERNANDO KIRCHMAR: Na rebelião do 19 e 20 de dezembro de 2001, as pessoas tinham tal alegria que parecia uma festa orgiástica. Se deram muitas dessas situações. Aquele foi um verão anárquico.

KLUGE: Se formou uma esfera de cultura alternativa de teatro, de cinema...
¿mas o que aconteceu com a ópera?

[A tradutora aclara: “É que Kluge adora a ópera!”]

KIRCHMAR: Os artistas do Teatro Colón, a maior casa de ópera de Buenos Aires, organizaram-se em assembleia, iam às mobilizações e cantavam o hino nacional num tom operístico, muito estranho numa manifestação ou num bloqueio de rua. É que quando o Fundo Monetário Internacional pede cortes no orçamento da área da cultura, fica claro que as autoridades não entendem por que o Estado tenha que manter um elenco de ópera com recursos públicos. Então, eles também se manifestam.

Da ópera para o cinema, da fábrica para a televisão, dos bairros marginais para a universidade. Esse trânsito intenso entre diferentes âmbitos é algo que se verifica na diversidade temática dos documentários da *Vía Digital*. Uma produção subalterna, tanto em termos estético-temáticos quanto nas suas práticas produtivas, que busca abrir brechas em meio às alianças empresariais que configuram a indústria da consciência.

A organização dos realizadores e a sua incorporação como sujeitos de direito nas discussões sobre políticas culturais resultou num grande crescimento do documentário, que alcançou a metade da produção argentina. No entanto, as mudanças políticas na região nos últimos anos permitem prever cortes no financiamento das políticas culturais nos países. É possível imaginar que a produção audiovisual de baixo orçamento, “inútil” em termos estritamente econômicos, seja a primeira a receber os ataques das políticas de ajuste neoliberal. Sem dúvida, será necessário fazer avaliações sérias e argumentar sobre a pertinência de políticas de fomento audiovisual mais democráticas.

Referências bibliográficas

- Aguilar, G. et al. (2007). *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería.
- Autran, A. (2004). *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese de Doutorado em Multimeios, Campinas: Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas.
- Autran, A. (2013). Sonhos industriais: o cinema dos estúdios na Argentina e no Brasil nos anos 1930. *Revista Contracampo*: 117-132. Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF), Niterói.
- Bernardete, J.-C. (1979). *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- Braude, D. (2015, Mayo 16). *ADN, DOCA y RDI*. Haciendo oír las voces del documentalismo. Disponible em: <http://recursosculturales.com> . Acesso em: 25/05/2016.
- Cabral, A. J. C. de B. (2014). *Luz, câmera, (concentr)ação!: as políticas públicas e os mercados cinematográficas do Brasil e da Argentina nos anos 1990*. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura, Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Campodónico, R. H. (2005). *Trincheras de celuloide: Bases para una Historia Político-Económica del Cine Argentino*. Madrid: Fundación Autor, Universidad de Alcalá, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Dodaro, C.; Marino, S. & Rodríguez, M. G. (2007). Argentina: el caso del cine documental militante durante el ciclo de protesta 2001-2004. Ponencia en el *V Congreso Europeo de Latinoamericanistas*, Bruselas.
- Getino, O. & Velleggia, S. (2002). *El cine de las historias de la revolución. Aproximaciones a las teorías y prácticas del cine "de intervención política" en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Altamira, Museo del Cine Pablo C. Duckós Hicken.
- INCAA. (2007 a 2015). *Anuario de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina*. Buenos Aires: INCAA.
- Jaime, G. (2015, Abril). Cáncer de Máquina, apuntes del montaje y algo más. *La Izquierda Diario*. Disponible em: <http://laizquierdadiario.com/Cancer-de-maquina-apuntes-del-montaje-y-algo-mas>. Acesso em: 23/06/2016.
- Kluge, A. & Negt, O. (2014). *History and Obstinacy*. New York: Zone Books.
- Kluge, A. (2012). *Raw Materials for the Imagination*. Tara Forrest (ed.), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Krieger, C. (2009). *Cine y Peronismo: El estado en escena*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Krieger, C. (2010). Imágenes políticas, una larga historia. *II Congreso Internacional de ASAECA*. Disponible em: www.asaeca.org/aactas/krieger_clara.pdf
- Krieger, C. (2017). Cinema e Peronismo, documentários estatais e propaganda. Palestra oferecida o 25 de maio de 2017. *Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine)*, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal
- Machado, A. (2007). Kluge e a televisão. In Almeida, J. (org.), *Alexander Kluge: O quinto ato*. São Paulo: Cosac Naify.

- Marrone, I. & Moyano Walker, M. (org.). (2011). *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*. Buenos Aires: Biblos.
- Messuti, P. (2014). El impacto de la digitalización en la industria del cine argentino: Políticas de fomento, dinámicas productivas y nuevas ventanas de exhibición. *Hipertextos*, 2(3). Buenos Aires.
- Mestman, M. (2009). La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. In Sel, S. (org.), *La comunicación mediatisada: hegemonías, alternativas, soberanías*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO.
- Negt, O. & Kluge, A. (1993). *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Paranaguá, P. A. (ed.). (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Peña, F. M. & Vallina, C. (2000). *El Cine Quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Russo, P. & De La Puente, M. (2004). *El compañero que lleva la cámara: Cine militante argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Tierra del Sur.
- Sales Gomes, P. E. (2016). *Uma situação colonial?!* Editora Companhia das Letras: São Paulo.
- Vinelli, N. & Rodríguez Esperón, C. (2004). *Contrainformación: medios alternativos para la acción política*. Buenos Aires: Peña Lillo.
- Westhelle, V. (2016). *Transfiguring Luther: The Planetary Promise of Luther's Theology*. Oregon: Cascade Books.

Filmografía

- Cáncer de máquina* (2015, 90 min.), de Alejandro Cohen Arazi e José Binetti.
- El Ambulante* (2009, 84 min.), de Eduardo de la Serna, Lucas Marcheggiano e Adriana Yurcovich.
- Elegía de abril* (2010, 64 min.), de Gustavo Fontán.
- El Rostro de la Dignidad* (2001, 60 min.), de Fabián Pierucci, *¿Grupo Alavio*.
- Hasta donde dea...* (2001, 32 min.), de Pablo Navarro Espejo, grupo de cinema *Adoquin*.
- ¿Quién mato a Mariano Ferreyra?* (2013, 95 min.), de Julián Morcillo e Alejandro Rath, Grupo de Cine Obrero.

Seré Millones (2013. 103 min.) de Omar Neri, Fernando Krichmar e Mónica Simoncini.

Un Fantasma recorre la Argentina (2001, 41 min.), realização coletiva do *Grupo de Cine Obrero*.

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

Martin Scorsese Biopics: visual memory for the future

Denize Araujo & Cynthia Schneider*

Resumo: O objetivo deste texto é analisar três *biopics* de Martin Scorsese, questionando se podem funcionar como fonte de memória visual/testemunho para o futuro, mesmo que a subjetividade interfira na montagem de documentários sobre Cinema e Teatro, Literatura e Música. Em relação ao tom e construção dos *biopics*, os nomeamos como “selfie-biopic”, “accomplice-biopic” e “tribute-biopic”. O corpus principal deste estudo inclui documentários em três mídias: um “cúmplice-biopic” sobre o diretor de cinema e teatro Elia Kazan, *Uma carta para Elia* (2010); um “selfie-biopic”, *Public speaking* (2010), sobre o escritor Fran Lebowitz; e uma “biografia de tributo” sobre a música, *George Harrison vivendo no mundo material* (2011), retratando o guitarrista dos Beatles. O referencial teórico inclui os conceitos de memória subjetiva de Beatriz Sarlo e o estudo de intertextos de Julia Kristeva. Os conceitos de Bill Nichols e Fernão Ramos são relevantes para a definição de documentários modernos, bem como a história do documentário de Deane Williams. Palavras-chave: documentário; subjetividade; memória visual; “selfie-biopic”; “cúmplice-biopic”; “tributo-biopic”.

Resumen: El objetivo de este texto es analizar tres películas biográficas o *biopics* de Martin Scorsese para saber si pueden funcionar como una fuente de memoria visual o un testimonio para el futuro, aun cuando la subjetividad interfiere en los montajes de documentales sobre cine y teatro, literatura y música. Teniendo en cuenta el tono y la construcción de los *biopics*, los denominamos *selfie-biopic*, *biopic-cómplice* y *biopic-tributo*. El corpus principal de este estudio incluye documentales en tres formatos: un “biopic-cómplice” sobre el director de cine y teatro Elia Kazan, *A letter to Elia* (2010); un “selfie-biopic” sobre el escritor Fran Lebowitz, *Public speaking* (2010); y un “biopic-tributo” sobre música, *George Harrison, living in the material world* (2011), que retrata al guitarrista de los Beatles. El marco teórico de referencia incluye el concepto de memoria subjetiva de Beatriz Sarlo y el estudio de los intertextos de Julia Kristeva. Los conceptos de Bill Nichols y Fernão Ramos, así como la historia del documental de Deane Williams, son relevantes para la definición de los documentales actuales.

Palabras clave: documental; subjetividad; memoria visual; “selfie-biopic”; “biopic-cómplice”; “biopic-tributo”.

* Denize Araujo: Universidade Tuiuti do Paraná – UTP, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens. 82010330, Curitiba, Paraná, Brasil.

E-mail: denizearaujo@hotmail.com

Cynthia Schneider: Universidade Tuiuti do Paraná – UTP, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens. 82010330, Curitiba, Paraná, Brasil.

E-mail: cyls72@uol.com.br

Submission of the article: september 17th 2018. Notification of acceptance: october 21st 2018.

Abstract: The aim of this text is to analyze three biopics by Martin Scorsese, questioning whether they can function as a source of visual memory/testimonial for the future even if subjectivity interferes in the documentaries montages about Cinema and Theatre, Literature and Music. Regarding the tone and construction of the biopics, we nominated them as “selfie-biopic”, “accomplice-biopic” and “tribute-biopic”. The main corpus of this study includes documentaries in three media: an “accomplice-biopic” about the film and theatre director Elia Kazan, *A letter to Elia* (2010); a “selfie-biopic”, *Public speaking* (2010), about the writer Fran Lebowitz; and a “tribute biopic” about Music, *George Harrison, living in the material world* (2011), portraying the Beatles guitarist. The theoretical frame of reference includes Beatriz Sarlo’s concepts of subjective memory and Julia Kristeva’s study of intertexts. Bill Nichols and Fernão Ramos’ concepts are relevant for the definition of modern documentaries as well as Deane Williams’ history of documentary.

Keywords: documentary; subjectivity; visual memory; “selfie-biopic”; “accomplice-biopic”; “tribute-biopic”.

Résumé : Le but de ce texte est d’analyser trois biopics de Martin Scorsese, en se demandant s’ils peuvent fonctionner comme une source de mémoire visuelle ou un témoignage pour le futur, même si la subjectivité interfère dans les montages documentaires sur le cinéma et le théâtre, la littérature et la musique. En ce qui concerne le ton et la construction des biopics, nous les avons nommés «selfie-biopic», «complice-biopic» et «tribute-biopic». Le corpus principal de cette étude comprend des documentaires de trois types : une biographie complice sur le metteur en scène de théâtre et réalisateur Elia Kazan, *Uma carta para Elia* (2010) ; un «selfie-biopic», *Public Speaking* (2010), sur l’écrivain Fran Lebowitz ; et un «biopic hommage» sur la musique, *George Harrison vivendo no mundo material* (2011), évoquant le guitariste des Beatles. Le cadre de référence théorique comprend les concepts de la mémoire subjective de Beatriz Sarlo et l’étude des inter-expressions de Julia Kristeva. Les concepts de Bill Nichols et de Fernão Ramos sont pertinents pour la définition du documentaire moderne ainsi que pour l’histoire du documentaire de Deane Williams. Mots-clés : documentaire ; subjectivité ; mémoire visuelle ; «Selfie-biopic» ; «Complice-biopic» ; «Hommage biopic».

Introduction

This study is part of our coauthored research, Denize Araujo as Supervisor and Cynthia Schneider as Post-Doctorate recipient of a PNPD scholarship from UTP- Universidade Tuiuti do Paraná, Brazil. The aim of this research is to analyze three biopics by Martin Scorsese, questioning whether they can be testimonials or visual memories for the future.

The production of biopics or cinebiographies – documentaries about recognized icons in various areas of knowledge – has been emphasized in the last decade, although some biopics have been criticized for inserting information not allowed by family members, as in the case of the singer Amy Winehouse and Grace Kelly, Princess of Monaco.

Interactions between cinema and art can follow three concepts: art-cinema, which is a film with aesthetical and artistic elements; cinema about art, in the case of representations of art movements; and cinema about artists, as in this case. Having as *corpus* three biopics by Scorsese, one about Elia Kazan, theater and film director, *A Letter to Elia* (2010), another about literature, having Fran Lebowitz as protagonist, *Public Speaking* (2010), and one about one of the Beatles, *George Harrison: living in the material world* (2011), we classified them as “accomplice-biopic”, “selfie-biopic” and “tribute-biopic”, respectively.

The main objective of this study is to find out whether these biopics can be a source of knowledge or visual memory for the future. The specific objective is to verify to which extent subjectivity can interfere in the form and essence of the films and affect the power of memory. The focus and points of view in the three films take us to question the role of emotion and indifference, affection and performance, allowing a differential among the productions and a specific denomination for each documentary. For Fran Lebowitz, Scorsese gives complete liberty of action, making the protagonist the show itself, what we consider a “selfie-biopic”. On the other hand, the filmmaker positions himself together with Elia Kazan in a subjective and intimate way, endorsing Kazan’s actions, which could be taken as an “accomplice-biopic”. George Harrison, the leader guitarist of the Beatles, is remembered in a long visual documentary (more than 3 hours) which contemplates the oriental spirituality of the musician, his photos since childhood and his battle against cancer. We classified it as a “tribute-biopic”.

Our main theoretical reference frame includes Beatriz Sarlo’s concepts about subjective memory and Julia Kristeva’s concept of visual intertextuality for interactions among film clips, interviews and photos. Regarding documentary as a cinematic genre, the basic concepts are by Bill Nichols and Fernão Ramos, having Michael Renov and Noel Carroll’s concepts about the role of subjectivity in documentary montages.

One of the pillars that may support the assertion that documentaries can be sources of visual memories in the future is their classical search for faithful representation. However, the subjectivity that permeates most of them allows diverse points of view and montages that justify our studies that intend to analyze individually the three biopics in order to differentiate them. The assertion that all is fiction or all is documentary, functioning as thesis-antithesis, can lead to a synthesis as a possibility of a hybrid montage that may document factuality in a creative way.

Documentary, memory and subjectivity

It has been said that the Scottish documentary filmmaker John Grierson coined the term “documentary” in his review of the film *Moana*, by Robert Flaherty (1926). We would say that Flaherty’s *Nanook of the North* (1922) could also be labeled as “documentary” and even a biopic, considering that the protagonist is more emphasized than anything else. It is exactly Grierson’s definition of “documentary- a creative treatment of reality” that allowed him to use the term in a more ample scale, if we think that *Nanook*, for the sake of the film, had to use some techniques that were not in use anymore, questioning the faithfulness of the classical characteristic of documentary. Even nowadays, when the term is discussed by many scholars, Grierson’s definition might be considered the best one, the one that can be used now, when documentaries are hybrid, distinguished by terms such as fake, mockumentary, docudrama, dramadoc and so on.

Creativity and subjectivity can be characteristics that belong to biographical documentaries as well. Interviews can be testimonials if we accept the use of the term “metamorphosis-memory”, which means that our memory can change according to our points of view, our cultural background and our acquired knowledge through life. Our perceptions can change and many times what we believed to be an assertion in the past can become a doubt when our repertoire turns to be a source of emotional views. Besides, our memory de-territorializes and reterritorializes according to changes of time and place and to reflections that tend to mould our lives taking us to rethink and add or even change concepts that are no longer adequate to our social and cultural lives. Beatriz Sarlo, in her book *Time past: the culture of memory and the subjective turn* (2007), states that

The prefix “post” indicates what comes after memory from the ones that lived the facts and that, establishing with memory this relation of posterity, also have conflicts and contradictions that are characteristics of the intellectual analysis of a discourse about the past and its effects about sensitivity (Sarlo, 2007: 92).

This idea of a “post-memory” can be applied to biopics that determine what kind of inclusions they can have to be perpetuated towards the future. This is the reason why biopics are complex films to deal with. They can be responsible for wrong analysis based on one person’s character portrayed in a subjective way. Sarlo also states that

The past is always conflicted. To the past, memory and history concur. Not always history can believe in memory and memory does not trust a reconstitution that does not have in its centre the rights of remembering (rights of life,

of justice, of subjectivity). To think that it could exist an easy understanding between these perspectives about the past is a desire or a commonplace (Sarlo, 2007: 9).

Many scholars have given their interpretations about documentaries, testimony, subjectivity and memory, including the most memorable ones and some points of view that have been frequently cited. Paula Rabinowitz, in her book *They must be represented* (1994), believes that

Testimony is always a partial truth, so when filmmakers authorize their subjects to speak and thus provoke their audiences to act, it can only be a supplementary gesture toward truth. Yet, the “political” documentary often fails to register this, presenting, like the ethnographers, the appearance of “wholeness” (Rabinowitz, 1994: 28).

In order to avoid using the word “truth” or “reality”, we, the coauthors of this text, decided to use the term “factuality”. Even this term, however, implies subjective connotations, as well as the unclear division between fiction and documentary.

Manuela Penafria suggests that ‘in the same way that fiction integrates documental elements, also documentaries have fictional elements’ (Penafria, 1999: 21). John Green, in *An abundance of Katherines*, said: “You don’t remember what happened. What you remember becomes what happened”. Harold Pinter in *Old Times* said that “there are some things one remembers even though they may never have happened”.

Bill Nichols, in his chapter “How do documentaries differ from other types of film?” from the book *Introduction to Documentary* (2001), questions: “What assumptions and expectations characterize our sense that a film is a documentary? What is a documentary? What do we bring to the viewing experience that is different when we encounter what we think of as a documentary rather than some other genre of film? “Nichols’ assertion is that people assume that sounds and images have their origin in the historical world. He believes that this assumption comes from realism, from an authenticity of evidence. However, he explains, “we must always assess the argument or perspective on grounds that include but go beyond factual accuracy”. Nichols complements that

this assumption carries more weight in a film we take to be a documentary than in a film we take to be a fiction. It is for this reason that we may feel cheated when we learn that a work we thought was nonfiction proves to be a fiction after all. The line dividing the two may be imprecise or fuzzy, but we tend to believe in its reality all the same (Nichols, 2001: 20-40).

We agree partially with Nichols. Spectators and scholars do not expect documentaries to be a copy of “reality” neither they ignore the sound and im-

age effects in our digital media era. Our expectations are satisfied if we can see creativity in a film as the *Blair Witch*, that resembles a documentary in its narrative and tone, but is a fake one. Another example is *Watermelon Woman*, by Cheryl Dunye, that has all elements of a documentary, including interviews about a black singer who had been forgotten and needed recognition. The film also displays cameo characters such as Camille Paglia that was naïve enough to say that she knew that black singer. The last words of the film announce that it was all a creation: a fake biopic dedicated to black actresses. The director, in this case, was sued by the unreliability to present a project for a documentary, asking for a grant and then to develop a different film.

Fernão Ramos believes that documentaries that use persuasion should be called “cable documentaries”:

A cable documentary is an assertive documentary. However, contrary to the classical one, the assertions are established by multiple voices... in interviews, testimonials, archive material, dialogs. The multiplicity of voices does not exclude, however, the assertion of knowledge expressed by the cable documentary, within an ideological context similar to the classical documentary (Ramos, 2008: 41).

Noel Carroll, in his chapter “From Real to Reel: entangled in nonfiction film”, in his book *Theorizing the moving image*, makes commentaries about Metz’s famous “all films are fictional”. Instead, Carroll suggests that all films are mediated. He clarifies: “Nonfictional films are those that we evaluate on the basis of their knowledge claims in according to the objective standards appropriate to their subject matter” (Carroll, 1996: 237). These notions may be the origin of Carroll’s Keynote Speech at the Opening of the XX SOCINE-UTP 2016, when he talked about his concept of evaluative heuristic: “my notion of The Evaluative Heuristic better serves our “post medium” moving-image-world, insofar as it regards each convergence of media as a discrete artwork – as a singularity.” This concept may solve controversial statements about the status of documentaries nowadays.

Origin and development of biopics

According to Tom Brown and Belén Vidal, at the Oxford Bibliographies, biopic is the most common term used to refer to films representing any aspect of the lives of famous people from the past or the present. The term seems to have originated in the trade papers and then penetrated the consciousness of producers and critics. Its widespread use has replaced the more formal “biographical picture.”

