

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

MARCIUS FREIRE

MANUELA PENAFRIA



El sol del membrillo (1992), Víctor Erice

<

#26

NOVEMBRO/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. 26, novembro | noviembre | november | novembre 2019

ISSN: 1646-477X DOI: 10.25768/fal.doc.26

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 : José Francisco Serafim, Karla Holanda, Mauro Rovai, Paula Mota Santos, Paulo Cunha.

Um agradecimento póstumo pela sempre gentil e sábia colaboração ao Professor Carlos Melo Ferreira.

Índice

EDITORIAL Editorial Editor's note Éditorial	1
Imagens e sons documentais Marcius Freire & Manuela Penafria	2
ARTIGOS Artículos Articles Articles	4
O Brasil de Pierre Kast e a rede de sociabilidades na realização da série <i>Carnets Brésiliens</i> Alessandra Brum	5
Filme-ensaio e formas de inscrição da subjetividade Francisco Elinaldo Teixeira	25
Camadas de autoria e de montagem em <i>Memórias retomadas e Morar na 'Casa do Povo'</i> João Martinho Braga de Mendonça & Josep Segarra	36
Escritas do Silêncio em <i>El sol del membrillo</i> (Víctor Erice, 1992) Rafael Tassi Teixeira	66
Documentário clássico e a voz que não vemos: revisitando as noções de “voz de Deus” e “voz over” Renan Paiva Chaves	83

ANÁLISE E CRÍTICA	
Análisis y crítica de películas Analysis and film review Analyse et critique de films	106
Desvios pela memória: o trauma e a <i>mise-en-scène</i> no cinema documental latino-americano contemporâneo	
Lucas Henrique de Souza	107
Um filme de pernas tortas: <i>Garrincha, alegria do povo</i>	
Patricia Gimenez, Silvana Seabra Hooper & Jane de Almeida	119
Peregrino: uma análise audiovisual a respeito de Antônio Conselheiro	
Pedro Martins Mallmann	132
ENTREVISTA	
Entrevista Interview Entretien	144
Memória, realismo e biografia: entrevista com Margarida Leitão	
Ana Catarina Pereira & Eduardo Baggio	145
DISSERTAÇÕES E TESES	
Disertaciones y Tesis Theses Thèses	169
<i>Venezuela en marcha: imaginario social y representaciones de la nación moderna en el cine empresarial de la industria petrolera (1947-1968)</i>	
María Gabriela Colmenares España	170
Antagonismos na imagem documental: os modos securitário e agnóstico	
Marcelo Pedroso Holanda de Jesus	172
Do <i>Live cinema</i> ao <i>Live doc</i> – performatividades e documentalidades	
Rodrigo Gontijo	173
Lugar-nenhum: a experiência impossível da morte no documental	
Bruno Alves Ferreira	175

Subjetividade no documentário brasileiro contemporâneo: uma análise da montagem nas instâncias da memória em <i>Aboio e Estamira</i> Gisélia Bárbara Silva	176
Cinismo e subjetiva indireta livre no documentário brasileiro contemporâneo: o caso de <i>Jesus no Mundo Maravilha</i> Henrique Alvarenga de Andrade	177
O som ambiente como recurso narrativo no documentário brasileiro contemporâneo Raquel Salama Martins	179

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Imagens e sons documentais

Marcus Freire & Manuela Penafria*

Nesta sua 26ª edição a *DOC On-line* reúne artigos com abordagens diversas sobre o campo do documentário. Aqui são contemplados filmes de cineastas já consagrados, como *El sol del membrillo* (1992), de Víctor Erice, ou *Garrincha, alegria do povo* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade, passando pelo filme-ensaio e por séries de televisão. Também estão presentes temáticas a que constantemente se regressa, como o uso da chamada “voz de Deus” ou o conceito de autoria.