Originally associated with the prestige pictures produced by Hollywood studios during the classic era, the term has also become naturalized in the domain of British cinema (particularly with the consolidation of studies on heritage cinema). “Biopic” has also entered (not without certain resistance) the vocabulary of the study of other national cinemas, such as the French cinema. While George Custen’s 1992 study of the studio biopic established the foundations for its study as a Hollywood genre, the debates about the biopic have pursued several lines of inquiry from the start. On the one hand, the genre was perceived as a belated offspring of popular biographical formats at a time (the early 20th century) when literary biography was moving to new and experimental forms of life writing. On the other, the biopic began to be studied as a form of historical cinema, and as such it could become the target of historians’ concerns about fidelity and mis-representation, agency, and the ideological subtexts underpinning the retelling of history as well as the reconstruction of national narratives. (www.oxfordbibliographies.com/view/document)

If this is one side of the origin, there is another side stated at the filmsite.org, written and edited by Tim Dirks. According to Dirks, “biopic films (or *biographical pictures*) are a sub-genre of the larger drama and epic film genres, and although they reached a hey-day of popularity in the 1930s, they are still prominent to this day”. Dirks mentions that

biopics have existed since the earliest days of silent cinema in films such as French filmmaker Georges Melies’ feature-length epic *Jeanne D’Arc* (1899) and Cecil B. DeMille’s *Joan the Woman* (1916), D.W. Griffith’s religious epic *Judith of Bethulia* (1914), Abel Gance’s innovative six-hour-long epic *Napoleon* (1927), and director Lloyd Ingraham’s *Jesse James* (1927) with Fred Thomson as the western outlaw (www.filmsite.org/biopics.html).

Both sites, however, converge in a very important point to our study. Dirks suggests:

Sometimes, historical biopics stretch the truth and tell a life story with varying degrees of accuracy. Big-screen biopics cross many genre types, since these films might showcase a western outlaw; a criminal; a musical composer; a religious figure or leader of a movement; a war-time military hero; an entertainer; an artist; an inventor, scientist, or doctor; a politician or President; a sports hero or celebrity; or an adventurer (www.filmsite.org/biopics.html).

Brown and Vidal complement the relevance of our study, stating that “in our era of media convergence and the explosion of celebrity culture, the biopic is at the center of a new wave of scholarly interest in transmedia formats (such as the biopic/docudrama hybrids) and the possibilities opened up by a new digital culture obsessed with the self” (www.oxfordbibliographies.com/view/document).

Two subthemes are relevant to our question here: “degrees of accuracy”, which also imply subjectivity degrees and hybrid documentaries, as well as the new digital media that stresses the culture of the self, which means that direc-

tors can feel free to make interactions between professional and private lives of famous people. *Steve Jobs* (2015), by Danny Boyle, for instance, reveals that the Apple creator had bad temper, especially towards his wife and daughter, in a very one-sided and monological way. Therefore, these non-ethical expositions may obscure, in the future, Jobs' most ingenious Apple creation.

Another problematic biopic was *The Social Network* (2010), by David Fincher, about the creator of Facebook, Mark Zuckerberg, a Harvard student who was sued by two brothers who claimed that it was their idea. Recipient of more than 150 awards, the biopic was acclaimed and its director was praised for being able to capture the spirit of the age. However, in his first Public Question and Answer, in November 2014, Mark Zuckerberg, founder and chief-executive of Facebook, complained about comments implying that he used his social network to find women when, in reality, he was not single but dating his now-wife Priscilla Chan at that time (www.theguardian.com/technology/2014/nov/08/mark-zuckerberg-social-network-made-stuff-up-hurtful).

Two more biopics have received many complaints. Amy Winehouse's father said his daughter's memories were ruined because of her biopic, *Amy* (2015), directed by Asif Kapadia. Mitch Winehouse stated that the biopic is "misleading and contains some basic untruths". Emphasizing Amy's abusive use of drugs and alcoholic drinks, the biopic stresses this side instead of concentrating on her qualities as a singer. On the other hand, the biopic received 30 awards. Another biopic that caused controversy was *Grace of Monaco* (2014). Prince Albert of Monaco and his two sisters, Princess Caroline and Princess Stephanie complained that the biopic is "pure fiction, inaccurate". They said in a statement to Ben Child from The Guardian, on January 17, 2013:

We have had absolutely no association with this project, which claims to be about the lives of our parents. For us, this film does not constitute a biographical work but portrays only a part of her life, has been pointlessly glamorised and contains important historical inaccuracies as well as scenes of pure fiction (Child, 2013).

Although these examples suggest inaccuracies that cannot be taken as factualities, having received heavy criticism from most film critics, Scorsese biopics can be considered worth of analyses, considering the creation of special formats and tones for each of the protagonists, in a way to reveal their lifestyles.

A Tribute-Biopic

Martin Scorsese has built his name in fiction, so this fact can justify the choice to analyze his documentaries, which are not so well known. We are

dealing with documentaries and their variants, such as fake, docudramas, dramadocs, mockumentaries and so on. Biopics or biographical documentaries also have branches that differentiate them, although their convergences remain.

Dennis Bingham, in his book *Whose lives are they anyway?* states that

like any genre that dates back nearly to the beginning of narrative cinema, the biopic has gone through developmental stages, emerging from each of its historical cycles with certain modes that continue to be available to filmmakers working in the form. These are: the classical, the transition of a producer's genre to auteuristic director's genre (Martin Scorsese, Spike Lee, Oliver Stone, Marry Harron, Julien Schnabel); the *Citizen Kane* mode; the parody or anti-biopic; the minority appropriation; and, since 2000, the neo-classical biopic with all or most of these elements (2010: 17).

In his text "The lives and times of the biopic", Bingham complements his ideas commenting that the majority of biopics does not include childhood scenes and isn't a birth-to-death chronicle (Bingham, 2013: 235). Most of them open only when the subjects become famous. This is not the case of *George Harrison: living in a material world* (2011), in which Scorsese wants to find out about George's thoughts and his way of life, going deeply in his childhood, his affiliation to Hare Krishna, his meditations and even his quarrels and divergences with The Beatles. The title of the biopic clarifies Scorsese's search that follows the same steps as George's and his self-knowledge development.

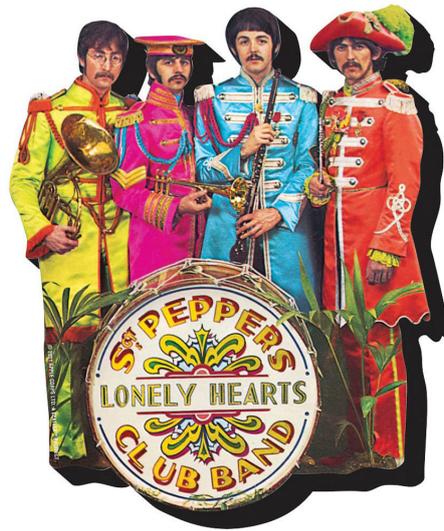
Asked about the reason for his interest in George Harrison and the Beatles, Scorsese answered that spirituality is for him an interesting subject:

That subject matter has never left me. . . The more you're in the material world, the more there is a tendency for a search for serenity and a need to not be distracted by physical elements that are around you. His music is very important to me, so I was interested in the journey that he took as an artist. The film is an exploration. We don't know. We're just feeling our way through (Carlick, 2012).

In fact, the 208 minutes biopic intends to examine every possibility to define George's character and his qualities. Although some critics say that Scorsese overpraised Harrison, we believe that the director wanted to leave a memory that could provide a recognition in the future for his life searching for spirituality. Peter Bradshaw, in his review to the *Guardian* (sep29, 2011), suggests that the biopic is

an enormously affectionate, enthusiastic, and wildly indulgent three-and-a-half hour docu-tribute to Harrison. With new interviews with key figures including Paul McCartney, Ringo Starr and George Martin, Scorsese's movie sets out to cherish and rediscover that special something in Harrison's music and his gentle, self-deprecating, otherworldly personality. He pays tribute to

Harrison as the inventor of the benefit gig with his 1971 Bangladesh concert, and also as a film producer and backer of HandMade Films (Bradshaw, 2011).



The point that interests us in this study is, however, the way the biopic is structured. We would say that the puzzle-like nonlinear narrative seems to be close to a rhizome, the Deleuze-Guattari concept that includes plateaus and escape lines. In the first part, Harrison was well adjusted to the band, happy with his role and with Paul McCartney and John Lennon as composers, and the biopic develops a nice and calm plateau, focusing on The Beatles success and creativity. The Club Band St. Peppers “Lonely Hearts” was the climax of the band (image above). After some time, though, Harrison wanted to be a composer too, which created some problems. It was an escape line that disturbed the plateau. Growing up, having a band and conducting their private lives was too much for the Beatles. Paul McCartney was the first to leave. Harrison, trying to find his spiritual live in a material world had to leave too.

The biopic mixes up times and locations, and also images and interviews. One of the most creative strategies of the biopic is that Scorsese does not say anything. There is no voiceover and the interviews and images convey all meanings. The collage, made of invitations, postcards, show programs, songs, drugs, discos, heavy drinks and interviews, Indian sitars and meditation, follows the crazy life of the band, making interactions with high speed, up to the moment of the Jack Stewart car race, in a metaphor of that life that was making them look for peace away from fans and in silence. In the beginning they liked

having so many fans, but after some time it became impossible to cope with so many commitments and the changes of their own lives.

Spatiality and spirituality are two concepts that are emphasized in the biopic. Harrison moves constantly and the camera seems to accompany him in his new places, thoughts, and searches. The Taj Mahal creates an impact as well as life in India, a country where Gandhi implemented the idea of peace. Harrison is depicted in his efforts to meditate, to look inside himself, to try to connect to his inner life. His second wife, Olivia Harrison, explains, in her interviews, what their life was like.

The tone of the film is subjective. Although fights and quarrels are displayed, the interviews were done with his friends that also tried to insert some pieces in the large puzzle about his double life, sometimes lonely, other times generous, but always changing ideas and trying new places, songs or ideas. Subjectivity plays an important role in the biopic, considering that each interviewer has one point of view about Harrison. Although this collage produces a polyphonic dialog, and avoids monological interpretation, it is far from the idea of what Harrison was. Perhaps his search just ended with his death, but not with an understanding about his personality or desires.

Beatriz Sarlo, in his book *Time past and the subjective turn*, believes that “even if memory can function as a moral challenge to history and its sources, this cannot support memories’ claims to be less problematic than what is constructed by other discourses”. (57). She also believes that memory is part of a subjective turn and that accounts of the past are always constructions. Therefore, in the future, Harrison might be remembered as Scorsese’s biopic depicted him, perhaps in a better light than he really was, but nobody knows what he really thought inside himself, so subjectivity wins.

Our argument here goes along the insights defined by Jacques Derrida and his concept of deconstruction. If we take literally his assertion that “there is no outside-text”, for spectators in the future George Harrison biopic might be taken as his life. Going further, we could say that Derrida’s deconstruction questions certainty and determinacy, as it questions “reality and truth” as well. Taking this path, we can say that Scorsese film follows the idea of questioning who his protagonist were, trying all kinds of sources and opinions, making a collage with voices, songs and images, leaving to spectators to come to conclusions. His biopic does not intend to be the ultimate statement about the Beatles guitarist, but may be taken to one version that can be relevant for the future memory when the Beatles will be only history, legend and myth.

Scorsese’s strategies can be considered to be followers of Derrida’s: exploring and trying to reveal the internal logic of ideas and meanings, attempting

to go inside Harrison's mind following the same process that Harrison himself was doing in his search for his inner conception of life. Considering this possibility, the biopic can be taken as a meta-biopic, in its search to find out how a biopic could be constructed.

If we consider that subjectivity is inherent to any representation, biopics imply subjective views as fiction films and documentaries. According to Krysten Arneson, paraphrasing Toby Miller and complementing his remarks:

There is an art to documentary that obliges the filmmaker to choose camera angles, to string words together into sentences that are not just informative but that tell a story an art that draws not from objective methods of representing reality, but the fictive world of cinematic production. The documentary transforms its object into a spectacle of sound and image that draws on signs from the fictive and social worlds. Fictional and factual protocols become tropes of production and reception, as filmmakers and viewers draw on intersecting textual norms to make and decipher meaning (Miller, 1998:184). Despite their presentation, documentaries are not an objective but a subjective device, a medium that "marshal[s] systems of representation to encourage point of view about something (Toby Miller, 1998:183). This inherent subjectivity, drawn not only from the construction of the film but also from the interpretation of the filmmaker, makes it impossible for a documentary to ever accurately represent the everyday (Arneson, <https://artifactsjournal.missouri.edu/2012/03/representation-through-documentary-a-post-modern-assessment/>).

Regarding testimony and memory for the future, we believe that memory, even subjective memory, is what lasts the most. Therefore, Scorsese's *George Harrison: living in the material world* will certainly be one of the versions that will endure and complete the puzzle that the biopic proposes.

A Selfie-Biopic

Some biopics are so focused on one person that could be called selfies. This is the case of *Public Speaking* (2010), Scorsese documentary about Fran Lebowitz. She is the star from the beginning to the end, self-confident, delivering her lines as she was on the stage all the time. At times, she seems to act as a standup comedian, a little irreverent, making people laugh, answering questions in her ironic tone that can be funny. Even when she is in the middle of personalities such as James Baldwin, Toni Morrison and so on, she finds a way to be the smartest one. She confesses that she loves when people ask her opinion, when she is allowed to have a large audience, when she can be the center of attention.

According to Laura Rascaroli, in her chapter about self-portraits in the book *The Cinema of Me: the self and subjectivity in first person documentary*, "similarly to the literary self-portrait, the audiovisual one has much to

do with the monologue, in which the spectator is in the position of an over-seeing/overhearing third person” (Rascaroli, 60). In fact, this seems to be the case. The documentary shows Lebowitz having dinner at the Waverly Inn, whose wall next to her table displays a caricature of her by Edward Sorel. She is also shown in presentations with large audiences and even in a Jeopardy TV show in which there are three competitors in the Quotable Fran Lebowitz category.

In some moments Lebowitz comes up with serious comments, for instance when she explains her ideas about the difference between opinions and news, complaining that media, journalists and reporters, instead of offering us information are giving spectators their comments about every topic. She believes that media should have less authority about news and should inform more than express opinions.

Her comments about television suggests that, in the beginning, people were afraid nobody would pay attention to it, considering that there were so many other distractions in a house, but finally it was the opposite, the whole world came to television and now television is the world. She also complains that there are too much democracy for literate people and too little for the illiterate ones. One interesting detail is that, being a Jew, she also uses the self-deprecation formula so familiar to Woody Allen’s *persona*, calling herself as “the most slothful person in America”.

Lucy Mangan, in her review to The Guardian (2011) describes the film:

The film is in essence a monologue occasionally intercut with archive footage of 70s New York and heroes such as James Baldwin, as Lebowitz expounds on . . . well, just about everything. Entire cultural movements, vast swathes of social change are effortlessly distilled into beautiful, brutal epigrams – “Too many people are writing books, the books are terrible and this is because you have been taught to have self-esteem,” she explains to another audience member. The rise of celebrity worship is explained as a Warholian joke “that got into the water supply” and the difference between wit and humour summarised as “warmth. Wit is cold. It is judgment” – and dispensed from “her” booth at the Waverly Inn (Mangan, 2011: www.theguardian.com/tv-and-radio/2011/feb/01/public-speaking-fran-lebowitz-scorsese).

Mangan also mentions: “It’s shot in the style of his early documentaries, Italian American and American Boy-energetic, sinewy, beautiful-but perhaps ‘documentary’ is a slightly misleading term” (idem). That is the reason we call it a “selfie-biopic”.

Talking about what would be labeled as delicate matters nowadays, when political correctness is so emphasized, Lebowitz deconstructs the LGBT lobby’s causes of homo marriage and gays in the military with an ironic “Are you kidding me? You want the two most confining institutions, marriage and the

Army? Usually a fight for freedom is a fight for freedom- this is the opposite!” She also feels nostalgic about gay bars where smoking was allowed. She states that she was happy to have Obama so “we can get over“ the whole business of having a black President. She also makes comments about former President Bush and his Iraq Study Group. She metaphorically compares it to a third-grader facing a math test: “is the best time to study the night before the test or three years afterward?” Whether she is sarcastic or ironic, self-confident or over-confident, she knows how to entertain with wit and grace.

Having Lebowitz running the show was a very intelligent strategy by Scorsese, and also the most intricate problem to classify the documentary. Would it be considered a documentary when we do not have any testimony of anybody else except of she-herself talking about herself? Could her comments be taken seriously when she sometimes seems to be a standup comedian? Did she create a “*persona*” like Woody Allen? Or is she really like this? Isn’t it too subjective to be considered her life?

These questions may be answered if we attempt to verify to which point *Persona* and Jewish humor are relevant to Lebowitz’s witty public speaking. According to Irving Howe, Jewish humor is “an irony which measures the distance between pretension and actuality” (19). Characteristics of Jewish humor are self-mockery or self-deprecation, skeptical outlook and exaggeration. Stora-Sandor explains that Jewish people have inherited, from earlier generations, a mental habit which leads them to analyze everything based on every possible angle, finding the most subtle answer to complex questions” (48). Lebowitz displays most of Jewish Humor characteristics, when she says she couldn’t tell the hour until she was nine, she was never doing homework, as a child she was fearful of normal activities, she was bad at Math and she still counts on her fingers, she is very lazy, she hates all jobs, never had a job she liked, she hates tourists in New York, she is a horrible girlfriend. Besides being characteristics of Jewish Humor, there is also a kind of performance in her acts that could be classified as a *persona*, especially in her public appearances.

Roy Patterson, in his article “Free-range performance artist”, at the *Slate*, defines: “Fran Lebowitz, ace epigrammatist, is further a first-rate conversation-artist, a hall-of-fame bibliomaniac, a chronic self-caricaturist, a gal-about-town, the soul of the city, a snappish social critic, a snappy dresser, a popular emcee, a mandarin, a mascot, and the least-prolific great humorist of the American experiment” (Nov 22. 2010). Patterson continues: At 60, Fran is 29 years late turning in a novel to Knopf, and in *Public Speaking* she claims for herself a perverse superlative:

I'm the most outstanding waster of time of my generation. The book, *Exterior Signs of Wealth*, is not coming along nicely. I moved a couple of months ago and so I saw it in the bottom of a box. The half of it that exists holds up. I found that I'm sure I still agree with myself. . . . On stage before an audience with her pal Toni Morrison, she defines the difference between humor and wit and sounds like a culture minister without portfolio (Patterson, www.slate.com/articles/arts/culturebox/2010/11/freerange_performance_artist.html).

Besides being funny, her *persona* mixes comments that are self-deprecating with highly hyperbolic one such as "That's the problem with being ahead of your time," Lebowitz says in *Public Speaking*. "By the time everyone catches up with you, you're bored."

The concept of "*persona*" has been defined in many instances, such as the Wikipedia, that includes its origin and development. For our case, however, the definition could be "a social role or a character played by an actor... although the origin of the term is not completely clear, *persona* could possibly be related to the Latin verb *per-sonare*, literally: *sounding through*, with an obvious link to the theatrical mask". The *persona*, for Swiss psychiatrist Carl Jung, is the social face the individual presented to the world— "a kind of mask designed on the one hand to make a definite impression upon others, and on the other to conceal the true nature of the individual."

Laurence Scott, in the abstract of his article *The Ethical Camp and mute elegiac of Fran Lebowitz* states that

Lebowitz combines the theatricality of traditional camp with ethical seriousness in her public, performed identity as self-appointed judge of contemporary American life. At the same time, in the ironic gap between the verbosity of her identity as public speaker and her own paralysed literary output, Lebowitz enacts a tacit elegy to a 'lost public' of New York artists and their equally decimated audience (Scott, 2012).

The most appropriate usage here would be a "theatrical mask" which functions as a comic strategy to entertain at the same time as it implies an irony in its remarks and comments. Saying those remarks in a serious tone is another strategy to produce laughter. Edward Sorel, the cartoonist, could encapsulate Lebowitz style and mood in his work depicting her caricature in the Waverly Inn Mural below.



These three images of Fran Lebowitz summarize her performance through the documentary, which we denominated as a “selfie-biopic”. In the first image, she is talking to a large audience; the second image reveals her, smoking, in her “man suit”, as she calls her most used kind of clothes; the third image show her caricature next to her habitual table as she explains in one of her meetings at the Waverly Inn restaurant.

An Accomplice-Biopic

According to Todd McCarthy, in his review for the IndieWire, *A Letter to Elia* is

an intensely personal and deep exploration of the essence of one major filmmaker by another. Keenly analytical in its appreciation of how Elia Kazan achieved such dramatic power in his best work, the hour-long piece movingly achieves special status in the way Scorsese uses the occasion to offer a penetrating slice of emotional autobiography, one man revealing much about himself through his affinity for another man’s cinema (www.indiewire.com/2010/09/review-a-letter-to-elia-228011).

Following McCarthy’s insightful comments, we would say that the biopic reveals a complicity of the two directors not only in the impression Elia’s films had on Scorsese but also in the way that the biopic is developed in its interconnections between clips and voice over and remarks, producing a net of dialogical effects as spectators could almost see or at least imagine Scorsese’s feelings in watching the same films over and over. There are three concepts that can be adapted to explain this case: the term “dialogism” in the sense that Mikhail Bakhtin describes his concept, if we focus our analysis in the two directors and their connection; the term “polyphony” if we include interviews and comments that can offer many voices and can allow many points of view; and “intertextuality”, in the sense Julia Kristeva coined it, as the process of one text interaction with the other in the documentary narrative.

When Bakhtin created the term “dialogism”, he meant to describe texts in which there is not only one single-minded voice and where at least two voices can be heard. This is what happens in the biopic when Kazan’s film images are intertwined with Scorsese’s comments. When more voices are added, we can adapt Bakhtin’s concept of “polyphony”. Coming from the area of Music, the term defines a multiplicity of voices that also interact in a web that can also allude to the term “intertextuality”, if taken in consideration the interchange between the two texts, one by Scorsese and the other by Kazan. This intertextuality can lead to a relationship of devotion and exchange. McCarthy recalls these words : “I was living through the film,” explaining that Scorsese reflects as he vividly conveys the common experience of finding an emotional outlet in the movies that it is impossible to have with family during adolescence (www.indiewire.com/2010/09/review-a-letter-to-elia-228011).

Julia Kristeva, who coined the term “intertextuality” after Mikhail Bakhtin’s concepts of dialogism and polyphony, states, in her well known definition, that “any text is constructed of a mosaic of quotations, any text is the absorption and transformation of another” (Kristeva, 1980:66). In the case of the documentary *A Letter to Elia*, the process is double: Scorsese interacts with Kazan’s films and at the same time he remembers his youth. Subjectivity and memory go together, and spectators have the clips of Kazan’s films reviewed and filled with personal comments about Scorsese’s past and present. Adapting Kristeva’s concept of intertextuality, we can argue that the “mosaic of quotations” may refer to the filmmaker’s comments, which are absorbed by the clips and transformed into a collection of thoughts and ideas. Regarding the coined term we are proposing, “accomplice-biopic”, we can argue that it refers to Scorsese’s continuous exchange with Kazan, but especially about the sad incident when Kazan denounced his companions as communists. Scorsese, who actually presented Kazan with his Oscar in 1989, tries hard to justify it, as an accomplice would do.



According to McCarthy,

You can't discuss Kazan for three minutes without the blacklist coming up, but this film uses it as way to help explain the indisputable change and improvement his HUAC testimony triggered in Kazan's work. "This was the moment a director became a filmmaker," Scorsese says here, not as an excuse or justification, but as a psychological observation about emotional cause and artistic effect (www.indiewire.com/2010/09/review-a-letter-to-elia-228011/).

In 1952, Kazan had appeared before the House Committee on un-American Activities and named eight of his old friends from the Group Theater who in 1930s, along with him, had been members of the American Communist Party. When Kazan was 89 years old and received his honorary Oscar, at the 71st Annual Academy Awards Ceremony, some applauded him and some didn't, which proved that his action was not forgotten. Although Kazan never apologized for his testimony, some were on his side, including Scorsese. Kazan's masterpieces were considered more important than his testimony. Some of his plays and films are cited in Scorsese's biopic *A Letter to Elia*, focusing especially in *A street car named desire*, the play and the film, *On the Waterfront*, *East of Eden* and *America America*.

McCarthy complements:

Scorsese's phrase "I was living through the film," reflects as he vividly conveys the common experience of finding an emotional outlet in the movies that it is impossible to have with family during adolescence...By mixing the authenticity of his initial emotional response to Kazan's films with his vast cinematic erudition, and by deciding to largely jettison the usual documentary baggage of archival footage, interviews with associates and Hollywood history factoids, Scorsese has been able to concentrate nearly all their attention on that which is of the greatest value in Kazan's work and to throw an intense spotlight the man's complexity and distinction as an artist (www.indiewire.com/2010/09/review-a-letter-to-elia-228011/).

Besides being a source of Scorsese's inspiration, Kazan represented in some of his films the same environment in Little Italy, as both of them shared, having come from foreign country families. *On the Waterfront* reveals features of protagonists that were familiar to Scorsese, making him understand those lives and later revives them in his own films.

East of Eden is connected to his own childhood, his family and his relationship with his brother. Watching the brotherly conflict between Cal and Aaron in Kazan's film touched him deeply when he was 12. Scorsese's identification with themes and the way Kazan represented them were one of the reasons for his accomplice-biopic.

A Letter to Elia follows what Bill Nichols calls of "participatory or interactive mode", which presents the relationship between the filmmaker and the filmed subject. In fact, Scorsese investigates clips of films making an intimate connection with them.

The participatory documentary reveals the director's point of view in a clear way, involving him in the discourse and narrative. The filmmaker makes contact with his protagonist in a direct way and explains to the audience in person, making his appearance as part of the biopic, as a participant of the narration. Besides, the chosen interviews seem to collaborate providing multiple voices, reconstructing events, going to the past, remembering old impressions, adding new ones (Nichols, 1991: 78-93; 2001: 115-125).

Conclusion

Nichols' ideas about documentaries can describe them in an objective way:

Each film establishes internal norms or structures of its own but these frequently share common traits with the textual system or organizing pattern of other documentaries. Documentaries take shape around an informing logic. The economy of the logic requires a representation, case or argument about the historical world. The economy is basically instrumental or pragmatic: it operates in terms of problem-solving. A paradigmatic structure for documentary would involve the establishment of an issue or problem, the presentation of the background to the problem, followed by an examination of its current extent or complexity, often including more than one perspective or point of view. This would lead to a concluding section where a solution or path toward a solution is introduced (Nichols, 1991: 48).

However, the three documentaries analyzed in this text differ in one important point not mentioned above: the subjectivity inherent to them, which makes them more authentic in terms of creativity and careful approach to each one of them, developing the protagonists in a personal way, taking into account their way of life, and choosing strategies that could contemplate their views. In

counterpoint with the many biopics that do not offer what protagonists deserve, Scorsese's attempts to produce relevant biopics go beyond common usage or documentary rules.

In his work *Blurred Boundaries* (1994), Nichols summarizes the current state of the documentary as follows:

Traditionally, the word documentary has suggested fullness and completion, knowledge and fact, explanations of the social world and its motivating mechanisms. More recently, though, documentary has come to suggest incompleteness and uncertainty, recollection and impression, images of personal worlds and their subjective construction (Nichols, 1994:1).

This citation is appropriate to describe the corpus of our text: documentaries that work with "recollections and impressions, images of personal worlds and their subjective construction". If subjectivity is recognized now as one of the elements of documentaries, we can say that Scorsese's biopics will be a source of knowledge and memory for the three biopics.

In our analyses, we also tried to perceive strategies adopted by Scorsese as well as significant elements that were part of the three protagonists. Scorsese allowed Lebowitz to act freely in his/her *Public Speaking*; he went deeply in Harrison's mind to be able to verify what moved him towards preparing his body to death; he accompanied Kazan through his plays, films and awards. These are the reasons we coined the three kinds: a selfie-biopic, a tribute-biopic and an accomplice-biopic respectively.

In our choice of theoretical references, we also took into consideration Beatriz Sarlo's views on memory, Julia Kristeva's concept of intertextuality, Fernão Ramos' ideas about documentaries, Bill Nichols' classification and Deane Williams' analysis of Grierson. Besides, the book *The Biopic in Contemporary Film Culture*, edited by Tom Brown and Belén Vidal, brings many comments to the analyses of biopics, stating that "like other forms of the heritage film, the modern biopic has become a site of competing memories... Memory and History have become central questions in the study of the biopics as an international genre" (p. 22-23).

Actually, the renewed interest in producing biopics has been growing lately. From Abel Gance's bio-epic *Napoléon* (1927), the change from chronology to personality became evident, as the emphasis on gestures and styles, subverting linear time and chronology. This is the case of Scorsese's three biopics. Each one focuses the protagonist way of life trying to encapsulate the inner feelings, the soul of the chosen protagonists: Lebowitz satisfies her desire of conduct public speeches; Kazan has the filmmaker at his side all the time to honor him; and Harrison's intimate doubts and quests are taken seriously.

Bibliographic references

- Arneson, K. (2012). Representation through documentary: a post-modern assessment. *Artifacts Journal*. Missouri Univ. Available in: <https://artifactsjournal.missouri.edu/2012/03/representation-through-documentary-a-post-modern-assessment/>
- Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: Univ of Minnesota Press.
- Batty, D. & Johnston, C. (2014). *Question and Answer with Mark Zuckerberg social network*. Available in: www.theguardian.com/technology/2014/nov/08/mark-zuckerberg-social-network-made-stuff-up-hurtful
- Bingham, D. (2010). *Whose lives are they anyway?*. New Jersey: Rutgers UP.
- Bradshaw, P. (2011). *Review George Harrison*. Available in: <http://theguardian.com/film/2011/sep/29/george-harrison-material-world>
- Brown, T. & Vidal, B. (s/d). *Oxford Bibliographies*. Available in: www.oxfordbibliographies.com/view/document
- Carlick, S. (2012). *Martin Scorsese to unveil George Harrison Documentary*. Exclaim. New Jersey: Rutgers UP.
- Carroll, N. (1996). From real to reel: entangled in non-fiction film. In *Theorizing the Movie Image*. Cambridge: Cambridge UP.
- Child, B. (2013). *Nicole Kidman's Grace Kelly biopic "inaccurate" say Monaco Royals*. Available in: <http://www.theguardian.com/film/2013/jan/17/nicole-kidman-grace-kelly-biopic-inaccurate>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. SP: Ed. 34.
- Dirks, T. (s/d). Biopics Films. In *Filmsite*. Available in: www.filmsite.org/biopics.html
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: a semiotic approach to Literature and Art*. Ed. Leon Roudiez, T. Gora et al. NY: Columbia UP.
- Mangan, L. (2011). *Cable Girl: Public Speaking*. Available in: www.theguardian.com/tv-and-radio/2011/feb/01/public-speaking-fran-lebowitz-scorsese
- Matuszewski, B. (1898). *Une nouvelle source de l'histoire du cinéma (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*. Paris.
- McCarthy, T. (2010). *Review A letter to Elia*. Available in: www.indiewire.com/2010/09/review-a-letter-to-elia-22801

- Miller, T. (1998). *Technologies of Truth: Cultural Citizenship and the Popular Media*. Ed. by Michael Renov, Faye Ginsburg, and Jane Gaines. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indianapolis: Indiana UP.
- Nichols, B. (2001) How do documentaries differ from other types of film?. In *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP.
- Patterson, T. (2010). *The new Fran Lebowitz documentary. Free-range performance artist*. Available in: www.slate.com/articles/arts/culturebox/2010/11/freerange_performance_artist.html
- Penafria, M. (1999). *O filme documentário. História, identidade e tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Rabinowitz, P. (1994). *They must be represented*. London: Ed. Verso.
- Rascaroli, L. (2012). The self-portrait film: Michelangelo's last gaze. In *The Cinema of me: the self and subjectivity in first person documentary*. Ed. Alisa Lebow. NY: Columbia UP.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. SP: SENAC.
- Sarlo, B. (2007). *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. SP: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG.
- Scott, L. (2012) Notes on Fran: the ethical camp and mute elegiac of Fran Lebowitz. In *Research Gate GMBh*. Berlin. Available in: www.researchgate.net/publication/285701459_Notes_on_Fran_The_Ethical_Camp_and_Mute_Elegiac_of_Fran_Lebowitz
- Stora-Sandor, J. (1984). *L'humour juif dans la littérature: de Job a Woody Allen*. Paris: Presses Universitaires de France.

Filmography

- A letter to Elia* (2010), Martin Scorsese.
- Amy* (2015), de Asif Kapadia.
- George Harrison: living in the material world* (2011), de Martin Scorsese.
- Grace of Monaco* (2014), de Olivier Dahan.
- Public Speaking* (2010), de Martin Scorsese.
- Steve Jobs* (2015), de Danny Boyle.
- The Social Network* (2010), de David Fincher.

Territórios epistemológicos do Real nas imagens esféricas do dispositivo VR360°

Alberto Greciano & Daniela Zanetti*

Resumo: O presente trabalho procura desenvolver uma reflexão crítica sobre as possibilidades estéticas do documentário ao se expandir nos espaços de imersão atmosférica e interação em rede do dispositivo VR360°. Na conjuntura dessa plataforma digital se projeta um espaço de intercomunicação factual e afetivo que abre possibilidades para produzir uma assimilação transformativa do conhecimento.

Palavras-chave: documentário; imagem esférica; VR360°; interface; imersão; interação; conhecimento; pensamento.

Resumen: El presente trabajo intenta desarrollar una reflexión crítica sobre las posibilidades estéticas del documental al expandirse en los espacios de inmersión atmosférica e interacción en red del dispositivo VR360°. En la coyuntura de esa plataforma digital se proyecta un espacio de intercomunicación factual y afectivo que abre posibilidades para producir una asimilación transformativa del conocimiento.

Palabras clave: documental; imagen esférica; VR360°; interfaz; inmersión; interacción; conocimiento; pensamiento.

Abstract: The present work seeks to develop a critical reflection on the aesthetic possibilities of the documentary as it expands in the spaces of atmospheric immersion and network interaction of the VR360° device. At the juncture of this digital platform, a factual and affective intercommunication space is projected that opens possibilities to produce a transformative assimilation of knowledge.

Keywords: documentary; spherical image; VR360°; interface; immersion; interaction; knowledge; thought.

* Alberto Greciano: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Pós-doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades (PósCom), Grupo de Pesquisas em Cultura Audiovisual e Tecnologia (CAT), CEP 29075-910 - Vitória-ES, Brasil. E-mail: albertogreciano@gmail.com

Daniela Zanetti: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades (PósCom) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), CEP 29075-910 - Vitória-ES, Brasil. E-mail: daniela.zanetti@gmail.com

O presente trabalho de pesquisa foi realizado com apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico Brasil (167451/2017-0).

Submissão do artigo: 31 de outubro de 2018. Notificação de aceitação: 28 de janeiro de 2019.

Résumé : Le présent travail cherche à développer une réflexion critique sur les possibilités esthétiques du documentaire au fur et à mesure de son expansion dans les espaces d'immersion atmosphérique et d'interaction réseau du dispositif VR360. À la croisée de cette plate-forme numérique, un espace intercommunautaire factuel et affectif ouvre les possibilités de produire une assimilation transformative du savoir. Mots-clés : documentaire ; image sphérique ; VR360° ; interface ; immersion ; interaction ; connaissance ; pensée.

Introdução

O século XXI trouxe novas possibilidades tecnológicas que potencializaram a forma como o documentário se conecta com o imaginário, ancorando-se no real. Essa potência encontra na consolidação e ampliação dos suportes de produção e distribuição digital uma aliança para superar as limitações da representação através da narração linear no dispositivo cinematográfico da sala escura. O documentário, ao se expandir no sistema estrutural, sociocultural e cognitivo que supõe a chegada da Interface (Bruno, 2001; Manovich, 2001; Emmerick, 2008; Català, 2010), vem multiplicando suas possibilidades estéticas e políticas em espaços de imersão atmosférica e de interação em rede.

Este trabalho parte do interesse em desenvolver uma reflexão crítica sobre como os documentaristas assumem em suas produções os avanços que a indústria e o mercado das tecnologias audiovisuais estão oferecendo através das novas ferramentas dirigidas a retomar o projeto utópico da realidade virtual. Para elucidar este fenômeno estabelece-se um procedimento metodológico de análise qualitativa a partir de um marco teórico embasado em conceitos estéticos que vão se apresentar através da forma ensaio. O objetivo é entender como o documentário, ao se situar na conjuntura desse mundo visual, já não consiste em focalizar e analisar de uma forma vetorial algum acontecimento ou circunstância isolada, mas sim abrir possibilidades reflexivas sobre a diversidade de condicionantes que envolvem os fatos e sobre as ideias que se desenvolvem ao redor dessa variedade.

Para isso, partimos do princípio apresentado por Català (2017), segundo o qual os elementos e fundamentos que entram em cena com aplicação das tecnologias de realidade virtual em vídeo volumétrico (VR360°) permitem efetivar plenamente a capacidade retórica que detém a imagem e, com isso, introduzir movimentos de pensamento. Ou seja, ao adotar esses recursos tecnológicos na busca de uma nova narrativa dramaturgica, os documentários tem a possibilidade de se inscreverem numa ecologia visual que obrigue e, ao mesmo tempo, ajude aos usuários a pensar de forma distinta. Nesse dispositivo de comunicação já não se propõe um processo mecanicista de transmissão de informações,

senão que se projeta um espaço de intercomunicação factual e afetivo que abre possibilidades para produzir uma assimilação transformativa do conhecimento.

1. Um dispositivo dramatúrgico para se aproximar ao real

A chegada dos equipamentos e formatos das mídias digitais ao ecossistema comunicativo tem provocado uma diversificação do dispositivo cinematográfico através da transformação de suas dimensões primordiais: arquitetônica (as condições de projeção das imagens), tecnológica (a produção, edição, transmissão e distribuição das imagens) e discursiva (decupagem, montagem, etc.) (Parente, 2007, p.3).

Lucilla Calogero (2016) aplica uma série de conceitos agrupados ao redor das três unidades clássicas de análise (espaço, tempo, ação) para apontar as diferenças entre as condições da experiência sensorial que propõem esses entornos virtuais e as dimensões do espaço ilusionista da representação cinematográfica (figura 1).

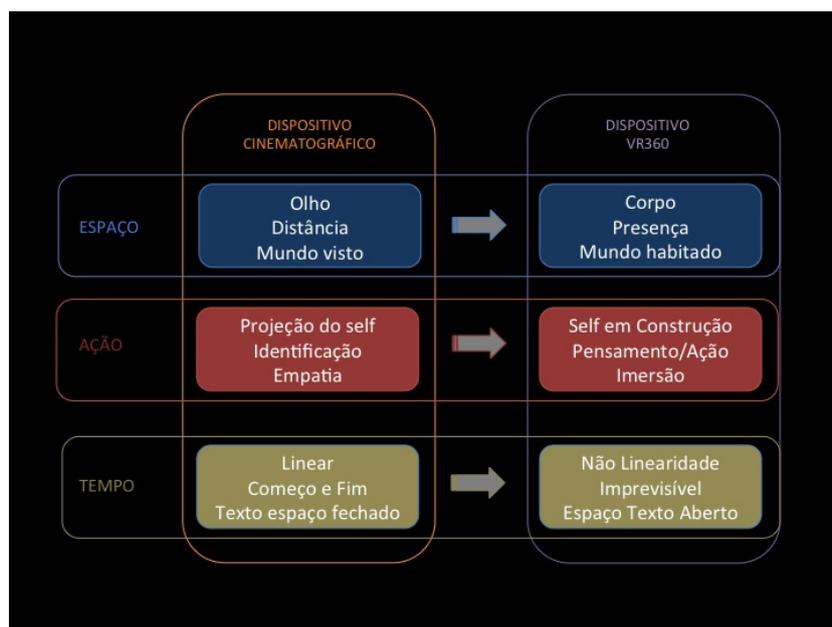


Figura 1

Seguindo o estudo comparativo que ela efetua, entendemos que no dispositivo cinematográfico a experiência do espectador está marcada pelo espaço de um mundo visualizado que, ao estar delimitado pelo quadro (câmera/tela),

propõe uma prática ocular bidimensional à distância. Esse impulso voyeur, por sua vez, provoca uma suspensão regressiva do sujeito ao se identificar com a representação móvel do outro na superfície da tela, pois o eu do sujeito (*self*) se projeta na empatia de um corpo duplicado cuja imersão é permanentemente postergada na previsibilidade do texto. Ou seja, na conjuntura deste dispositivo se produz um espaço fechado cuja temporalidade linear provoca que a realidade se abrigue no simulacro da relação dinâmica que se estabelece entre corpo e mundo por meio da sensibilidade, emoção, cognição e ação. Já na experiência imersiva do dispositivo VR360° a presença do corpo é singular e se encontra no interior de um ambiente virtual tridimensional. As dinâmicas que regulam esse espaço interface oferecem a impressão de um mundo habitado onde a visão ativa do usuário participante possui o controle do dispositivo. A imersão na temporalidade não linear da imagem provoca que o espaço se converta num texto aberto, aparentemente transparente e imprevisível onde o mundo e o sujeito estão em constante construção através da progressão que produz a mobilidade do usuário em sua interação com a imagem. Esse impulso integrador autodirigido muda as regras do engajamento entre o sujeito e o objeto convertendo os entornos VR360° no que Català (2005, 2010, 2017) define como *ecossistemas de pensamento-ação*.

Os atuais ambientes VR360° supõem um importante salto qualitativo na evolução e consolidação das propostas imersivas aplicadas à imagem. Tentativas que passam pela magia das cavernas platônicas, a poética da taumaturgia, a estereoscópica e a fotografia panorâmica, os panoramas e o sensorama, assim como as diversas propostas dos cineramas e cinemas 3D, ou a simulação da realidade em entornos virtuais lúdicos por meio de avatares. Na atualidade, a computação ubíqua, a explosão dos conteúdos em HTML 5 e a proliferação de produtos de consumo doméstico para produzir e visualizar imagens VR360°, além de supor um desenvolvimento das mídias também trazem um processo de reformulação do campo midiático. A popularização e consolidação destas tecnologias e componentes no mercado comercial estão configurando um dispositivo de comunicação no qual a dramaturgia e a narrativa adotam uma forma relacional, ou como sugere Gaudenzi (2009), "um mecanismo 'autopoiético' ou organismo vivo" (2009, p. 6), que desvanece a distância entre os sujeitos usuários e os objetos tecnológicos de intermediação. Isto é, essa expansão do cinema ativa um espaço interface para onde confluem o usuário e o planejamento da máquina através de uma imagem fluida que irrompe como uma condensação material entre realidade (sociedade) e imaginário (pensamento). Isso vai contribuir fundamentalmente na transição do seu paradigma, que vai migrar da estética reflexiva das superfícies e das telas para uma pragmática per-

formativa, estabelecendo-se um marco onde a cognição abandona seu caráter oculocêntrico para se tornar fundamentalmente espaço-temporal.