Alessandra Souza Melett Brum, em “O Brasil de Pierre Kast e a rede de sociabilidades na realização da série *Carnets Brésiliens*” apresenta “considerações sobre as escolhas e os recortes temáticos que o cineasta francês fez para construir a imagem do Brasil, tendo em perspectiva a sua rede de sociabilidades”. O vasto universo do filme ensaio revisita mais uma vez as nossas páginas através do artigo de Francisco Elinaldo Teixeira, “Filme-ensaio e formas de inscrição da subjetividade”. Nele, o autor defende que a presença da subjetividade nesse domínio fílmico foi além dos registos visuais e sonoros para instalar-se virtualmente através da criação de “intercessores”/“personagens conceituais”/“figuras estéticas”. Em “Camadas de autoria e de montagem em *Memórias retomadas* e *Morar na ‘Casa do Povo’*”, João Martinho Braga de Mendonça retoma a questão da autoria nos documentários produzidos em contextos de pesquisas antropológicas, como é o caso de *Morar na ‘Casa do Povo’* (2016) e *Memórias retomadas: Cacique Vado* (2015).

Rafael Tassi Teixeira, em “Escritas do silêncio em *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)”, continua o debate da subjetividade e autoria no filme de Erice a partir da experiência de criação, quer na pintura quer no cinema. Renan Paiva Chaves, em “Documentário clássico e a voz que não vemos: revisitando as noções de ‘voz de Deus’ e ‘voz over’”, chama a atenção para uma variedade estilística a respeito da qual a expressão “voz de Deus” não é suficientemente abrangente.

Em *Análise e crítica de filmes*, Lucas Henrique de Souza, em “Desvios pela memória: o trauma e a mise-en-scène no cinema documentário latino-americano contemporâneo”, assume uma discussão em termos comparativos de *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, e *Branco sai, preto fica* (2014), de

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

Adirley Queirós. Escrito em co-autoria por Silvana Seabra, Jane de Almeida e Patricia Gimenez, “Um filme de pernas tortas: *Garrincha, alegria do povo*” discute esse filme enquanto filme-ensaio. Pedro Martins Mallmann em “Peregrino: Uma análise audiovisual a respeito de Antônio Conselheiro”, verifica que imagem foi representada de Antônio Conselheiro, líder do movimento messiânico de Canudos, em vários documentários que vão dos anos 1970 até ao presente.

Em *Entrevista*, Ana Catarina Pereira e Eduardo Baggio trazem-nos a sua conversa com a cineasta portuguesa Margarida Leitão sob o título: “Memória, realismo e biografia: entrevista com Margarida Leitão”.

Por fim, fechamos a edição divulgando dissertações de Mestrado e teses de Doutorado que têm o documentário como seu principal enfoque.

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

O Brasil de Pierre Kast e a rede de sociabilidades na realização da série *Carnets Brésiliens*

Alessandra Brum*

Resumo: O cineasta Pierre Kast realizou, em 1966, um documentário em série sobre o Brasil, para a Televisão Pública Francesa (ORTF), intitulado *Carnets brésiliens*. O documentário foi dividido em quatro partes e exibido na televisão francesa entre janeiro e março de 1968. Este artigo traça considerações sobre as escolhas e os recortes temáticos que o cineasta francês fez para construir a imagem do Brasil, tendo em perspectiva a sua rede de sociabilidades.

Palavras-chave: *Carnets brésiliens*; Pierre Kast; documentário; sociabilidades.

Resumen: El cineasta Pierre Kast realizó en 1966 un documental en serie sobre Brasil para la Televisión Pública Francesa (ORTF), titulada *Carnets brésiliens*. El documental se dividió en cuatro partes y fue emitido en la televisión francesa entre enero y marzo de 1968. Este artículo traza algunas consideraciones sobre las elecciones y los recortes temáticos que llevó a cabo el cineasta francés para construir la imagen de Brasil, teniendo en perspectiva su red de sociabilidades.

Palabras clave: *Carnets Brésiliens*; Pierre Kast; documental; sociabilidades.

Abstract: In 1966, the filmmaker Pierre Kast made a documentary series about Brazil for French Public Television (ORTF) entitled *Carnets brésiliens*. The documentary series had four parts and was screened on French television between January and March 1968. This article draws on the choices and thematic selections that the French filmmaker made to construct the image of Brazil, having in perspective his network of sociabilities.

Keywords: *Carnets brésiliens*; Pierre Kast; documentary; sociabilities.

* Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, Bacharelado em Cinema e Audiovisual, Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens e Programa de Pós-graduação em História. 36036-900, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil. E-mail: alesbrum@yahoo.com.br

A pesquisa que resultou neste artigo contou com apoio da Capes através do Programa de estágio pós-doutoral desenvolvida junto a Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Agradeço a todos que colaboraram com essa pesquisa, em especial à Capes, ao Prof. Laurent Véray que me acolheu na Paris 3, ao Grupo de Pesquisa LAHA da UFJF, a Cacá Diegues, Fernanda Borges, Leonardo Esteves, Luciana Mazzotti, Mateus Araújo, Paula Scamparini, Raquel Valadares, Ruy Guerra e Sérgio Puccini.

Submissão do artigo: 23 de janeiro de 2019. Notificação de aceitação: 9 de julho de 2019.

Résumé : En 1966, le cinéaste Pierre Kast a fait pour la télévision publique française (ORTF) une série de documentaires intitulée *Carnets brésiliens*. Le documentaire a été divisé en quatre parties et projeté à la télévision française entre janvier et mars 1968. Cet article présente des considérations sur les choix et les coupes thématiques que le cinéaste français a fait, en tenant compte de son réseau de sociabilités, pour construire l'image du Brésil.

Mots-clés : *Carnets Brésiliens* ; Pierre Kast ; documentaire ; sociabilités.

Apresentação

Carnets brésiliens é um documentário em série sobre o Brasil realizado pelo cineasta Pierre Kast em 1966 para a Televisão Pública Francesa – Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF). O documentário foi dividido em quatro partes e apresentado na televisão francesa entre janeiro e março de 1968. Os episódios foram assim intitulados: *Rio de Janeiro* (54 minutos), exibido em 14 de janeiro; *A arquitetura barroca de Minas Gerais, Brasília, São Paulo* (57 minutos), exibido em 28 de janeiro; *Bahia* (59 minutos), exibido em 11 de fevereiro; *A Amazônia, Belém, Manaus, o Nordeste, o cinema brasileiro* (59 minutos),¹ exibido em 3 de março de 1968. As quatro partes reunidas totalizam 3 horas, 49 minutos e 35 segundos de imagens coloridas sobre o Brasil a partir de um olhar particular de um francês a ser transmitido para os franceses.

Segundo Pierre Kast (Arbois, 1968, tradução nossa), “Os Carnets brésiliens fazem parte da tradição das viagens filosóficas do século XVIII [...]. Eles são mais curiosos dos costumes e dos personagens do que das paisagens pitorescas, da vida cotidiana do que das coisas extraordinárias”.² As viagens filosóficas a que se refere Kast têm como uma das características serem motivadas por prazer, em oposição ao mundo do trabalho. Segundo Valéria Salgueiro:

Um novo tipo de viajante surge no século 18 em conexão com as transformações econômicas e culturais na Europa do Iluminismo e da Revolução Industrial. Trata-se aqui não do viajante de expedições de guerras e conquistas, não do missionário ou do peregrino, e nem do estudioso ou cientista natural, ou do diplomata em missão oficial, mas sim do grand tourist, conforme era chamado o viajante amante da cultura dos antigos e de seus monumentos, com um gosto exacerbado por ruínas que beirava a obsessão e uma inclinação inusitada para contemplar paisagens com seu olhar armado no enquadramento de amplas vistas panorâmicas, compostas segundo um idioma permeado por

1. Em francês, os títulos do segundo e do quarto episódio são: *L'architecture baroque des Minas Geraes, Brasília, Sao Paulo* e *L'Amazonie, Belem, Manaus, le Nordeste, le cinéma brésilien*.

2. “Les Carnets brésiliens s’inscrivent dans la tradition des voyages philosophiques du dix-huitième siècle [...] Ils sont plus curieux des moeurs et des personnages que des paysages pittoresques, de la vie quotidienne que des choses extraordinaires”.

valores estéticos sublimes. Um viajante dispendo acima de tudo de recursos e tempo nas primeiras viagens registradas pela historiografia da prática social de viajar por puro prazer e por amor à cultura. (Salgueiro, 2002: 291).