Podemos pensar as imagens imersivas dos dispositivos VR360° como espaços metafóricos e conceituais, lugares habitáveis onde se estabelece um giro que vai deslocar o peso dessas imagens da apreensão de um olhar para a realidade até a experiência do sujeito no real. Nesse sentido, quando os cineastas aplicam esta nova configuração técnica para desdobrar suas produções em espaços esféricos de prospecção imersiva, tem ao seu alcance um instrumento filosófico cuja força reflexiva vai além dos limites da linguagem e da narração literal de histórias. Essa condição outorga aos documentaristas a capacidade de apresentar um jogo de ideias que se coloca em funcionamento através do movimento especulativo que o usuário estabelece com as imagens. O cinema documentário dispõe assim de um dispositivo mais apropriado para abordar a complexa realidade.

O dispositivo VR360° apresenta uma forma estética que vem a reformular o termo documentário, já que quando se faz uma plena utilização dos seus recursos, abandona a função clássica-positivista de uma produção objetiva da memória histórica baseada na gestão, descrição e hierarquização do que Foucault (1969) e LeGoff (2005) denominam documento/monumento. Cabe pensar, portanto, numa outra ordem, a do Cinema do Real, uma vez que esse dispositivo de imaginação e conhecimento se constitui como uma ferramenta útil para indagar as múltiplas facetas da realidade. Mas também em sua capacidade para explorar e mostrar suas raízes e os vínculos e relações que se estabelecem com o universo simbólico das imagens. Por consequência, a criação desses ambientes imersivos do real manifesta a possibilidade de mergulhar nas profundezas do assunto tratado e, ao mesmo tempo, informar-nos da relação dialética que se articula entre as formas audiovisuais e a realidade. Como aponta Català (2017), estes ambientes imersivos do real tem a possibilidade de constituir um tipo de "documentário complexo de caráter hermenêutico que não produz documentos nem testemunhas, senão que plantea problemas e procura soluções sobre uma realidade entendida com uma multidão de facetas"(2017, p. 186).

2. Fenomenologia do esférico nas ecologias visuais do pensamento

Cada época cria sua própria realidade através de um conjunto de leis, crenças e visualidades que se adaptam à efetividade prática do momento da forma mais conveniente. Na atualidade a forma esférica se destaca como uma poderosa metáfora ontológica que sustenta toda uma série de capacidades expressivas e introspectivas. Por isso, a chegada das atuais imagens imersivas

da realidade virtual¹ vem a oferecer uma série de possibilidades que se ajusta aos requisitos dessa efetiva epistemologia contemporânea relacionada com um tipo de realidade expansiva, móvel, fluida e sem um centro fixo.

Nos dispositivos VR360° a existência do sujeito individual é definida ao ampliar nosso campo de visão para uma concepção ambiental da representação. Assim, através de seu ponto de vista holístico sobre o mundo, o espaço surge como uma entidade que se estabelece através das relações entre os diversos elementos do ambiente. Pois, neste dispositivo, supera-se o tradicional ponto de vista da mirada renascentista que, ao estar ordenado de acordo com o modelo de configuração mental da perspectiva, situa os fenômenos como entidades separadas.

Talvez o conceito de nicho ecológico (*Umwelt*), desenvolvido por Uexküll (1957), possa revelar melhor que a fenomenologia das imagens contemporâneas remete a uma configuração complexa da realidade que excede sua simples leitura como uma manifestação externa ao sujeito. Segundo essa noção o sujeito vive imerso numa esfera particular (ou *milieu*) através da qual vai se conectando por osmose com os diversos aspectos do ambiente variável que encontra ao seu redor. Quer dizer, nesse espaço a ação do sujeito determina os limites de seu mundo particular a partir do entorno que comparte com os outros. Esta configuração remete à metafísica das substâncias simples que Leibniz (1720) resume em seu tratado sobre as mônadas: “toda substância individual é como um mundo inteiro e como um espelho de todo o universo (...) assim, o universo está de alguma maneira multiplicado tantas vezes como substâncias haja” (Citado em Català, 2017, p. 237). Por tanto, nesses entornos digitais de comunicação virtual os mundos são modelados pelo sujeito e, ao mesmo tempo, o sujeito é modelado reciprocamente pelos mundos com os que interatua. Ou seja, se levamos em conta que nas plataformas visuais contemporâneas a tecnologia e a realidade se encontram estreitamente conectadas, podemos deduzir que é a própria realidade que se molda às características dessa subjetividade tecnificada. Porém, para poder alcançar uma concepção verdadeiramente ecológica desses ambientes devemos ter em conta que neles as relações não são lineares, senão expansivas e reversíveis.

O envolvimento esférico do território não se limita a uma esfera só, nesse sentido é oportuno atender ao pensamento topológico de Sloterdijk (2006) quando no último volume de sua trilogia das esferas introduz a metáfora das espumas. Ele propõe que para além da macroferologia dos globos e da microferologia das bolhas a bio-tecnosfera se apresenta como uma esferologia plural, um “mundo poliesférico de caráter multifocal onde se estabelecem com-

1. Nesse sentido também cabe destacar as possibilidades acústicas através do som binaural.

plexas e frágeis inter-relações, carentes de centro e em constante mobilidade expansiva” (Vásquez Rocca, 2008, p. 318). Ou seja, as múltiplas esferas através das quais os sujeitos se trasladam e aglomeram nos entornos da interface se convertem num *Umwelt* provisório onde se plasma simbolicamente sua particular relação com a realidade. Català sintetiza a proposta de Sloterdijk da seguinte maneira: “Moramos entre bolhas, numa espuma que se forma e deforma constantemente. Não existe portanto uma continuidade superposta aos acontecimentos, senão que estes se supeditam ao espaço-tempo de cada bolha, de cada esfera, de cada ecologia” (Català, 2017, p. 365).

As imagens imersivas contemporâneas têm a capacidade de desenvolver ecologias visuais com as quais o usuário pode se relacionar de uma forma íntima e individual sob um novo regime de complexidade. Assim, como o atributo que determina as atuais representações nas plataformas VR360° é sua plena interatividade, entende-se que elas têm a faculdade de se adaptar a cada sujeito variando de forma e inclusive de conteúdo através das relações que o usuário estabelece com elas. Nas imagens esféricas VR360°, por conseguinte, se propicia uma recomposição do ‘eu’ a partir de sua situação no espaço relacional, já que, quando o usuário visitante interage com o mundo conceitual representado nesse ambiente visualizado passa a desenvolver uma ação reflexiva com o corpo e com a mente que traz consigo uma composição e decomposição da imagem numa contínua procura por seu significado. Dessa forma, ao encenar seu território imaginário mediante a tecnologia, o sujeito estabelece um processo dialético que agrega percepções, ações e simbolizações. Em outras palavras, se desenvolve um processo de construção do território no qual cada sujeito cria seu próprio ecossistema por meio de uma combinação dinâmica e significativa de tecnologia, ideias e emoções.

Ao converter as emoções estéticas em formas ativadoras de processos reflexivos, essa forma inédita de representação oferece novas possibilidades para aprofundar e compreender a complexa realidade contemporânea. Català já anuncia que não se trata apenas de que “a percepção ambiental nos leve a pensar de forma distinta sobre as representações audiovisuais, mas também que a partir destas novas plataformas de comunicação vamos descobrir novas vias de pensamento sobre a própria realidade” (2017, p. 122). De tal maneira que essa plataforma de imagens esféricas só terá um verdadeiro interesse epistemológico se seus valores estão assentados num dispositivo dotado de uma dramaturgia estética onde o sujeito do conhecimento possa estabelecer um processo reflexivo através de um diálogo prático com a realidade e com o próprio dispositivo.

Portanto, o mote das verdadeiras capacidades das imagens esféricas é submergir o usuário numa cena realista para que possa interagir com seus componentes, ou seja, tornar possível um contato privilegiado com determinados aspectos da realidade através de uma participação ativa com o realismo.

3. Afeição, movimento e fluidez na montagem do pensamento esférico

Os documentaristas, ou cineastas do real, ao estabelecerem no design de suas obras estratégias para explorar o potencial que esse novo dispositivo possui, passam a abordar o espaço que se abre entre a teoria e as potenciais práticas de produção e consumo dos entornos digitais imersivos. Nesse sentido, as próprias condições de imediação, hipermediação e remediação que, segundo a nomenclatura de Bolter e Grusin (2000), traz consigo o dispositivo VR, obriga aos criadores destes ambientes a uma reflexão sobre as *affordances* tecnológicas do meio digital (Gibson, 1977; Norman, 1988; Murray, 2012; Uricchio, 2013; Koenitz, 2015). Na procura de uma narrativa dramatúrgica que atenda à configuração da identidade do operador/ator dessa experiência imersiva, torna-se imprescindível abordar questões de usabilidade relacionadas às possibilidades de visão e movimento, empatia, interação e engajamento. Ou seja, qual tipo de estrutura, modos de navegação e estratégias de orientação vão nortear a experiência de acesso e sentido que o sujeito da interação pode estabelecer nesse espaço virtual e fluido para dispor, organizar e, em suma, compreender a realidade do assunto que está sendo abordando.

Boa parte das investigações e aplicações efetuadas no campo das novas formações visuais esféricas é de caráter pragmático, sendo orientada para um realismo estético que procura anular a distância entre os mundos real e virtual. Mas, para além da superficialidade que propõe essa utilização dos sistemas de realidade virtual, existe outra predisposição que procura criar ambientes inteligentes. Nesse caso, a tecnologia não se entende como uma extensão do ambiente para dar sustento a um mundo virtual no qual se introduz o usuário, pois já não é através da representação ou do simulacro que se ativa metaforicamente a realidade. Estamos falando de dispositivos no quais, segundo aponta Català (2017), “os significados têm a dupla virtude de não apenas serem interpretados, mas também atuados através dessa interpretação” (2017, p. 283). De tal maneira que “se desenvolve uma espécie de inversão dessa esfera, ou seja, seu interior se converte num exterior que em vez de se confundir com a própria realidade, confere a ela um significado ativo” (2017, p. 282). Nessa nova ordem, destaca-se o surgimento de dispositivos emocionais nos quais “as sensações são o fator imprescindível para corporizar o ambiente e canalizar subjetivamente o processo de pensamento relacionado a ele” (2017, p. 282). As

emoções, portanto, incrementam o fator sensação às funções de ação (busca) e percepção (conhecimento) como geradoras do mundo pessoal do usuário que interage com as imagens esféricas.

A construção de sistemas afetivos é o tropo chave para uma prática profunda do cinema do real em sistemas automáticos de Realidade Virtual. Adrian Miles (2014) utiliza o conceito *imagem-afecção* de Deleuze (2009) para apresentar as possibilidades de interação no documentário como uma heurística produtiva. Assim, através do esquema tripartite percepção, afeto e ação, que o filósofo francês apresenta sob o conceito *imagem-movimento*, entende que a interação audiovisual que oferecem os entornos digitais produz “ecologias afetivas” (Miles, 2014). Ao mesmo tempo considera que é nos filmes documentários onde se concentra essencialmente o princípio da imagem-movimento. Pois, seguindo Nichols (1999), o cinema de não ficção se constrói basicamente com argumentos e ideias mais do que com ação, sendo nesse intervalo cogitativo (que separa a percepção e a configuração da resposta) a partir do qual surge um particular tipo de conhecimento afetivo que constitui o valor principal do documentário. Por tanto, esse valor afetivo que permeia as imagens dos documentários manifesta-se através de uma condição indeterminada de admiração e conhecimento que se efetiva fundamentalmente por meio de formas reflexivas, poéticas e associativas. O documentário requer, e se cria, a partir desse intervalo epistemológico, e por isso é inevitável que essas questões constitutivas ganhem uma forma específica no contexto dos entornos e das práticas de interação imersivas (Miles, 2014, pp. 78-81).

Os usuários que interatuam no interior dessas plataformas através do corpo (movimento) e da visão (observação) exercitam uma operação de montagem (movimento-afeção) que já não remete a um procedimento sintético ou analítico, senão a um deslizamento fluido e efetivo que se fundamenta ao por em contato objetos (coisas) e pensamento (ideias). As imagens desses entornos modelam simultaneamente o tempo e o espaço desenvolvendo o fluxo de um espaço-tempo visível. Além disso, a submersão no espaço interior de uma imagem volumétrica supõe também experimentar os impulsos de sua exterioridade, já que, quando o espaço contendor se materializa e se visualiza o faz através de uma forma que excede seus limites.

Nesses novos ambientes virtuais que catalisam a paisagem natural e pelos quais circulam corpos reais, propaga-se um modo de reflexão que é a projeção virtual de um pensamento ambiental. Diante dessa configuração é impossível demarcar sua experiência nos limites do pensamento linear e unidimensional, dado que, os fenômenos já não só acontecem na frente do espectador senão ao seu redor. Por isso, é necessário atender às possibilidades do que Català

denomina como pensamento esférico (2017), pois estamos diante de imagens aparentemente vazias de ação e intenção mas que geram uma concentração emotiva através da combinação e superposição de elementos presentes e passados, reais e imaginários. Isto quer dizer que no ambiente das imagens envolventes ao mesmo tempo que se estabelece uma política dos lugares e das atmosferas também surge uma estética dramatúrgica emocional e cognitiva.

O dispositivo de comunicação VR360° abre, portanto, a possibilidade de um renovado horizonte para pensar a realidade e, nesse sentido, temos o desafio de definir a experiência epistêmica e os modos de conhecimento que oferecem as imagens imersivas desses ambientes. Para além das convenções que já foram estandardizadas de acordo com o modo de exposição do conhecimento cinematográfico, é preciso situar o foco de análise nas possibilidades que oferece este dispositivo ao se converter num instrumento de *pensamento-ação* do sujeito. Ou seja, um dispositivo dotado de uma dramaturgia onde o sujeito do conhecimento possa estabelecer um processo emocional e reflexivo através de um diálogo prático com a realidade e com o próprio dispositivo. Entramos assim no debate sobre qual é o verdadeiro potencial que essas novas tecnologias oferecem para experimentar o real nas ecologias da imagem.

4. No limiar da metáfora

A chegada do dispositivo audiovisual imersivo de realidade virtual para consumo doméstico tem produzido um vasto número de propostas criadas por diversos grupos profissionais, como jornalistas, designers de jogos, artistas visuais, ativistas sociais, pesquisadores e cineastas. Muitos produtores e diretores de documentários estão à procura de uma nova gramática que desdobre a linguagem do cinema para se adaptar a esse modelo de experiência audiovisual. Porém, apesar das múltiplas ressonâncias com o cinema, estamos ante um novo dispositivo cujo formato precisa ser elaborado. Trata-se de abandonar as concepções lineares que se encontram na base da montagem clássica cinematográfica e compreender que as narrativas e dramaturgias que articulam as histórias nessas formas visuais estão estruturadas no interior de âmbitos espaciais complexos.

No campo do documentário, muitas das incipientes produções realizadas em VR360° nos permitem observar as contrariedades que resultam da aplicação da criatividade e metodologias vinculadas aos parâmetros do cinema. Continuam sendo utilizados recursos de edição, trilha musical, voz *off* onisciente, intertítulos sincronizados às imagens, e outros elementos que manifestam uma noção desta tecnologia audiovisual emergente pensada como um novo formato de vídeo sem quadro. Esse procedimento supõe ficar no limiar da metáfora que

propõem as imagens desse dispositivo pois o foco de seu design desvia-se das propriedades que apresenta o espaço diegético VR360°.

Estou me referindo a propostas como: i) *Cloud over Sidra*² (2015), um projeto patrocinado pela ONU que acompanha o percurso diário que uma menina Síria de doze anos efetua no campo de refugiados Zaatari na Jordânia, desde a barraca dos seus pais até o laboratório de informática, passando pela escola, a padaria e o campo de futebol; ii) *As it is*³ (2015), um produto produzido por 360Labs que surge com a finalidade de ajudar na preservação do entorno ecológico e social do Parque Nacional do Grand Canyon, oferecendo uma alternativa para aqueles turistas que desejam conhecê-lo; iii) *Rio de Lama*⁴ (2016), um projeto do cineasta Tadeu Jungle que tem como propósito abordar o rompimento da barragem de Fundão no município de Mariana (MG), um desastre ambiental provocado pela empresa de mineração Samarco que, além de matar 19 pessoas, destruiu a vila de Bento Rodrigues e assolou a bacia hidrográfica do rio Doce; iv) *Lions 360*⁵ (2017), um curta-metragem produzido pelo National Geographic que conta a história do jovem leão Gibson e de sua mãe, obrigados a abandonar sua manada por causa de um conflito com o novo macho dominante; v) *My Africa*⁶ (2018), uma iniciativa da ONG Conservation International financiada pela fundação Tiffany & Co. que traz uma visão da vida cotidiana de uma comunidade africana que cuida de seu gado, trabalha na escavação de “poços de canto” nos margens de um rio seco e resgata uma cria de elefante que ficou órfã por causa de caçadores.

No caso dessas produções, a imagem esférica não só se apresenta como uma simples ilustração ilusionista da realidade, ao se fundir com os depoimentos e outras marcas da enunciação elabora um constructo simbólico e social que salienta o reconhecimento empático através dos desejos distintivos e contraditórios inerentes ao paradoxo da retórica cinematográfica. Essa identificação se dá através de estratégias muito diversas, como a apresentação dos limites da liberdade de Sidra, as ações ecobiológicas nos pastos selvagens de Kenya, as vicissitudes que se devem enfrentar para crescer dentro de uma manada, a possibilidade de experimentar uma viagem virtual pelas gargantas do rio Colo-

2. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=FFnhMX6oR1Q. Acesso em 25 de agosto de 2018.

3. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=EAHsdMtYmkI. Acesso em 10 de setembro de 2018.

4. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=7zQZqqSkJq0. Acesso em 17 de março de 2018.

5. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=sPyAQQkcl1s. Acesso em 24 de julho de 2018.

6. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=119f0l7sqwg. Acesso em 2 de Setembro de 2018.

rado, ou as memórias emotivas dos sobreviventes em contraste com a paisagem devastada pelo desastre ambiental.

Seguindo a abordagem de Elisabeth Cowie (2011), consideramos que as imagens destes documentários apontam para o desejo de uma realidade suscetível de revisão e análise: as condições em que vivem os refugiados de conflitos políticos; os impactos e ameaças que supõem a criação de um megaprojeto turístico num parque natural que é Patrimônio da Humanidade; o mundo destruído pela lama de tóxica após o rompimento de uma barragem; as inclementes regras hierárquicas numa manada de leões da savana africana; e a preservação de um modo de vida através da ligação harmônica com a flora e a fauna selvagens. A materialidade dessas realidades se faz evidente e disponível para o conhecimento através da observação e da interpretação empírica da enunciação, mas também transmite-se uma realidade simbólica que é socialmente ordenada e produzida como um significado. Nessa relação, os observadores são integrados por “um discurso de reconhecimento e classificação, num campo densamente constituído de conhecimento, poder e técnicas” (Cowie, 2011, p. 2). Em outras palavras, o ordenamento do espaço simbólico que apresentam esses documentários possui uma parte formal e outra psicológica. Na formal, essa construção simbólica está sempre presente, enquanto que na psicológica é necessário que o destinatário esteja em contato com as crenças e sensações que servem de suporte para ela. A exposição desses relatos identifica o espectador com as problemáticas e personagens através das experiências que estão sendo compartilhadas. Com isso se propõe uma dimensão do conhecimento (e, conseqüentemente, do saber e do poder), baseada na mobilização e formação do público receptor, o que supõe uma relação de posse e controle entre aqueles que projetam e dirigem as histórias e os que consomem essas narrativas.

A proposta estética que trazem esses documentários pode se definir dentro do arcabouço epistemológico do documentário *clássico*, no qual a narrativa passa a adquirir uma importância relevante ao se converter numa forma de desvendar verdades através da linguagem cinematográfica. Ou seja, se produz uma apresentação expressiva e simbólica que introduz um procedimento de discussão e pensamento com capacidade para transmitir valores e conceitos mediante a produção de emoções conscientes. Porém, essa forma de representação dirigida à construção de uma narrativa da realidade inevitavelmente esbarra naquilo que Steyerl (2011) denomina “principio de incerteza documental”:

Geralmente, a relação com as propriedades do documentário sempre tem sido a de um impasse não reconhecido. Oscila entre a crença e a incredulidade, entre a confiança e a desconfiança, entre a esperança e a desilusão (...). Sempre

tem se questionado não só se representa a realidade também o modo em que a representa. (Steyerl, 2011, p. 2).

Com relação ao conteúdo, as produções apontadas aumentam nosso grau de conhecimento sobre a realidade que se apresenta, mas a nível formal não se desafiam ou subvertem as categorias que organizam a “verdade” do conhecimento. Ou seja, não se aproveitam os atributos que o dispositivo oferece para perseguir um saber no qual a exposição do conteúdo *verdade* esteja imbricado à forma discursiva que o desenvolve. Essa propriedade estrutural é uma das potências presentes nesse dispositivo que deveriam contribuir para refundar o meio. Ela surge quando o conhecimento se converte em ativo e deixa de ser o sedimento ideológico inadvertido que controla as atuações e discursos do dispositivo.

A estrutura retórica expositiva que sustenta a enunciação e o modo de representação destes documentários, não consegue desenvolver as possibilidades estéticas e epistemológicas que facilitam as tecnologias VR360°. Nos casos apresentados, se adotamos a abordagem de Machado (2007), entende-se que ainda que os ambientes que aparecem na tela possam ser alterados e redispotos pelo usuário, os processos narrativos de codificação estão definidos a priori segundo a lógica do paradigma cinematográfico. Dessa maneira, para manter a continuidade do argumento, tanto a montagem quanto a perspectiva verbal da *voice-over* (distante e onisciente) evidenciam as marcas de uma estratégia que se atribui a um sujeito narrador interno à diegese. Com isso, dilui-se a possibilidade que essas tecnologias oferecem para criar um ambiente verdadeiramente imersivo, onde se estabeleça um diálogo recursivo entre o programa de geração automática de situações e as ações exercidas por esse receptor ativo. Esse aspecto é fundamental já que, segundo apontado por Machado:

Cabe a esse programa, senão decidir concretamente o que vai acontecer (uma vez que isso depende também das decisões tomadas pelo interator), estabelecer o universo de eventos permitidos e as condições para que aconteçam. Ele funciona, portanto, como uma espécie de meta-narrador, cuja função primeira é estabelecer as regras e condições para os acontecimentos possíveis no universo diegético, uma vez que as intrigas singulares serão efetivamente produzidas pelo interator que dialoga com o programa. (2007, p. 144).

A disposição destes documentários, portanto, abre possibilidades para que o usuário formule questões sobre o status da representação, o qual possibilita entender o imprevisível, o desconhecido, o ignorado. Porém, o enraizamento da busca narrativa por uma certa verdade impede a possibilidade de alcançar um nível epistemológico construtivo que seja capaz de compreender a complexidade do real situada no âmbito ecológico desse dispositivo. Assim, perde-se

a possibilidade do sujeito da interação efetuar uma prospecção participativa e, com isso, explorar o atributo múltiplo que detém as imagens imersivas.

5. Concretizando o sonho da transparência

Ao longo dos últimos anos, o audiovisual imersivo em formato de vídeo 360° e a realidade virtual gerada por computador trouxeram múltiplas e inovadoras possibilidades que tem suscitado um rápido interesse em tentar documentar e divulgar as mais variadas experiências com a realidade. Essa grande eclosão de experimentos vão desde a relaxante sensação de desfrutar de uma praia em *Virtual Beach*⁷ ou da alucinante visão do espetacular fenômeno atmosférico da aurora boreal em *Aurora Borealis over Kashwitna Lake*⁸, passando pelo assombro de estar a bordo de um avião de combate F/A-18 Hornets em *Experience the Blue Angels*⁹, pela emoção de se deslizar por um escoregador aquático em *Body2Racer Hallenbad Nordost*¹⁰, de saltar de paraquedas em *SkyDive*¹¹, a de pegar carona com Sebastiam Buemi num carro de formula 1 em *Red Bull F1*¹² ou descobrir o que sente um piloto de motoGP ao competir na pista de um circuito com Jorge Lorenzo em *Piloto 360 Movistar Yamaha*¹³. Olhando para projetos que estão mais engajados com a teoria e a estética do documentário encontramos essa mesma linha de tratamento e construção audiovisual, baseada na observação de fenômenos em situações específicas, na trilogia *Nomads: Sea Gypsies, Maasai e Herders*¹⁴. Nela os realizadores canadenses Felix Lajeunesse e Paul Raphael propõem uma série de documentários que tem o intuito de transportar o espectador pelo mundo a partir da realidade de várias culturas nômades.

Um dos fatores principais dessas várias tentativas é o fato de que a ecologia de meios que articula esse formato audiovisual deriva de um cenário onde as estruturas sociais, tecnológicas e econômicas são completamente novas. Na

7. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_hzhtfTqwYo. Acesso em 26 de março de 2018.

8. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=ehJg_OlcjpE. Acesso em 14 de maio de 2018.

9. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=H6SsB3JYqQg. Acesso em 15 de abril de 2018.

10. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=QBSImLcbqV8. Acesso em 20 de março de 2018.

11. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=S5XXsRuMPIU&t=228s. Acesso em 6 de maio de 2018.

12. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=wfNvZwN87Hg. Acesso em 15 de maio de 2018.

13. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=KhM4wCxAG8Y. Acesso em 28 de junho de 2018.

14. Recuperado de: www.felixandpaul.com/?projects/sea_gypsies. Acesso em 19 de junho de 2018.

conjuntura atual as empresas tecnológicas estão colocando à disposição de produtores e usuários um enorme número de novas plataformas e dispositivos. Nesse sentido, e diferentemente do que aconteceu nos meios anteriores, os usuários estão no centro da formação dos modelos tecnológicos de circulação e acesso, participando ativamente através dos reprodutores de VR360° em internet (como o de youtube), e das possibilidades que oferecem as redes sociais (como facebook). Em outras palavras, o baixo custo destes dispositivos (camarás de gravação, óculos, software, etc.) e a proliferação mundial de smartphones fazem possível uma rápida expansão da expressividade humana através desses novos dispositivos, porém essa rápida evolução das tecnologias emergentes podem dificultar na averiguação do que é bom ou ruim do que é simplesmente novo.

A excitação diante das possibilidades dessa nova tecnologia e a confusão nos princípios que traz seu desenho está possibilitando que uma boa parte das imagens esféricas e imersivas baseados no tratamento da realidade, como as citadas acima, estejam promovendo a empatia e o sentido espacial como um valor inerente ao dispositivo VR360°. Mas, como anuncia Murray (2016), o simples fato de utilizar uns óculos de realidade virtual não necessariamente significa que tenhamos uma melhor experiência de identificação do que diante de uma imagem 2D apresentada na TV ou em formato fotográfico.

Em termos de análise estética podemos dizer que essas propostas partem de uma concepção empírica do real e da capacidade que tem a representação de transportar o usuário para outro lugar e tempo. O que traz consigo a questão do realismo estético, ou seja, da reprodução da realidade através de suas representações ou do valor mimético das representações. Nesse sentido, o conceito de documentário que se projeta nesses trabalhos está alinhado ao “modo de representação observativo”, segundo a categorização realizada por Bill Nichols (1999, p. 146), pois neles se propõe uma ação direta para captar a realidade e uma exposição verídica de fatos reais e concretos. Portanto, são propostas que partem do princípio da “ontologia da imagem fotográfica”, introduzido por Bazin (1991, p. 19), através do qual se reproduz o mundo real na continuidade física dos acontecimentos e na fluidez da ação espacial. Dessa forma se cumpriria o sonho almejado pelo crítico e teórico francês, ao alcançar o ponto culminante de um “cinema total” (p. 27) onde a “montagem é interdita” (p. 54). Por conseguinte, esses trabalhos trazem uma proposta que assume o processo naturalista de representação através de uma forma que busca aparentar transparência e denotação direta para objetivar o representado. Para apreender e organizar a realidade tal como ela é esses “documentos do real” adotam um marco epistemológico no qual o elemento fundamental é a câmera. Através

da câmera se alcança o conhecimento de um mundo que aparece como foco e início da experiência verdadeira do sujeito.

Se transpomos esse modelo gnosiológico à nomenclatura das fases que apresenta Català (2016) para articular a história da cultura podemos considerar que sua forma de representação se corresponde com o tipo de documentário *moderno (ou da modernidade)*. No entanto, e seguindo as apreciações de Casirer (1972), entendemos que cada época cria suas próprias formas simbólicas, pois, no símbolo, produz-se uma “síntese do mundo e do espírito” (1972, p. 57). Ou seja, as formas simbólicas que expõem os dispositivos tecnológicos, desde a roda primitiva até as interfaces VR, projetam materialmente em primeiro termo uma série de conteúdos paradigmáticos dos modelos mentais que permanecem no fundo do pensamento daquela conjuntura social.

Na fase atual, segundo indica Flusser (2008), a “escalada da abstração” alcançou um modelo epistemológico de ordem pós-histórico, o que deixa os criadores desses documentários ancorados no paradigma referencial da imagem representativa que, como indica Machado (2007, p. 137), trouxeram os aparelhos que sistematizaram a perspectiva de projeção central na época do Renascimento (o *intersector* de Alberti, a *tavoletta* de Brunelleschi, a tela quadriculada de Dürer etc.). Nesse sentido, entendemos que a aplicação das tecnologias VR360° como qualidade de conhecimento da realidade estaria seguindo o mesmo caminho realista que tomou a fotografia no começo do século XIX. Isto é, “redescobrir” como marco epistemológico as técnicas de codificação ótica e geométrica que a perspectiva renascentista utilizou para automatizar parcialmente o processo pictórico. Com isso, se está revelando uma forma simbólica na qual, como diz Couchot, citado por Machado (2007), o sujeito é aparelhado (*le sujet appareillé*) ao depender “fortemente de uma máquina que realiza boa parte das operações de ver e representar” (p. 137). Esse sujeito aparelhado ou *sujeito-SE*, segundo a própria conceptualização que Couchot toma de Merleau-Ponty, “passa a funcionar sob um modo indefinido, impessoal e anônimo” (p. 137) cuja experiência de subjetividade “não deriva de uma vontade, de um desejo, de uma iniciativa, de um lapso de sujeito constituído (ainda que ausente), mas dos automatismos do dispositivo técnico” (p. 136).

O *sujeito-SE* que se invoca na experiência destas propostas de interação com o real responde a um fazer técnico estruturante cuja enunciação, ainda sob a perspectiva de Arlindo Machado, já não é mais “um inconsciente psíquico, imponderável e polissêmico, mas uma espécie de inconsciente maquinal, multiforme mas delimitado e programado” (2007, p. 138). Dessa forma, entendemos que a utilização que esses trabalhos fazem do dispositivo VR360° é muito reduzida. Pois, se limitar ao sujeito a utilizar o aparato sem tomar

verdadeira consciência do mesmo o usuário não estará pensando através desse dispositivo, pelo contrário, estará sendo pensado por ele. No entanto, a necessidade dessa tomada de consciência não anula automaticamente a condição subordinada do sujeito, porque embora ele se torne a razão plena do ato da figuração também se apaga, perde sua função e, de alguma maneira, se converte numa espécie de sujeito-máquina. Contudo, a possibilidade de diálogo com o aparato sempre existe, numa ou em outra direção.

Portanto, o desafio que propõe o dispositivo VR360° aos criadores audiovisuais é tentar impulsionar a conversa a partir do operador até a máquina, para lograr que esta proceda em favor do pensamento-ação do sujeito, e não que sejam os elementos do dispositivo que façam demandas ao operador, tornando-o um instrumento de sua razão técnica.

6. Alegorias no Pensamento Esférico

As imagens geradas pelo dispositivo VR360° permitem representar e compreender essa mudança de paradigma que atinge às transformações do visível através de um entorno esférico onde os objetos e o sujeito se transformam num fluxo constante. Porém, é importante salientar que as tecnologias não são a causa direta das mudanças da realidade, nem constituem a estrutura ou arquitetura sobre a qual a realidade se sustenta. As tecnologias surgem para dar resposta às demandas da realidade e ao mesmo tempo são ferramentas hermenêuticas que permitem investigá-la. Por isso, para se aproximar à realidade fundamental do Real, também é necessário decifrar as tecnologias e a melhor maneira de fazê-lo é através de uma atividade de interação reflexiva com as imagens técnicas que elas produzem.

Os distintos aparatos e plataformas deste dispositivo vão proceder em prol da apreensão dessa realidade fundamental quando desenvolvem projetos que propõem uma alternativa ao realismo referencial que carrega a imagem documental. Essa procura estilística dos autores passa por destilar formas expressivas capazes de revelar um modo de pensamento-ação no sujeito que interage com a obra, mas também por adaptar os fundamentos da encenação e dramatização que aquilatam os distintos meios correlacionados a este dispositivo. A partir disso, para desenvolver plenamente esse dispositivo é importante assimilar ideias, fundamentos e modos de exposição desenvolvidos pelas correntes estéticas e narrativas das artes da representação: pintura, literatura, teatro, música, opera, circo, dança, fotografia, cinema, quadrinhos, animação, vídeo-arte, arte interativa, etc. Isso, como já ficou demonstrado, não passa por evidenciar as virtudes desses meios expressivos, e sim por adotar sua influência epistemológica para que, ao trabalhar desde a perspectiva da criação de metáforas

habitáveis, possam gerar distintas formas de entender as condições da existência humana e social.

A partir dessa perspectiva que explora o dispositivo VR360° com imagens híbridas e complexas que oferecem ao sujeito possibilidades de pensamento-ação, encontramos propostas que se destacam: *Clouds*¹⁵, *Drawing room*¹⁶, *Notes on blindness*¹⁷ (Arnaud Colinart e Amaury La Burthe, 2016), *La vampira del Raval*¹⁸, *Zero Days VR*¹⁹.

Estas obras expõem temáticas e formas de tratamento muito diversas mas o fundamento de suas imagens coincidem ao operar com a realidade desde uma perspectiva excêntrica, na qual o usuário da interação se situa num plano psicofísico que estimula uma transformação na sua própria maneira de pensar o mundo. Para além dos diversos nexos que se estabelecem com os personagens e suas respectivas percepções o indicador comum dessas propostas é que nelas os indivíduos constituem-se a si mesmo a partir de sua situação no território e da relação que estabelecem com o ambiente que estão explorando. Todos esses projetos fazem uma utilização do dispositivo VR360 que transcende o marco *clássico e moderno* do documentário porque são propostas que situam o espectador num espaço de reflexão onde se pensa a imagem, pensa-se com a imagem e a imagem pensa.

No caso de *Drawing room* o autor e ilustrador Jan Rothuizen foi convidado pela loja de departamentos mais antiga de Amsterdam (*De Bijenkorf*) para achar inspiração e criar desde o quarto que fica no telhado da torre central do prédio, que está situado numa área central da cidade. Nesta obra ele apresenta a possibilidade de experimentar esse privilégio através do que define como uma realidade desenhada (*drawn reality*). Pois essa vivência, além de oferecer ao usuário a oportunidade de avistar a cidade e a movimentação das pessoas que transitam pela praça Dam Square, passa também por se questionar sobre como a experiência de estar em algum lugar pode ser uma obra de arte em si mesmo. Para isso o autor coloca em imagens uma realidade na qual o real e o irreal se fundem numa estratégia de pensamento-ação. Nesse âmbito de reflexão o simples ato de olhar não concede nenhum conhecimento imediato, senão que é preciso explorar esse espaço para assimilar as observações afiadas de Rothuizen que estão esparramadas alegremente pela tela virtual.

15. Recuperado de: https://cloudsdocumentary.com/_-info. Acesso em 23 de maio de 2018.

16. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=V6a3QIFOeYs. Acesso em 15 de abril de 2018.

17. Recuperado de: www.notesonblindness.co.uk/vr/. Acesso em 9 de maio de 2018.

18. Recuperado de: <http://lavampiradelraval.com/es/vr>. Acesso em 2 de abril de 2018.

19. Recuperado de: www.oculus.com/experiences/rift/1021742081285760/. Acesso em 18 de abril de 2018.

Na obra *Zero Days VR* a experiência dos usuários é conduzida para o mundo invisível de guerra cibernética através da perspectiva do vírus *Stuxnet*, que é a primeira arma cibernética conhecida por causar um dano físico real no mundo. O espectador acompanha o fluxo da missão clandestina desse vírus incubado pelos EUA e Israel para sabotar uma instalação nuclear subterrânea Irani. Nesse percurso, o território se subjetiva e torna-se psíquico enquanto o processo mental se materializa e torna-se físico. Dessa forma o usuário, ao estar situado no lugar do vírus, passa a pertencer à obra mas a obra também lhe pertence, pois o corpo pensante se funde com o ambiente simbolizado ao experimentar o alto risco da guerra cibernética na escala humana. Para que o usuário assimile plenamente a experiência territorial que se oferece nesse ambiente narrativo não basta tentar decodificar seu significado aplicando os procedimentos do pensamento binário e linear, senão que é preciso evocar uma forma de pensar global e complexa. Ou seja, um pensamento ecológico e reflexivo que não esteja só pautado pelos elementos representados, mas também pela relação que se estabelece entre os elementos representados e a atmosfera que os contém, neste caso o meio destrutivo dos vírus dos computadores.

Essa atividade reflexiva, de alguma forma, pode se relacionar com o processo de territorialização e desterritorialização imaginária dos corpos e coletivos da enunciação social que Deleuze e Guattari conceituaram como *geofilosofia* (1992). Em *Clouds*, por exemplo, os usuários podem explorar desde diferentes perspectivas a interseção que se estabelece entre o código e a cultura através dos depoimentos de mais de 40 artistas, designers, hackers e pensadores que emergiram colaborando na internet para inventar tecnologias de acesso público que foram as bases fundacionais da cultura criativa global. Os entrevistados debatem sobre os desafios de desenvolver formas de expressão que repercutem a um nível humano profundo, o diferencial é que seus argumentos podem ser intercalados ilustrativamente com sistemas visuais através de módulos gráficos adicionais. Cada sequência de diálogo pode ser gerada ao executar entradas interativas em tempo real, pois cada uma das entrevistas tem sido editadas em fragmentos individuais e marcadas amplamente com *tags*. Um algoritmo provoca o salto entre as imagens para criar uma nova conversação improvisada mas na qual se preserva a contiguidade de ideias e temas. Os usuários usam o gesto e as metáforas de interação visuais para efetuar um percurso epistemológico pelo espaço dessas imagens. Assim, ao incitar nos usuários um processo mental *rizomático*, essa ação perceptiva e cognitiva permite um melhor discernimento sobre a complexa realidade cultural contemporânea. Essa forma de criação estética (orientada por dados motorizados que apresenta uma conversação sem fim em constante mudança) serve para apurar

um processo de construção do território onde o político não é uma ação social direta sobre o espaço, e sim o resultado de uma ação desenvolvida conforme os parâmetros do espaço social da realidade. Em consequência, o que está se propondo é que a forma estética pode ser política, mas para isso é preciso que a tensão criativa que promove e arquiteta esses espaços explore em profundidade as coordenadas básicas do próprio dispositivo.

As imagens esféricas dos projetos citados expandem o documentário para o Real através da ação reflexiva de um gesto que combina o movimento corporal com o mental. Esse efeito, onde o material se converte em simbólico e o simbólico em material, se consegue porque os autores partem de um espaço efetivo e factual, mas utilizam uma série de recursos (luz mutante, fusões visuais, *motion-graphics*, som binaural, imagens 3D, algoritmos para visualização de dados, etc.) que apelam às emoções para convertê-lo num entorno imaginário onde é possível vivenciar uma experiência onírica.

Essa proposta de se aproximar ao real através de um espaço de comoção afetiva e delírio é notória em *La vampira del Raval*. Nesta obra o visitante é testemunha de uma investigação ao redor da lenda popular de Enriqueta Martí, acusada no começo do século XX de ser uma assassina em série de crianças. Sua história foi considerada pela imprensa como um dos casos criminais mais sórdidos na história da cidade de Barcelona, mas publicações recentes afirmam que o caso estava cheio de imprecisões e declaram sua inocência. A partir do espaço realista da cela onde a protagonista esteve detida e mediante a reconstrução de entrevistas, material de arquivo, e elementos de animação, o documentário propõe uma narração espacial dividida em quatro atos, na qual o espectador se inclui como um agente ativo cujos movimentos destapam informações valiosas para tirar conclusões decisivas sobre o litígio. O realismo sensorial e melodramático desse cenário se converte no personagem principal por onde os protagonistas aparecem de forma circunstancial e fantasmagórica. Assim, através de uma associação anacrônica, como a que Warburg utiliza no seu “Atlas Mnemosine” (2010), se alcança uma dimensão espectral onde as imagens detêm uma espécie de energia rítmica. A pulsão de repetição do “Pathosformel” recompõe sensivelmente o que sobrevive (“Nachleben”) daquela época mas que tinha se perdido no decorrer da cadeia de transmissão imitativa forjada ao redor da lenda popular da vampira. A experiência que imprime essa supervivência onírica permite pensar na imagem VR360° como um ente heurístico que supera a polaridade estabelecida entre sua tendência à fixação como imago e sua irreprimível disposição ao movimento. Dessa forma, o gesto reflexivo que ritma este vaivém entre o que cristaliza e o que desloca na memória dos usuários suscita uma recomposição sensível que, ao atravessar

fulgurante a *Historia da Vampira*, estabelece um contato inédito entre o tempo imediato e o tempo remoto.

A experiência espectral e anímica que geram as narrativas cenográficas apresentadas revelam o caráter alegórico que possuem as imagens quando se estabelecem relações indissociável entre a forma e o conteúdo a partir do próprio território visual. Pois, como indica Català (2012), o sujeito se situa num “nível superposto à imagem literal ou realista”, ou seja, produz-se “uma reconversão das imagens em formações mentais de caráter simbólico que reconfiguram o representado” (2012, p. 74). No caso de *Notes On Blindness: Into Darkness*, essa formação alegórica das imagens está em primeiro plano, já que, os autores utilizam as possibilidades narrativas e dramáticas do dispositivo VR360 para explorar a experiência cognitiva e emocional da cegueira a partir dos diários gravados em áudio pelo escritor e teólogo John Hull. Isto é, cada uma das seis cenas da obra abordam uma memória, um momento e uma localização específica de seu diário e, para isso, utilizam recursos narrativos, mecânicas de jogabilidade, som binaural e animações 3D em tempo real que ajudam a criar uma experiência imersiva plena num mundo que vai além da visão. De forma que, para apresentar esse testemunho de perda, renascimento e renovação que John Hull documenta quando ele fica completamente cego, o dispositivo VR360° traz consigo uma dramaturgia conceitual e sensorial que efetiva uma reconfiguração alegórica do campo diegético. Ou seja, a adaptação que se realiza dos diários para que o usuário possa experimentar como Hull acha um sentido à vida nesse momento de convulsão não passa por uma representação através de histórias narradas, senão utilizando uma série de recursos audiovisuais para configurar uma aproximação ao real estado do seu mundo interior.