Acreditamos que Kast, quando associa seu filme às viagens filosóficas do século XVIII, esteja se referindo a esse espírito do “viajar por puro prazer e por amor à cultura” que ele teria tido ao realizar o documentário em série sobre o Brasil. É o que ele próprio sugere ao intitulá-la de *Carnets brésiliens*, fazendo dela um caderno de viagem, com anotações de impressões de uma viagem de exploração pelo Brasil – um Brasil que o cineasta quer descobrir, mas sobretudo revelar aos europeus. Porém, as comparações com as viagens filosóficas do século XVIII devem ser tomadas aqui apenas como uma licença poética que Pierre Kast, homem do século XX, adota para assumir uma postura como documentarista que enuncia a sua visão de mundo.

Para a realização do documentário, ele contou com uma equipe de filmagem brasileira, o que em muito colaborou para sua inserção no país. Mas, para além da equipe do filme, neste artigo, temos o propósito de traçar algumas considerações sobre o Brasil imaginado de Pierre Kast, apontando para as suas escolhas, referências e recortes temáticos, tendo em perspectiva a sua sociabilidade, conceito aqui entendido como: “a capacidade humana de estabelecer redes, através das quais as unidades de atividades, individuais ou coletivas, fazem circular as informações que exprimem seus interesses, gostos, paixões, opiniões...” (Baechler, 1995: 65-66).

Trata-se de buscar compreender o documentário em série a partir da rede de sociabilidades construída por Pierre Kast no Brasil e refletida na forma do filme. Nesse sentido, daremos atenção aos personagens da obra na sua relação com o diretor e o assunto abordado.³ Acreditamos que essa perspectiva de análise pode ampliar nosso olhar em relação aos meios de produção e realização do filme.

Em março de 1966, Pierre Kast veio ao Brasil com objetivo de filmar em cor⁴ *Carnets brésiliens* para a televisão francesa. Ao chegar ao país, o cineasta, em companhia do produtor executivo Guy Moatty, concedeu uma entre-

3. A série *Carnets brésiliens* suscita inúmeros caminhos de análise. Podemos citar como exemplos a escolha das regiões brasileiras, a ausência de cidades da região sul do Brasil, a invisibilidade da população negra e o racismo, o papel social da mulher, ou ainda temas mais pontuais, como a abordagem do cinema brasileiro, dentre outros. Tais questões, por sua complexidade, seriam difíceis de serem tratadas em seu conjunto no espaço de um único artigo. Aqui optamos por uma visão mais panorâmica dos temas abordados na série dentro da perspectiva da rede de sociabilidades.

4. Importa ressaltar que, em 1966, a televisão francesa não era ainda transmitida em cores. A primeira emissão colorida ocorreu no dia 01 de outubro de 1967. Nessa data, havia em torno de 1500 aparelhos de TV coloridos na França (Comment..., [20-]).

vista ao *Jornal do Brasil* em que esclareceu seus objetivos com a série para a Televisão Pública Francesa:

[...] pretendo mostrar aos europeus que aqui no Brasil também existe cultura, também existem intelectuais, no bom sentido. Assim quero filmar vários cineastas, artistas, jornalistas da nova safra, que estão formando uma elite cultural com características brasileiras, explicou o diretor. [...] as paisagens estão ultrapassadas e são quase uma propriedade do cinema norte-americano, pois as únicas coisas que interessam aos americanos são o Pão-de-açúcar, Corcovado, Copacabana – explicou Pierre Kast. Eu estou interessado em paisagens humanas. (Pierre..., 1966: 10).

Evidencia-se, nas palavras de Kast, a intenção de se distanciar de um olhar que destaca o exotismo do Brasil, evitando paisagens largamente repetidas pelos filmes estrangeiros.⁵ Segundo Noël Burch (Kast, 2014: 233, tradução nossa), trata-se de “uma série de quatro reportagens sobre o Brasil, nação pela qual o diretor se apaixonou, em um espírito do Terceiro Mundista e de rejeição ao eurocentrismo”.⁶ Essa ideia nos parece interessante no sentido de compreendermos a seleção de temas e personagens que o cineasta fez em *Carnets brésiliens*.