As representações visuais dos documentários avaliados neste epígrafe configuram territórios provisórios onde se apresentam formações e relações diferentes em função da interpretação singular de cada usuário. A verdade, portanto, passa a se transformar no conhecimento reflexivo de uma subjetividade heterogênea, e a estética, na epifania de um pensamento que penetra nas coisas, estabelecendo uma ponte efêmera entre o geral e o particular, entre o subjetivo e a história, entre o pensamento e o sentimento.

Conclusões

O desenvolvimento das tecnologias VR360 estão em um estágio incipiente e ainda não tem se formado uma narrativa dramática específica que determine sua aplicação no âmbito do documentário. Nessa busca, entendemos ser fundamental configurar as imagens desse dispositivo como ambientes de cará-

ter metafórico onde se propicie uma ação reflexiva psico-corporal que revele a possibilidade de exercitar um modo de pensamento adaptado aos requisitos que pautam a realidade contemporânea. Em outras palavras, o audiovisual imersivo em formato de vídeo 360 permite uma possibilidade de *mise-en-scène* esférica onde o sujeito da interação assume uma função subjetiva e emocional que transcende a representação de uma ideia sobre a realidade e oferece a possibilidade de pensar sobre as múltiplas facetas dessa realidade.

Para explorar as possibilidades práticas desse dispositivo as imagens esféricas precisam configurar uma determinada constelação relacional, heterogênea e complexa, de elementos co-determinantes, com ampla capacidade de afecção. A força desses ecossistemas dinâmicos deve estar disseminada numa multiplicidade de pequenos processos de ação através dos quais o sujeito da interação viva uma experiência transformadora e assuma a consciência de si mesmo como um modo suplementar de conhecimento.

A forma interface que desenvolve o VR360 encontra na transcendência do documentário contemporâneo um dispositivo epistemológico para abordar a complexa disposição da realidade na atual sociedade mediada pelas tecnologias da comunicação. O documentário, ao se expandir para o real, apresenta-se como uma plataforma de imaginação e conhecimento apropriada para efetivar o potencial cognitivo e epistemológico dessas tecno-ecologias visuais. Para isso é preciso que seu modo de exposição do conhecimento adote a forma vanguardista de uma hipercena híbrida que não trate de reproduzir uma realidade já dada para exercer uma crítica social ou política. Atender e ativar as qualidades desse novo paradigma no qual a realidade se liquidifica passam pelas possibilidades do documentário de adotar uma forma alegórica que consiga expor os matizes dessa realidade.

Referências Bibliográfica

- Bazin, A. (1991). *O cinema- ensaios*. São Paulo, Brasil: Editora brasiliense.
- Bolter, J. & Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge (MA), EEUU: The MIT Press.
- Calogero, L. (2016, março). Thinking in paradoxes: The more virtual it is, the more real it is. *i-Docs 2016*. Panel: The promise of VR for non-fiction storytelling. Idocs, Bristol. Recuperado de: <http://i-docs.org:2016:06:29: idocs-2016-panel-promise-vr-non-fiction-storytelling:%5D%5B>. Acesso em 20 de fevereiro de 2018.
- Cassirer, E. (1972). *Filosofía d las formas simbólicas*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.

- Català, J. M. (2010). *La imagen interfaz*. Bilbao, España: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Català, J. M. (2012). Guia de perplejos. El cine imposible de León Siminiani. In V. Fernandez & M. Gabantxo (eds.), *Territorios y Fronteras: experiencias documentales contemporâneas* (pp. 71-86). Bilbao, España: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Català, J. M. (2016). Documental expandido. Estética del pensamiento complejo. [master class]. In *Master en teoría y práctica del documental creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB)*. Barcelona. Recuperado de: <https://vimeo.com/uabmasterdoc>. Acesso em 15 agosto 2018.
- Català, J. M. (2017). *Viaje al centro de las imágenes: Introducción al pensamiento esférico*. Santander, España: Shangrila Ediciones.
- Cowie, E. (2011). *Recording Reality, Desiring the Real*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro, Brasil: Coleção TRANS.
- Deleuze, G. (2009). *A imagem-movimento Cinema 1*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim.
- Emmerick, M. C. (2008). *Arqueología da interface: visão, gesto, memória e as regras dos jogos dos símbolos*. Tese de Doutorado em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niteroi (RJ), Brasil.
- Flusser, V. (2008). *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. São Paulo, Brasil: Annablume.
- Foucault, J. (1969). *La Arqueología del Saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Gaudenzi, S. (2013). *The Living Documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary*. Tese de Doutorado em Comunicação, University of Goldsmiths, Londres, UK.
- Gibson, J. J. (1977). The Theory of Affordances. In R. Shaw & J. Bransford (ed.), *Perceiving, Acting, and Knowing* (pp. 67-82). Lawrence Erlbaum.
- Koenitz, H. (2015). Towards a specific theory of interactive digital narrative. In H. Koenitz, G. Ferri, M. Haahr, D. Sezen & T. I. Sezen (eds.), *Interactive Digital Narrative* (pp. 91-105). Routledge: New York.
- Le Goff, J. (1995). *A Historia nova*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Machado, A. (2007). *O sujeito na tela*. São Paulo, Brasil: Paulus.

- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. Cambridge: MIT Press.
- Miles, A. (2014). Interactive Documentary and Affective Ecologies. In K. Nash, C. Hight & C. Summerhayes (eds.), *New documentary ecologies: emerging platforms, practices and discourses* (pp. 67-83). Londres, Reino Unido: Palgrave Mcmillan.
- Murray, J. H. (2012). *Inventing the medium: principles of interaction design as a cultural practice*. Cambridge (MA), EEUU: MIT Press.
- Murray, J. H. (2016). Not a Film and Not an Empathy Machine. Disponível em: <https://immerse.news/not-a-film-and-not-an-empathy-machine-48b63b0eda93>
- Nichols, B. (1999). *Introdução ao Documentário*. Campinas (SP): Papirus.
- Norman, Donald A. (1988). *The Design of Everyday Things*. New York, EEUU: Doubleday.
- Parente, A. (2007). Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In M. Penafria & I. M. Martins (eds.), *Estéticas do digital: Cinema e Tecnologia*. Covilhã, Portugal: Livros LabCom.
- Sloterdijk, P. (2006). *Esferas III: Espumas. Esferología plural*. Madrid: Siruela.
- Uexküll. J. A. (1957). Stroll Through the Worlds of Animals and Men: A Picture Book of Invisible Worlds. In C. H. Schiller, *Instinctive Behavior*. New York: International Universities Press.
- Uricchio, W. (2013). *Playing with narrative*. MIT Open Documentary Lab Research Forum. Disponível em: <http://opendoclab.mit.edu/category/research-forum>.
- Vásquez Rocca, A. (2008). Peter Sloterdijk: Espumas, mundo poliesférico y ciencia ampliada de invernaderos. *Nómadas*, (18/2): 315-322. Madrid.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Filmografia

- As it is* (2015), de Thomas Hayden.
- Rio de Lama* (2016), de Tadeu Jungle.
- Lions 360°* (2017), de National Geographic.
- My Africa* (2018), de Conservation international, Passion Planet, Vision3.
- Cloud over Sidra* (2015), de Gabo Arora and Chris Milk.
- Virtual Beach* (2016), de Acerting Art.

- Aurora Borealis over Kashwitna Lake* (2016), de Nature Relaxation Films.
- Experience the Blue Angels* (2015), de USA Today.
- Body2Racer Hallenbad Nordost* (2017), de Tuberides.
- SkyDive* (2015), de vr360 pro.
- Red Bull F1* (2015), de VIEMR.
- Piloto 360 Movistar Yamaha* (2015), de Movistar España.
- Nomads: Sea Gypsies, Maasai e Herders* (2016), de Felix & Paul Studios.
- Clouds* (2014), de Jonathan Minard e James George.
- Drawing room* (2015), Jan Rothuizen e Sara Kolster.
- Notes on blindes* (2016), de Arnaud Colinart e Amaury La Burthe.
- La vampira del Raval* (2016), de Jimena Tormo.
- Zero Days VR* (2017), de Elie Zananiri e Yasmin Elayat.

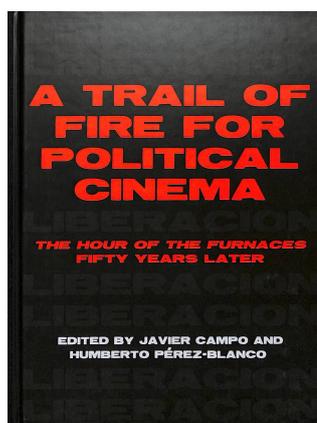
LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

Raviver l'incandescence du cinéma politique

Mickaël Robert-Gonçalves*

Javier Campo & Humberto Pérez-Blanco (eds.) (2019). *A trail of fire for political cinema. The hour of the furnaces, fifty years later*. Bristol & Chicago : Intellect. ISBN : 9781783209163.



Dans le chapitre conclusif de cet ouvrage collectif dédié au film *L'heure des brasiers* (*La hora de los Hornos*, Fernando Solanas et Octavio Getino, 1968), Michael Chanan demande de façon presque provocante : « Pourquoi célébrer le cinquantième anniversaire d'un documentaire militant qui défend une idéologie dépassée de la violence révolutionnaire ? » (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 247). Des réponses, multiples et diffractées, sont en effet proposées comme autant de lectures possibles d'un film emblématique du « Troisième cinéma », un classique de l'histoire du cinéma documentaire et un modèle de cinéma d'intervention sociale et politique.

Ce recueil de textes dirigé par Javier Campo et Humberto Pérez-Blanco prend à bras le corps, en les nommant, en les endossant, plusieurs problèmes que pourrait poser une telle entreprise et que souligne en creux la question de Michael Chanan. Étudier un film aussi combatif que celui de Solanas et Getino reste une gageure pour plusieurs raisons : *L'heure des brasiers* fut envisagé comme un acte à même de participer au soulèvement populaire, donc

* Université de Picardie Jules Verne, UFR Arts, ATER en Études Cinématographiques. 80025, Amiens, France. E-mail : mickael.robertgoncalves@gmail.com

« teinté » par le temps et par son idéologie, en outre, c'est un film qui sort de son cadre habituel, parce qu'il a été produit clandestinement et diffusé alternativement. Pourquoi alors autant d'intérêt pour un film qui devrait être cerné dans son contexte et serait replié sur un discours obsolète ?

D'abord, les auteurs soulignent tous l'abondante littérature déjà existante autour du film. Cela fait même l'objet d'un chapitre en soi, puisque Pablo Piedras opère un retour historiographique sur les « traces d'encre » qu'a produit le film de Solanas et Getino. Néanmoins, par la diversité des approches représentées (histoire, esthétique, sémiotique entre autres) et la richesse des sources utilisées (hispanophone, anglophone et francophone notamment), *A Trail of Fire for Political Cinema* se pose d'emblée comme une étape importante dans l'étude du cinéma militant. Ensuite, les auteurs assument dès le texte introductif leur ancrage comme « sujets politiques de gauche, militants culturels pour un monde meilleur » (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 16) pour justifier l'intérêt de travailler sur un objet du passé tout en ayant en perspective ce qui pourrait résonner dans le présent et l'avenir. Un autre souci d'ordre politique pourrait continuer de gêner l'étude du film : le rapport au péronisme que produit le discours du film. Pour certains, Solanas et Getino ne prennent pas assez de précaution pour évoquer le mouvement politique initié par Juan Péron dans les années 1940 vu comme populiste et intégrant des concepts ou des pratiques de droite, pour d'autres, le film laisse, par différents moyens, la discussion ouverte. Toutes ces questions sont ainsi traitées et évoquées sans ambages afin de pouvoir se saisir des « ouvertures », ou des polysémies, offertes par le film.

Dès le texte introductif, plusieurs hypothèses sont suggérées. Dans l'histoire du cinéma, *L'heure des brasiers* doit être perçu comme un moment-clé, mais pas comme une création insolite et isolée : il est à la conclusion de mouvements antécédents et en annonce d'autres à venir. C'est ce que Dominique Noguez nommera le « cinéma prospectif » parmi les modes d'efficacité politique du cinéma (Noguez, 1987 : 60) pour évoquer des films qui permettraient des glissements vers l'avant. Le film émerge aussi à un moment où le contexte du cinéma argentin est particulier, puisqu'en plus du Grupo Cine Liberación duquel émerge *L'heure des brasiers*, d'autres collectifs militants ont existé (Grupo Cine de La Base et Realizadores de Mayo, notamment). Au-delà du contexte historique, il s'agit également d'un moment vital de la vie culturelle argentine et mondiale. Accompagné rapidement du texte « Vers un troisième cinéma », Solanas et Getino ont ainsi participé au débat sur le rôle de l'artiste et de l'intellectuel durant une période marquée par les luttes de libération et par les révolutions dans de nombreuses parties du monde : leur contribution, un film puis un texte, montrait qu'il fallait s'engager, agir, puis

repenser à partir de l'expérience. Le premier chapitre écrit par Javier Campo semble à la fois prolonger l'introduction par une analyse formelle du film, tout en faisant le mouvement inverse du geste prôné par Solanas et Getino ; Campo part de l'étude du film pour agir à son tour en pensant esthétique et politique de concert. Réfléchissant aux différents rôles (informatif, persuasif, parodique) de la *voice-over*, en s'appuyant sur les textes antérieurs de Robert Stam, Vicente Sanchez-Biosca ou de Louis Marcoelles qui, selon leurs interprétations et leurs choix, jugeront de l'ouverture ou de la clôture, voire de la manipulation, du propos du film, il replace tous les usages en termes de voix (*voice-over*, *voice-off*, intertitres, musique) et resitue l'inventivité du film dans le champ du documentaire politique argentin de la période. Ainsi, il reprend à son compte les mots de Solanas (« inventer notre révolution ») qui résonne ici comme « inventer notre esthétique ».

Une première grande partie de l'ouvrage rassemble quatre textes creusant chacun à leur façon une des strates du film ; la philosophie, la littérature, la musique et la sémiotique sont ainsi convoqués et ne génèrent pas, dans l'ensemble, de dérives disciplinaires. Au contraire, il y a parmi ces chapitres de nombreuses pistes stimulantes – parfois seulement ébauchées certes – qui méritent d'être soulignées.

Ignacio Del Valle Dávila analyse ainsi les liens entre *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon (1961) et *L'heure des brasiers*. Le dernier livre de Fanon est en effet le seul ouvertement cité, rappelle l'auteur, même si l'influence d'autres textes de Fanon est sensible. Cette influence provient de diverses sources et en cela l'auteur reprend à son compte les concepts développés par Robert Stam autour de la « lecture » et de la « traduction » pour élucider les rapports complexes d'intertextualité entre tout un corpus de textes militants anticolonialistes et révolutionnaires et le film de Solanas et Getino (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 51-52). Après le relevé minutieux de la présence textuelle des mots de Fanon dans le film, Del Valle Davila essaie de montrer à quel point c'est aussi la structure de la pensée de Fanon qui influe sur la construction même du film. Ici, ce chapitre se détache d'une simple étude comparative pour révéler à quel point la lecture de Fanon par Solanas et Getino peut aussi s'avérer critique voire même se détacher des propos de Fanon. Ceux-ci peuvent être court-circuités par d'autres propos qui traduisent potentiellement un désaccord : il en est ainsi de l'usage de la haine et de la violence dans l'émancipation, et de la critique de l'universalisme culturel du film qui est plus radicale que les trois temps du développement d'une culture nationale chez Fanon. Fanon décrit ces trois temps : le premier consiste en l'assimilation de la culture dominante européenne, le deuxième est un retour à la culture traditionnelle,

et le troisième est l'art révolutionnaire ; pour Solanas et Getino, il semble y avoir un art pour ou contre la nation. En revanche, sur le constat radical d'une dichotomie campagne-ville, le film et l'ouvrage de Fanon semble proche à l'image des plans sur les statues de Buenos Aires qui font écho au passage de Fanon sur les statues comme symboles du pouvoir colonial. L'auteur pressent en conclusion que les différences d'analyse sur la situation sociale et politique proviennent d'une question de positionnement ou de méthode : Fanon part de l'observation pour construire un socle théorique, alors que le Grupo Cine Liberación part d'un schéma théorique pour construire son observation (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 62).

De façon assez cohérente, le chapitre suivant étend les références littéraires au-delà du seul Fanon. María Amelia García et Teresita María Victoria Fuentes cherchent ainsi à saisir le rapport à une littérature préexistante et son appropriation (ou le défaut d'appropriation) dans *L'heure des brasiers*. L'exemple du personnage du gaucho, illustré par le poème *Martin Fierro* de José Hernandez, et repris par Fernando Solanas dès son premier film, *Los hijos de fierro*, révèle un glissement de nature politique : « le protagoniste n'est pas le solitaire et marginal gaucho introduit par Hernandez, mais il est organisé, prêt à défendre ses droits » (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 72). La tentative de rapprochement entre le réalisme magique des auteurs latino-américains semble ouvrir des possibilités riches d'analyse, mais elles ne sont ici qu'esquissées.

La proposition de Tomás Crowder-Taraborrelli suscite rapidement un intérêt en souhaitant rapprocher musique populaire, identifié de façon plus ou moins équivoque au rock, et film militant. Ce texte s'appuie sur une analyse solide des usages de la musique dans le film – en s'appuyant sur les travaux de Robert Stam et Catherine Malabou – et notamment du rôle de la percussion comme *leitmotiv* du film. La concomitance des événements politiques de la fin des années 1960 et l'avènement des grands concerts de rock forment une sorte de caisse de résonance pour justifier la puissance de cette musique durant la période. Par un fil qui pourrait être tenu (la formation préalable de Solanas en musique), l'analyse glisse vers le rôle possible du rock et son influence dans le film. L'auteur analyse autant l'usage du jazz en général pour insister sur l'appropriation ambiguë par l'élite d'une musique issue de la communauté afro-américaine, que l'utilisation spécifique d'une chanson de Ray Charles, révélant ainsi un usage différent, en choisissant ici une musique rappelant une forme de résistance ou de contre-culture. Ainsi, l'auteur finit par conclure que le rock n'est pas choisi par Solanas et Getino pour accompagner leur démarche militante parce qu'il fallait une distance temporelle pour saisir

ce que cette nouvelle génération aurait pu apporter au « combat » (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 91-92).

Le chapitre de Guillermo Olivera est sans doute tout à la fois l'un des plus ambitieux, polémique et stimulant. Ce texte extrêmement dense, complexe, faisant appel à des références que l'auteur a la bienveillance de resituer (Mouffe, Laclau, Agamben) cherche à dépasser le simple cadre critique en appuyant la démonstration sur des analyses précises de segments du film révélant l'homophobie et le sexisme structurels du film. Dans cette lecture qui s'appuie sur la sémiotique, un des écueils du film serait mis en lumière : les choix de Solanas et Getino ne laissent pas transparaître d'autres luttes internes que celle d'une opposition binaire de classe (ou de nations/ethnies). Un premier segment analysé est centré sur la figure de l'écrivain Mujica Lainez, qui incarne pour le film, le représentant d'une élite culturelle bourgeoise et européanisée ; par ailleurs, ce dernier est gay. Associant de façon paradigmatique le néocolonialisme à l'homosexualité, « l'espace assigné aux diversités de genre et de sexe est réduit (...) à une scène essentielle et moralisatrice : la trahison » (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 111). L'autre exemple – la séquence du film intitulé « The Models » – s'appuie sur les images des corps féminins vus par l'art européen que la séquence finit par renforcer ou par ne pas contester. Olivera en conclut que le film ne parvient pas à distinguer l'exemplarité de la singularité, ce qui renvoie à cette réduction finale à des modes sexistes et homophobes de représentation.

Dans une deuxième grande partie, *A trail of fire for political cinema* se projette sur le parcours du film et ses impacts – puisqu'il était pensé comme un film-acte, il convient d'en analyser ses effets.

Laura E. Ruberto et Kristi M. Wilson reviennent d'abord sur la présence de *L'heure des brasiers* au Festival international du film de Pesaro en 1968. Le duo d'auteurs revient sur ce festival relativement unique, pensé comme une réponse politico-culturelle au prestigieux Festival de Venise né pendant le fascisme et observe dans un premier temps la sélection du festival en 1968, montrant ainsi une prégnance de l'influence néoréaliste ; en cela, *L'heure des brasiers* pouvait représenter une forme plus radicale et expérimentale en provoquant les spectateurs. Pour l'illustrer, est évoquée l'anecdote de la foule envahissant la place de la ville après la projection, causant une intervention policière et des arrestations. Cette anecdote, citée par d'autres auteurs de cet ouvrage, devient symptomatique de la réelle influence du film mais permet également de penser la projection comme une performance, un débat, et potentiellement un acte politique. Une autre hypothèse avancée dans ce chapitre et qui mériterait d'être développée plus avant, désigne le passage par Pesaro

comme ayant eu des conséquences sur l'écriture ou la construction du texte « Vers un troisième cinéma » par Getino ainsi que sur le montage final de *L'heure des brasiers*, puisque Solanas l'a retouché par la suite.

Dans un chapitre qui chevauche presque une partie du précédent, Mariano Mestman confirme également l'importance du festival de Pesaro et évoque la diffusion du film à l'échelle internationale. De l'étude de la distribution à la lecture de la réception critique, l'auteur dégage avec précision l'idée que les projections du film – au sein desquelles la première partie de *L'heure des brasiers* était souvent l'unique à être montrée, car jugée comme la moins péroniste – ont souvent légitimé et provoqué des débats. Plus qu'un succès chiffré, l'efficacité du propos et la force esthétique du film se confondaient ainsi au sein de ce qu'il faudrait appréhender comme une « circulation » dans ce que Ramon Lobato décrit comme un « éventail de canaux informels rarement documentés » (Lobato, 2012 : 2).

Afin de compléter les essais précédents, Pablo Piedras explore en quatre temps les différentes analyses produites autour du film durant près de cinquante ans. Une première approche, dite constitutive, fait écho aux textes précédents, mais les démarches suivantes soulèvent plusieurs questions. C'est notamment le cas de la dimension formaliste pour laquelle l'auteur concède un moindre intérêt des critiques et des universitaires puisque peu d'analyses formelles du film existent. Si la première justification par le défaut d'accès au film en VHS ou en DVD jusque dans les années 1990 s'entend aisément (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 168-169), Piedras élude assez rapidement d'autres raisons possibles, révélant en creux un problème des études cinématographiques : la place encore marginale et minorée des analyses esthétiques. C'est sans doute d'autant plus remarquable lorsqu'il s'agit d'un film comme *L'heure des brasiers*. Légitime est l'intérêt des historiens, des sociologues, des anthropologues – et à bien des égards, la complémentarité des pratiques et des regards paraît évidente –, mais primordiale reste la mobilisation des esthètes afin de ne pas complètement oblitérer que les enjeux politiques se situent aussi fondamentalement dans des choix esthétiques.

La dernière partie de l'ouvrage sort *L'heure des brasiers* de son contexte et de son parcours pour l'interroger au regard du contemporain. Dans le dernier chapitre de la partie antérieure, Pablo Piedras annonçait déjà par la mention de recherches nouvelles autour du film, qu'il était nécessaire de continuer à réfléchir à ce que le film peut encore dire. Il prenait pour exemple des analyses de David Oubiña qui compare *L'heure des brasiers* à d'autres travaux contemporains ou le travail de Laura Podalsky qui a étudié le film à travers le rôle de la ville – Buenos Aires – comme pôle de développement du néocolonialisme.

D'autres voies sont explorées ici : Clara Kriger repart d'observations sur l'historiographie autour de la pratique de cinéma documentaire en Argentine avant les années 1960, pour questionner l'usage des archives filmiques par Solanas et Getino. En rappelant d'où viennent les images (des courts et des documentaires institutionnels durant l'ère péroniste), et en analysant comment les réalisateurs les utilisent (suppression ou altération de la bande sonore, choix de montage), l'auteure cherche à montrer que ce faisant les réalisateurs pourraient valoriser un corpus de films difficilement visibles.

Magalí Mariano et María Emilia Zarini s'attaquent à la filmographie récente de Fernando Solanas, dans un texte en deux temps : elles relèvent d'abord l'influence théorique de *L'heure des brasiers* sur les projets futurs de Solanas puis elles tentent de repérer la continuité esthétique entre le film de 1968 et les réalisations de Solanas durant les années 2000-2010. Le rapport au contexte de production n'est pas évacué. Entre la période de production de *L'heure des brasiers* (clandestinité, longue et laborieuse production) et la situation des années 2000-2010, Fernando Solanas était devenu en effet un cinéaste reconnu ainsi qu'un homme politique important. Sur ce dernier point – la présence physique et la reconnaissance par le public de la figure de Solanas dans les films plus récents –, la discussion mériterait d'être poursuivie, peut-être en lien avec la forme du film-essai que commente Humberto Pérez-Blanco dans le dernier chapitre. Exemple de convergence de l'esthétique et du politique, la comparaison sur l'usage des témoignages entre *L'heure des brasiers* et les films suivants de Solanas dénote le passage du collectif déjà organisé (syndicats, groupes ouvriers) à un agrégat d'individus formant un tout. (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 202). Les auteures concluent sur une forme d'hypertextualité de *L'heure des brasiers*, qui serait fomentée par les nouveaux films qui continuent de s'adresser aux spectateurs, de les provoquer et d'ouvrir ainsi un espace de débats. Entretemps, il semble néanmoins que forme et contenu ont évolué. La question reste en partie ouverte : comment expliquer le fait que la forme palimpseste de *L'heure des brasiers* soit moins privilégiée, et que ce faisant, les films semblent moins percutants ?

Partant d'une phrase troublante de Claudio Caldini, pionnier du cinéma expérimental en Argentine, qui voyait *L'heure des brasiers* comme de la télévision, Clara Garavelli resitue son analyse : « le terme "expérimental" implique un questionnement du processus qui rend visible des créations audio-visuelles » (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 214). L'auteure reprend des discussions intéressantes sur les « deux » avant-garde, l'une formelle, l'autre théorico-politique. *L'heure des brasiers* ferait se réunir les deux selon Robert Stam. Garavelli remarque cependant que les cinéastes du Goethe Group (dont faisait

partie Caldini) pouvait se réclamer d'un « Quatrième cinéma », purement expérimental, contrairement au « Troisième » de Solanas et Getino, clairement ramené au seul enjeu politique. Dans le détail, l'auteure identifie les points de contacts et d'éloignement entre la pratique de Solanas et Getino et celle des artistes vidéo. Les rapprochements sont parfois assez rapides (la comparaison entre le travail collectif sur *L'heure des brasiers* et celui des collectifs Guerilla Television aux Etats-Unis d'Amérique reste à développer), mais le paradoxe que sent l'auteure justifie cette étude : alors que l'art vidéo émerge contre la télévision et que le film de Solanas et Getino est un modèle dans les usages de l'image à des fins de contre-information, comment expliquer une sorte de méfiance des derniers envers la scène artistique locale ? Garavelli se base sur la séquence du film identifiant l'Institut Di Tella comme un symbole du monde bourgeois alors que le lieu a été selon l'auteure le bastion de l'art avant-gardiste en Argentine depuis sa fondation en 1958. En prenant des exemples d'artistes vidéo (Wolf Vostell pour le collage et le décollage, Jaime Davidovich pour sa volonté de déconstruire le rapport au dispositif télévisuel), l'auteur propose finalement d'inscrire *L'heure des brasiers* dans un réseau d'influences plus dense, dans une sorte d'histoire de l'art ouverte, puisque le film « prolonge » selon elle, les expériences de Vostell, de Nam June Paik ou de Bruce Nauman pour ne citer qu'eux.

Assez logiquement, la question du film-essai, suggérée dans plusieurs chapitres précédents, finit par être discutée en fin d'ouvrage par Humberto Pérez-Blanco. La notion, toujours fluctuante, dans une « zone d'indétermination » (Moure in Liandrat-Guigues & Gagnebin, 2004 : 36-38), reste relativement fragile mais Pérez-Blanco la cristallise en analysant plusieurs aspects de *L'heure des brasiers*. Deux retiennent l'attention : l'interpellation des protagonistes pour « compléter » le film puisque les cinéastes ne seraient que des « facilitateurs » (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 238) et la provocation du débat car comme l'écrit Pérez-Blanco, même si le film invite à « penser de “la bonne façon” », cela « n'équivaut pas à un dogme ou à l'impossibilité de penser différemment » (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 244). Dans les deux cas, il y a une croyance et une confiance en l'intelligence des spectateurs, une propension à penser l'ouverture du film comme une interface entre la vie réelle et l'art. En outre, l'efficacité du film militant, à même de provoquer une action du spectateur a été attestée sinon par des engagements dans la lutte (difficilement identifiables) par les nombreux débats qu'a suscité le film (et l'ouvrage dirigé par Campo et Pérez-Blanco en est un réceptacle passionnant). Ces dernières remarques font écho à ce que Rancière nomme l'expérience du « dissensus » qui permet une efficacité de l'art politique ; évidemment, pour le

philosophe, un art réellement critique « pense ses formes » mais surtout opère une « distance esthétique » (Rancière, 2008 : 56-92). Un autre auteur semble avoir repris à son compte la notion de « distance esthétique » pour qualifier un certain cinéma de « profane ». Thomas Voltzenlogel décrit ainsi les films profanes comme des « propositions sensibles qui, d'une part, luttent contre les formes dominantes du cinéma narratif et représentationnel imposant aux spectateurs un certain mode d'attention, et qui, d'autre part, militent en faveur de la transmission de méthodes de création cinématographique » (Voltzenlogel, 2018 : 17). Les observations de Rancière et Voltzenlogel se concentrent sur des exemples issus du cinéma contemporain, mais leur façon de penser un rapport égalitaire au spectateur et l'idée que le film puisse être repris à son compte par les spectateurs, résonnent étonnamment avec les objectifs du Troisième cinéma. Le débat autour de l'ouverture (ou non) du film pourrait ainsi se glisser dans les discussions autour de l'art politique et pourrait inscrire la « distance esthétique » dans une histoire enrichie par les expériences militantes.

En somme, l'ouvrage *A trail of fire for political cinema* ne fait pas que célébrer l'anniversaire d'un film emblématique, il ne le sacralise pas non plus, mais il fait le pari d'une certaine pédagogie, sensible dans la plupart des chapitres, au risque parfois de quelques redondances et répétitions entre les textes, et semble constituer une constellation de réponses aux nombreuses questions posées (encore) par *L'heure des brasiers*. Lorsque Pérez-Blanco analyse les nuances variées de la voix off révélant la présence et la réflexivité de Solanas et Getino, il discute avec Campo qui, dans le premier texte, avait cartographier les modes d'utilisation des voix et complète la proposition de Crowder-Taraborrelli sur les usages musicaux du film. Cette foisonnante intertextualité de l'ouvrage révèle peut-être que l'influence de *L'heure des brasiers* tient également à sa forme : chaque auteur a ainsi ajouté sa trace au palimpseste débuté il y a plus de cinquante ans par Fernando Solanas et Octavio Getino.

Références bibliographiques

- Liandrat-Guigues, S. & Gagnebin, M. (2004). *L'essai et le cinéma*. Seyssel : Champ Vallon.
- Lobato, R. (2012). *Shadow economies of cinema : mapping informal film distribution*. Basingstoke : BFI / Palgrave Macmillan.
- Noguez, D. (1987). *Le cinéma, autrement*. Paris : Éditions du Cerf.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.

Voltzenlogel, T. (2018). *Cinemas profanes : Straub-Huillet, Harun Faroki, Pedro Costa : une constellation*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg.

ANÁLISE E CRÍTICA

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

Paisagem sem significados profundos: uma análise dos comentários em *Fata Morgana* (1971)

Francisco Gabriel Rêgo & Geovana Freitas Paim*

Direção: Werner Herzog

Fotografia: Jörg Schmidt-Reitwein

Edição: Beate Mainka-Jellinghaus

Roteiro: Werner Herzog

Produção: Joschi Arpa

Elenco: Lotte H. Eisner, Wolfgang von Ungern-Sternberg, James William Gledhill, Eugen Des Montagnes

Músicas: Leonard Cohen, Wolfgang Amadeus Mozart, Third Ear Band, Blind Faith

Duração: 79'

Ano: 1971

Línguas: Alemão, Ddogon e Inglês

Cor: Colorido

Som: Estéreo

I. Paisagens, miragens e incertezas

A expressão *Fata Morgana* trata-se de uma miragem resultante do deslocamento de ar em virtude da diferença de temperatura em paisagens. *Fata Morgana* é, por conseguinte, um tipo de miragem por meio do qual os objetos que se encontrem no horizonte adquirem uma aparência distorcida, e que, como afirma o senso comum, assemelham-se à castelos, como nos contos de fadas (fig. 1). O próprio significado desse termo aponta para essa perspectiva, já que, do italiano, *Fata Morgana*, traduz-se como Fada Morgana, uma referência, à meia-irmã do Rei Artur, e que tinha a capacidade de confundir

Francisco Gabriel Rêgo: Universidade Federal do Sul da Bahia – UFSB, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências – IHAC, Nanook – Grupo de Análise de Documentário – UFBA. 45986-000, Teixeira de Freitas, Brasil. E-mail: francisco1gabriel@gmail.com

Geovana Freitas Paim: Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, Departamento de Ciências Humanas e Filosofia – DCHF, Grupo de Pesquisa Dinâmica dos Territórios – UFBA. 44088612, Feiras de Santana, Brasil. E-mail: geovanapaim@gmail.com

o observador ao modificar sua aparência. Por assim dizer, o título do documentário é uma referência direta a ideia de ilusão ótica presente no efeito de miragem.



Figura 1. 04'09''

Filmado em três diferentes locais (República Centro-Africana, em Camarões e nas Ilhas Canárias), o documentário pode nos parecer, à princípio, pouco preciso quanto ao seu espaço de realização. Por meio de um espaço diegético apresentado por paisagens incertas, transfiguradas em um horizonte de miragens em plano gerais e *traveling*, cuja dimensão espacial parece transpor os limites e fronteiras. Aparentemente constituído por imagens que buscam reproduzir uma espécie de efeito no olhar do espectador, o documentário delineia uma paisagem constituída pela miragem e pela indeterminação.

Diante do olhar dos expectadores a paisagem é delineada, reforçando a ideia apresentada por Berque (2012), de uma paisagem em estreita relação com os “esquemas de percepção, de concepção e de ação”. A paisagem se apresenta tendo como base a cultura e sociedade. Esta, por sua vez, carregaria as contradições comuns ao ato de perceber e estar no mundo, ao relacionar significados e subjetividades, em uma experiência perceptiva. Tal relação (homem-paisagem) envolveria aspectos significativos para a experiência humana, suas memórias, temporalidades e representações. Na paisagem convergiam, assim, os sentidos presentes na relação entre a sociedade, o espaço e a natureza, em um “ecúmeno”, uma experiência complexa e sucessiva “por infinitos laços de co-determinação” (p.239).

Dessa forma, a dúvida e a imprecisão permeiam boa parte das interpretações do documentário. Desde uma imprecisão quanto a imagem do horizonte, ou na sequência inicial quando podemos nos deparar com uma repetição incessante do pouso de aviões, podemos conceber o documentário como uma espécie de miragem. Aqui, podemos, já nas primeiras cenas, ser levados a confrontar as imagens apresentadas e os comentários desenvolvidos pelo narrador. Por vezes, por meio das imagens descritivas de diferentes paisagens bem como do uso abundante do *trevelling*, podemos acreditar que se tratar-se de um filme de ficção científica. É interessante notar que as paisagens apresentam-se pela lógica da descoberta e não de uma forma cartesiana. Há uma constante integração entre objeto e sujeito.

Essa possibilidade aponta para o aspecto constitutivo da paisagem. No documentário, as paisagens seriam constituídas pela lógica de um estranhamento materializado pelo efeito ótico proposto, mas também pela diferença entre comentários e imagens. Tal como nas palavras de Eric Ames (2012), “para os estudiosos do documentário que aceitam a papel do estilo, paisagens de Herzog são constitutivas” (p. 50. Tradução nossa), se estabelecendo como uma categoria analítica do estilo desse cineasta: “Quando Herzog fala da paisagem, ele a usa para designar um lugar, um objeto, uma prática representacional, ou uma maneira de ver”. (P. 49. Tradução nossa).

Analisando especificamente a esse filme, Ames (2012) aponta que a paisagem tem uma função hipnótica no espectador ao proporcionar uma confusão na forma desse compreender o que de fato teria diante dos seus olhos, influência do chamado cinema de vanguarda americano (*avant-garde*), em especial, da obra de Jonas Mekas. Nessa perspectiva, a paisagem nos é apresentada pelo encantamento, nos convidando para um “ato de olhar” marcado pelo fascínio diante do desconhecido e daquilo que em primeiro momento não se apresenta de forma direta, em uma paisagem constituída pelo olhar dos expectadores: “a ideia de transe decorreria desse fascínio” (p. 55. Tradução nossa).

O fascínio da imagem e da descoberta de diferentes componentes da paisagem é um dos motes para o deslocamento da câmera pelos diferentes espaços. Esse movimento delineia um novo espaço que foge às conformações territoriais e espaciais das fronteiras constituídas sobre a égide do neocolonialismo na África, espaço onde se dá boa parte da realização. Nesse quesito, transpor fronteiras e barreiras, aponta para o papel constitutivo das miragens como um novo espaço, nos convidando como expectadores a atuar na composição desse novo espaço, forjado na capacidade interativa do espectador. Mas que história *Fata Morgana* nos conta? De quem fala e para quem é narrado? Tais perguntas apontam para o papel prevalente do espectador, bem como para importância da

experiência sensorial proposta pelo documentário: uma experiência sensível, interpretativa e criativa por parte do espectador.

Do ponto de vista narrativo, o filme divide-se em três partes, tendo na presença dos comentários e autocomentários um papel importante. A primeira parte chama-se “Criação”, e caracteriza-se por uma narração em over de caráter mitológico acerca do surgimento do universo. A segunda parte chama-se “Paraíso”, em que podemos observar o uso tanto de comentários e autocomentários, com um foco maior no homem inserido na paisagem. A terceira, denominada de “Idade Do Ouro”, tal como na segunda parte, tem como base a articulação de comentários e autocomentários, de modo a constituir um discurso irônico acerca da relação do homem com o seu espaço e as formas utilizadas para a constituição do registro documental.

I. Comentários, Criação e Contradição

Na primeira parte do filme, podemos observar inicialmente uma sucessão de imagens de pousos de aviões. Compondo a paisagem, os aviões pousam diante da imagem de um horizonte pouco definido, espelhado, referência ao efeito ótico que nomeia o filme. Os aviões impõem à cena uma sucessão inquietante de pousos, alcançando um chão pouco delimitado aos olhos do espectador. As imagens excessivamente alongadas no horizonte, como em espelho d’água, dota o plano de uma certa fluidez, e que compõe uma imprecisão quanto aos elementos espaciais que compõe plano geral: a pista de pouso e o céu (Fig. 2).

A primeira parte do documentário, é marcado pela narração da teórica franco-alemã Lotte Eisner, do chamado *Popol Vuh*, mito do povo *Quiché*, da Guatemala, dando conta da criação do universo. Apesar de o discurso mitológico nos suscitar uma ideia de solidez, quando apresentada concomitante à paisagem sob o efeito ótico, podemos observar o surgimento de um conflito entre os significados desenvolvidos pela narração e pelo plano das imagens (fig. 3). Nessa perspectiva, imagens e comentários apresentam-se tensionados por meio de significados distintos, mas que articulados nos possibilitam expressar um efeito que será bastante explorado na estruturação do documentário: a diferença de significados entre imagem e comentários. Essa diferença instaura no filme uma imprecisão quanto à realidade objetivada.



Figura 2. 0'58''



Figura 3. 06'33''

Dessa maneira, se, à princípio, por meio dos planos descritivos, acreditamos se tratar de algum deserto localizado no continente africano, não conseguimos delimitar espacialmente o *meio eficiente*¹, o espaço onde se realiza a ação do realizador. Essa imprecisão é um dos objetivos principais do dire-

1. Para France (1998), o meio eficiente responde por todos os “elementos do ambiente direta ou indiretamente necessários ao exercício da atividade do agente do processo observado”. O meio eficiente se opõe ao meio marginal: “elementos do ambiente cuja presença não é necessária ao exercício imediato da atividade do agente do processo observado nem à inteligibilidade da ação filmada” (p. 410)

tor, que não parece se preocupar em deixar maiores pistas para a significação quanto ao espaço representado. Essa imprecisão materializa-se no plano no efeito de miragem do horizonte e na assimetria entre comentários e imagens. Se os comentários nos convidam a uma experiência mitológica e fundacional, o encadeamento das imagens nos coloca diante de uma experiência marcada pela fluidez e pelo deslocamento espacial.

Não obstante, o realizador nos propõe uma experiência criativa de um novo espaço, onde os significados são constituídos pela própria experiência do espectador diante das imagens. É interessante observar como os comentários buscam, por vezes, dotar de imprecisão a paisagem por meio de um sentido mitológico e fundacional. Muito embora, a narrativa mitológica possa sugerir uma precisão quanto aos significados das imagens, essa delimitação espacial apresenta-se superficial para os olhos do espectador, que facilmente pode se questionar acerca das origens tanto dos comentários, narrados em alemão, e das paisagens representadas. Por assim dizer, podemos afirmar que o filme, apesar de se basear em uma perspectiva sólida, engendra uma estrutura frouxa, quanto aos significados, de modo a convidar o espectador a uma imprecisão.

Tanto imagem quanto comentários nos convidam a uma experimentação de uma paisagem. Esse novo local se apresenta, à vista disso, diante das duas formas de espaços apresentados: a paisagem antropizada e não-antropizada. O filme aproxima a paisagens do homem, aquela constituída pela influência direta desse, das paisagens naturais, sem qualquer referência humana. O documentário nos permite, dessa maneira, observar uma naturalização da interferência humana na paisagem. É por meio dessa perspectiva que as imagens da fábrica no horizonte podem ser observadas como uma cadeia de montanhas, por exemplo. Aqui, o documentário aponta para o deslocamento das formas humanas, colocando elas nas mesmas condições das formas da natureza, como se o homem não houvesse ainda seu próprio espaço: “Então se manifestou com clareza que quando amanhece deve aparecer o homem. Então, dispuseram a criação e crescimento da arvores e os cipós e o nascimento da vida e a criação do homem” (FATA MORGANA, 1971, 13m 12s).

Por sua vez, o documentário estrutura-se diante da imprecisão desenvolvida entre comentários e as imagens. Essa impressão apresenta-se por meio da tentativa de criação de significados diante das imagens sob o efeito de miragem. Se as imagens são imprecisas, os comentários buscam dotá-las de sentido, por meio da criação e experimentação de uma nova paisagem. Entretanto, essa nova paisagem, ainda que constituída tendo por base os significados apresentados pelo narrador, é ainda uma miragem da realidade objetivada pelo realizador (Fig. 4 e 5).



Figura 4. 13'30"



Figura 5. 13'35"

Da ideia de gênese e criação presente nos comentários mitológicos, surge um regime baseado na contradição do discurso criacional do mito do *Popol Vuh*. Esses comentários, ao abordarem o surgimento dos animais e dos homens, nos são apresentadas tendo por base imagens em completa discordância a esses comentários, nos colocando diante de em uma clara contradição: se por um lado podemos ouvir um narrador que nos conta do surgimento dos animais, podemos nos deparar com uma realidade pouco acessível à vida.

À vista disso, por meio da contradição entre comentários e imagens, o filme caminha em direção ao homem e ao seu espaço. A explicação mito-

lógica, apesar de dar conta do meio físico, termina com uma explicação da diversidade do mundo pelo qual o homem estaria inserido. Aqui, o documentário constitui-se por uma lógica de aproximação das imagens ao plano, que passam a ser reproduzidas com pouca profundidade de campo, buscando criar um claro efeito de proximidade (fig. 6). Em outras palavras, o documentário parece criar um itinerário, partindo do deserto (Fig 7), em imagens marcada pela amplidão e por um horizonte pouco definido, para um conjunto de imagens com pouca profundidade, a simular uma ideia de aproximação.



Figura 6. 20'05''



Figura 7. 34'12''

II. Autocomentários e Comentários

A segunda parte do documentário, chamado “Paraíso”, tem início com um autocomentário de um soldado cego. Esse comentário realizado no dialeto Ddogon, dialeto da tribo homônima do Mali, nos é apresentado propositadamente sem legenda, tal como a maioria dos autocomentários realizados por nativos. Como comentário principal dessa parte, temos a narrativa em *voice over* apresentadas pela mesma assimetria com as imagens, presente ao longo da segunda e terceira parte.



Figura 8. 38'47”

Nessa parte do filme, diferente da primeira, parece existir uma busca maior pelo homem, que são apresentados tendo por base o seu local no espaço. Essa paisagem marcada pela presença constante do homem é apresentada pelo narrador como “uma paisagem sem significados mais profundos”, e que cruzando e atravessado pelo homem, se constitui como uma espécie de paraíso pouco acessível a vida humana. Como na primeira parte, o paraíso nos é apresentado pela contradição em imagens que contestam qualquer espécie de sentido estabelecido para essa palavra: “No paraíso só deus contempla...” (FATA MORGANA, 1971, 41m 00s).

Como marca característica dessa segunda parte, podemos observar o uso de *traveling*, realizado não de forma convencional, como no momento em que a câmera cruza uma comunidade localizada, possivelmente, no meio do deserto, ao som da voz de Leonard Cohen. Além do *traveling*, podemos observar uma busca por adentrar ao espaço constituído pelo homem, por meio de uma inserção maior da câmera. Diferente do primeiro momento, onde prevalece

os planos gerais e a movimentação panorâmica, podemos observar aqui o uso de planos fechados e médios a focar o homem inserido nesses espaços. Nessa perspectiva, o documentário busca construir um tensionamento maior entre o espaço e o homem do que na primeira parte. Se o espaço é criado, surge dali, como nas palavras mitológicas do *Popol Vuh*, um homem moldado ao meio, sujeito marcado pelas contradições e atributos da terra e da paisagem (fig. 9).

O paraíso pode ser pensado em termos contraditórios ao apresentado pelas imagens, contradição essa que instaura uma ironia diante da narração do realizador bem como da música (fig. 10). Essa ironia aponta para a própria potencialidade do documentário: propor uma experiência para além da realidade. Não obstante, no paraíso criado para os homens, o próprio homem é a matéria prima para a constituição do espaço.



Figura 9. 40'52''



Figura 10. 43'58"

Por assim dizer, podemos observar os autocomentários de um possível biólogo ao apresentar a capacidade dos baramos em sobreviver a uma realidade tão inóspita à vida (fig. 11). Tal como o homem, esse animal se desenvolve tendo por base o seu meio, adaptando-se às adversidades, utilizando os limites do espaço como forma de modificar e criar-se. Talvez venha daí uma boa definição do Paraíso, o espaço para a superação das dificuldades e limites do homem, forma de reafirmar a sua capacidade de resistência e criatividade ao meio.

Além disso, podemos observar também, ainda na segunda parte, a existência de cenas contraditórias e com poucas ligações à maioria das sequências de imagens desérticas utilizadas durante boa parte do filme. Podemos situar, aqui, as imagens da piscina artificial, onde tartarugas nadam tranquilamente, bem como as imagens da praia e das crianças ao falarem para câmera enquanto repetem a frase: “guerra relâmpago é uma loucura”. Nessas sequências é interessante observarmos como os comentários constroem um distanciamento das imagens ao acentuar a mesma ironia diante de um paraíso constituído à revelia das formas tradicionais. A imagem dos dois colegas de trabalho que cruzam ironicamente a paisagem constituída pelo homem diante do vazio da paisagem natural, nos permite atentar para as diferenças dos espaços pelo qual o homem se faz presente (fig. 12).



Figura 11. 46'10"



Figura 12. 52'20"

A terceira parte do documentário chama-se “A era do ouro” e continua seu foco nas pessoas. Contudo, diferente da segunda, é nessa parte onde podemos encontrar as cenas internas, realizadas na sua maioria com câmera parada. No início podemos perceber, tal como na parte anterior, o papel importante dos autocomentários, diferente da primeira parte. Apesar disso, os comentários desenvolvidos ainda continuam a ter um papel importante de contrapor-se às imagens. Se a expressão “Idade do ouro” pode suscitar qualquer espécie de

opulência ou felicidade, nos deparamos com imagens onde os sujeitos filmados estão dominados por uma apatia, distante da narração em voice over. Os planos gerais da dupla musical têm o papel de nos aproximar do caricato e de uma representação teatralizada para esses sujeitos. Tal como personagens de uma encenação cômica, o grupo toca apenas para o registro do documentarista. Nessa sequência, os comentários buscam constituir a mesma assimetria com relação ao plano das imagens em que a banda, centralizada em um plano geral, nos apresenta aqueles sujeitos como dotados de uma apatia fora do comum (fig. 13):



Figura 13. 63'11": *na era dourada, ainda podem distinguir-se sonhos do paraíso...*

Nessa parte final do documentário, podemos perceber ainda uma opção maior pela encenação em momentos bem específicos, tanto por meio das sequências que buscam constituir uma forma encenativa, como na música tocada pela dupla, ou dos turistas a acenarem constantemente para a câmera, ou pelo uso da encenação diante da câmera, a simular a filmagem do próprio documentário (fig. 14). Nessa encenação, especificamente, podemos perceber uma proposta de simulação da própria realização do documentário, por meio da presença de personagens que encenam a figura do realizador, que segura uma antiga filmadora, de um narrador, que lê um texto sobre a paisagem, e de um espectador em risadas sonoras diante de toda aquela encenação.



Figura 14. 71'04"

Aqui, tal como em outros momentos do documentário, podemos ouvir a mesma estratégia empregada: um narrador a referenciar a paisagem por meio de um discurso, dotando a paisagem de um novo sentido. Contudo diferente da primeira parte, a ironia intensifica-se por meio da encenação. Tal como os comentários, a paisagem aqui é construída, arquitetada e encenada. Aqui, é importante observar a ocorrência de uma inversão interessante tendo por base os comentários, que passam a ser autocomentados pela leitura do personagem a encenar a própria figura do narrador do filme, em uma inversão que busca repensar a própria condição do documentário e das estruturas que fundamentam a proposta narrativa e representativa: a incerteza de uma paisagem capaz de nos dizer das especificidades, contradições das novas formas de significarmos o nosso mundo.

Referências

- Ames, E. (2012). *Ferocious reality: documentary according to Werner Herzog*. University of Minnesota Press.
- Berque, A. (2012). Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. *Geografia Cultural: uma antologia* (1): 239-244. Rio de Janeiro: Eduerj.
- France, C de (1998). *Cinema e antropologia*. Campinas: Unicamp.
- Nichols, B. (2007). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.

Tonelo, G. K. (2012). *Werner herzog, documentarista: figuras da voz e do corpo*. Dissertação de metrado, Universidad estadual de campinas.

Vanzo, F. (s.d.). (1970) *Fata Morgana*. Acessado em: 14/11/2016, <http://maratonaherzog.blogspot.com.br/2013/10/1970-fata-morgana.html>. Publicado em 11/11/2011.

Filmografia

Fata Morgana (1971), de Werner Herzog.

DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses

Humor em curto-circuito: a ironia e os efeitos do ridículo no documentário brasileiro contemporâneo

Paula Gomes*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

Esta pesquisa visa à análise dos documentários brasileiros *Violência S. A.* (Newton Cannito, Eduardo Benaim e Jorge Jafet, 2005); *Jesus no Mundo Maravilha* (Newton Cannito, 2007); *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009); *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009); *Banco imobiliário* (Miguel Antunes Ramos, 2016) e *Turn off* (Carlos Segundo, 2013). Ao voltar o olhar para esses filmes, que apresentam asserções irônicas sobre questões sociais e/ou o discurso de seus entrevistados, a pesquisa pretende refletir sobre temas caros ao campo do documentário. Os principais temas que serão discutidos são: as estratégias discursivas que divergem da tradição dos “discursos de sobriedade”; as especificidades do contrato estabelecido entre o documentarista e os atores sociais de documentários irônicos e a utilização da ironia e do ridículo para o retrato de inimigos e de vítimas sociais.

Palavras-chave: humor; cinema brasileiro; documentário; ironia; ridículo.

Ano: 2019.

Orientador: Alfredo Suppia.

* E-mail: paulinhaa.gomes@hotmail.com

O estranho caso do filme que pode ser capaz de dançar

Eli Angelo Batista da Silva Lages*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Cinema – PPGCINE.

Instituição: Universidade Federal de Sergipe – UFS.

Resumo:

O trabalho que aqui se desenvolve tem por tema a videodança. O objetivo, por sua vez, é produzir uma explicação do que é a videodança. Especialmente se recordarmos do filme *Birds* (2000) de David Hinton e Yolande Snaith. Uma obra que consiste na (re)edição de filmagens de pássaros e aves em seu *habitat* natural interagindo com outros indivíduos e realizando movimentos curiosos. O filme também é composto de sons de pássaros e ritmos musicais. Não há bailarinos humanos, não há técnica codificada de dança. O objetivo do trabalho é explorar uma possível explicação ou rasa definição do que é videodança. Que dança é possível ver numa videodança? Qual é o corpo que dança numa videodança? Estas são as perguntas que compõem as razões de realizar este trabalho de pesquisa e norteiam o objetivo de propor uma explicação para o fenômeno da videodança. O termo explicação, mencionado anteriormente, foi invitado da teoria da *autopoiese*, conforme propôs Humberto Maturana e Francisco Varela. Completa a tríade das referências teóricas, as quais, agrupamos sob a carinhosa nomenclatura de “teorias do fim das certezas”, a teoria das *estruturas dissipativas*, de Ilya Prigogine e a *geometria fractal*, de Benoit Mandelbrot. Arregimentadas e combinadas, fornecem um esteio para produzir reflexões que buscam uma explicação para a questão: que corpo dança na videodança? Outra porção teórica se avizinha em torno de outra questão: que dança é possível ser vista na videodança? A explicação é buscada a partir da compreensão dos parâmetros mais elementares de definição da dança e também a partir da ideia que um corpo pode estar em estado de dança.

Palavras-chave: videodança; cinema; dança; *autopoiese*; *filmecorpo*.

* E-mail: andrea.scansani@gmail.com

Ano: 2018.

Orientador: Lilian Cristina Monteiro França.

Saberes da Farinhada

Jussara Ribeiro Lacerda*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural.

Instituição: Universidade Federal do Vale do São Francisco – UNIVASF.

Resumo:

A presente pesquisa é um estudo sobre a cultura, identidade, saberes e fazeres no cultivo da mandioca (*Manihot esculenta* Crantz) nas casas de farinha. A transformação desse tubérculo em alimento tem grande importância histórica e social, que abarca desde relações sociais, representações simbólicas com significados, valores culturais e relações econômicas e o objetivo desse estudo foi desenvolver e implementar uma plataforma de registro envolvendo as pessoas das comunidades do Município de Bonfim do Piauí, de modo que esta plataforma possa ser gerida com dados seguindo as categorias de uma casa de farinha tradicional. A amostra constou de quatro comunidades rurais: Lagoa do Mocó, Vereda do Sítio, Salina e Sabiá, pertencentes ao município de Bonfim do Piauí, localizadas ao sul do Estado. A metodologia usada foi a pesquisa de campo através da técnica da história oral, com apoio da entrevista temática. Os resultados obtidos apontaram o registro de dez (10) Casas de Farinha georreferenciadas, cujos produtos foram a construção do website *Casas de Farinha* para uso livre da população interessada; um documentário *Saberes da Farinhada* e um tutorial instrutivo para uso no aplicativo GPS Essentials. O documentário *Saberes da Farinhada* é o resultado do trabalho de conclusão de curso com dissertação intitulada *Dez casas de Farinha e a construção de instrumentos metodológicos para a extensão rural*, pesquisa desenvolvida a partir do estudo das práticas culturais do cultivo da mandioca em comunidades rurais do município de Bonfim do Piauí, pertencente ao território Serra da Capivara, no Estado do Piauí.

Palavras-chave: Casas de Farinha; tradição cultural; saberes; memória.

* E-mail: jussaradelacerda@gmail.com

Saberes da Farinhada

Duração: 10: 49 minutos

País: Brasil; Estado Piauí, Cidade Bonfim do Piauí, Local Comunidade Poço de Areia. Sinopse: A farinha é elemento básico na dieta de boa parte das famílias brasileiras, em especial das que vivem nas Regiões Norte e Nordeste. É na comunidade Poço de Areia, cidade de Bonfim do Piauí, que iremos acompanhar as técnicas culturais do cultivo e o passo a passo do processamento e transformação da raiz em alimentos. Nesta cultura os “saberes fazeres” da farinhada são compartilhados através da oralidade, e os modos de fazer e técnicas são preservados pelos seus detentores entre as famílias.

Filme disponível em: <https://casasdefarinhatrad.wixsite.com/casasdefarinha/memorias>

Ano: 2018.

Orientador: Lucia Marisy Souza Ribeiro de Oliveira.

Co-orientadora: Márcia Bento Moreira.

Linguagem audiovisual do documentário: o trabalho das comitivas pantaneiras a partir da experiência de uma peoa

Débora Alves Pereira Cabrita*

Dissertação de mestrado

Designação do Programa de Estudos: Pós-Graduação em Comunicação.
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul-UFMS.

Resumo:

Esta pesquisa pretende discutir a importância da linguagem audiovisual do documentário na disseminação do conhecimento. Essa linguagem foi aplicada na elaboração de um roteiro de documentário sobre o trabalho das Comitivas Pantaneiras em Mato Grosso do Sul, tendo como destaque a história da peoa Mirele Geller, de 33 anos, que desde os 14 anos trabalha como peoa profissional. O estudo da linguagem audiovisual do documentário, para retratar as comitivas, se justifica pela importância da atividade econômica desenvolvida pelos peões de comitivas no Pantanal. Uma realidade particular, tipicamente rural e que pode ser explicada pela dificuldade de acesso às fazendas e à escassez de estradas, tornando o trabalho imprescindível para a condução do gado de uma região para outra. Diferente do jornalismo, a estrutura narrativa do documentário exige uma lógica de início, meio e fim, sem a interlocução de um apresentador. O filme documentário expõe e desenvolve o tema, mantém o público interessado no assunto, mostra os conflitos e as contradições do tema até chegar a uma resolução. Os estilos de documentário conhecidos como Cinema Direto Norte-Americano e o Cinema Verdade Francês, da década de 1960, marcaram o surgimento de documentários mais imersivos para os espectadores, e foram usados para a construção do roteiro do documentário Mirele Geller: Peoa. O Cinema Direto americano registra os acontecimentos sem interferir no curso dos fatos, e o Cinema Verdade francês permite a intervenção do diretor, por meio de entrevistas e coleta de depoimentos. Embora os dois tipos de documentários apresentem características próprias e técnicas de abordagem diferentes, podemos afirmar que eles são complementares. O documentário, signo da realidade, costuma ser produzido através de um processo de investigação do mundo real, e não se confunde com os signos criados

* E-mail: deboracabrita@hotmail.com

por cineastas e roteiristas do cinema ficcional. A elaboração deste trabalho começou a partir da experiência fenomenológica, observando e contemplando o trabalho das comitivas, seguido de estudo exploratório e de pesquisa de campo realizados de 2006 a 2008 e retomados de 2015 a 2018. O processo de produção audiovisual do documentário passa pelas etapas de pesquisa, argumento, sinopse, roteiro, gravações, montagem, finalização e distribuição. Nesta pesquisa seguimos o processo até a elaboração do roteiro.

Palavras-chave: linguagem audiovisual; documentário; roteiro; comitivas pantaneiras e semiótica americana de C.S. Peirce.

Ano: 2018.

Orientador: Hélio Augusto Godoy de Souza.

O documentário Pi'õnhitsi, mulheres xavante sem nome: acionamentos da memória por meio da performance “do” e “pelo” arquivo

Cristiane Barbiero Venite*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Pós-Graduação em Comunicação.
Instituição: Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Resumo:

Pensar a memória indígena brasileira tem um valor que ultrapassa em muito a transmissão de suas práticas culturais às próximas gerações, pois ainda nos possibilita um universo de ressignificações e projeções capazes de dar novos sentidos a uma etnia historicamente tão subjugada. A partir do tema documentário indígena de autorrepresentação, a presente pesquisa buscou entender de que formas o filme Pi'õnhitsi, Mulheres Xavante sem Nome operou como construtor da memória cultural da etnia Xavante, especificamente na aldeia de Sangradouro, Mato Grosso, por meio da performance “do” e “pelo” arquivo de um ritual já extinto. Como metodologia, foi acionada a análise fílmica apoiada no viés da memória, da performance e do arquivo. Interessou a esta pesquisa compreender como a performance do realizador afeta e é afetada pelo modo de autorrepresentar a memória cultural de seu povo indígena ao pensar a performance pelas vias da reflexividade e autorrepresentação. Constatou-se que o documentário em análise possibilita que a etnia Xavante conte sua história, tanto mantendo quanto reconstituindo memórias e identidades. Para tanto, o diretor Divino Tserewahú fez uso da performance “do” e “pelo” arquivo em um modo de fazer cinema dentro de processualidades fílmicas e do uso de rituais que já se tornaram sua marca como cineasta, resultando em importantes ressignificações acerca da memória Xavante.

Palavras-chave: documentário; memória; performance; arquivo.

Ano: 2019.

Orientador: Cássio dos Santos Tomaim.

* E-mail: crisvenite@gmail.com

Farsa, carnavalização e cinismo no documentário brasileiro contemporâneo: o caso de Jesus no mundo maravilha

Henrique Alvarenga de Andrade*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Instituição: Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Resumo:

Jesus no Mundo Maravilha e outras histórias da polícia brasileira aborda um tema sério, a violência policial, através da farsa. Essa combinação inusitada produziu diferentes análises por parte dos críticos, parte reconhecendo sua importância dentro do universo do documentário brasileiro e parte acusando o filme de defender cinicamente o que ele supostamente condena. A polêmica discussão em torno do filme foi o ponto de partida dessa pesquisa.

Nas críticas nota-se o uso recorrente da expressão “cinismo”, para se referir ao filme. Em algumas delas, a expressão foi usada em seu sentido moderno, ou seja, o de uma “falsa consciência esclarecida”. A história do cinismo na filosofia mostra que essa expressão tem recebido vários sentidos de acordo com a época em que é utilizada. Desse modo a pesquisa foi formulada em torno do cinismo no filme. O cinismo do filme seria reflexo de uma má consciência esclarecida, no sentido de que ele expõe os processos ideológicos, mas ainda assim os afirma, ou seria um herdeiro do cinismo que produziu a sátira menipeia, a bufonaria medieval e a vanguarda artística moderna e que nesse caso pretende confrontar o espectador com sua ideologia ao expor, sem tomar partido, os lados em conflito, colocando o espectador em uma situação de desconforto, que é a hipótese defendida por este trabalho.

Para analisar o filme, foi adotada uma perspectiva que se baseia nos conceitos de dialogismo e polifonia desenvolvidos por Bakhtin e de subjetiva indireta livre conforme formulada por Pasolini em seu cinema de poesia, mais tarde ampliado pelos estudos de Gilles Deleuze em torno das potências do falso que mostra como o filme se estrutura em torno do diálogo entre posições antagônicas dos personagens.

* E-mail: hadeandrade@gmail.com

Palavras-chave: documentário; cinismo; subjetiva indireta livre; dialogismo e polifonia.

Ano: 2019.

Orientador: Guilherme Maia de Jesus.