Para a realização do documentário, Pierre Kast permaneceu no Brasil por seis meses, passando pelas cidades que compuseram o quadro temático da sua série, ou seja, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Ouro Preto, Congonhas do Campo, Brasília, Santarém, Manaus, Belém do Pará, Feira de Santana e Salvador. A produção contou com o apoio da companhia aérea Varig Airlines para chegar a esses municípios brasileiros. Além de o nome da empresa constar nos créditos, a construção narrativa do filme inclui imagens dos aviões da Varig nos aeroportos das cidades em que Kast desembarcava. Esse foi um fio condutor de transição de uma localidade a outra, sendo acompanhado da voz *over*⁷ do cineasta.

Do ponto de vista formal, *Carnets brésiliens* está muito próximo dos documentários de narrativa clássica, com a presença de voz *over*, entrevistas e música, mas a narração da série é em primeira pessoa, como em um diário de viagem, em que Kast vai direcionando o espectador a entrar no universo de

5. Sobre a representação do Brasil no cinema estrangeiro de ficção e a recorrência de imagens estereotipadas, ver o importante livro Amancio, T. (2000). *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*, e ainda o documentário de Lúcia Murat realizado a partir do livro de Amancio, *Olhar estrangeiro. Um personagem chamado Brasil* (2006).

6. “[...] une série de quatre reportages sur le Brésil, nation dont le réalisateur s’était épris, dans un esprit tiers- mondiste et de rejet de l’eurocentrisme.” Para uma reflexão mais profunda sobre o eurocentrismo, ver: Shohat e Stam (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.

7. A voz *over*, também conhecida como a voz de Deus, é um recurso muito comum em documentários clássicos em que o narrador não diegético detém o saber sobre os fatos. Trata-se, portanto, de um narrador onisciente. Sobre esse ponto, ver, por exemplo, Ramos, F. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac.

suas impressões sobre o Brasil. Por esse motivo, podemos afirmar que *Carnets brésiliens* se aproxima também daquilo que se denomina de filme-ensaio, que, como afirma Consuelo Lins (2006: 35), é “[...]essa forma híbrida filiada à literatura, sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de misturar experiência de mundo, da vida e de si”. Ainda nessa perspectiva, Arlindo Machado (2006: 10) afirma:

O documentário começa [a] ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em *ensaio*, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, filmes-ensaios (ou vídeos-ensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hiper-mídia).

É isso que observamos em *Carnets brésiliens*, uma série que procura construir uma visão pessoal e sensível sobre o Brasil, com uma abordagem reflexiva, sem determinação de certezas, revelando o ponto de vista de um viajante, no caso, Pierre Kast. Em *Carnets brésiliens*, o cineasta convida o espectador a experimentar com ele esse país, em um ato de fruição.

Carnets brésiliens e a rede de sociabilidades de Pierre Kast

Antes de filmar *Carnets brésiliens* em 1966, Pierre Kast já havia estado no Brasil, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, em duas ocasiões: em 1963, quando foi homenageado pelo Centro Cultural Dramático, Uni France Filme e França Filmes do Brasil, e dois anos mais tarde, por ocasião do I Festival Internacional do Filme, organizado pelo crítico Antonio Moniz Vianna e ocorrido em setembro de 1965. Neste evento, Pierre Kast exibiu o seu curta-metragem *La brûlure de mille soleils* (1965, 25 minutos), em participação a convite do organizador. Segundo Cacá Diegues (2014: 201): “consequimos que Moniz convidasse alguns amigos franceses, como Pierre Kast, Jean-Gabriel Albicocco (o Gaby), Jacques Demy, Agnès Varda e Claude Lelouch, além de jornalistas europeus, a quem mostramos nossos filmes na Líder”. Ainda de acordo com Diegues, Pierre Kast, sempre que podia, vinha ao Brasil, onde o conheceu,⁸ o que indica que talvez o cineasta francês tenha estado em terras brasileiras em outras ocasiões, além dessas duas citadas

8. Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro, em 25 de abril de 2017, com duração de 53 minutos.

acima.⁹ O fato é que, quando Kast desembarcou por aqui para realizar *Carnets brésiliens*, ele já possuía uma intimidade com o país que fora construída anteriormente a partir do seu contato com a intelectualidade da época, sobretudo com os cineastas do grupo do Cinema Novo. Mas seria por ocasião das filmagens de *Carnets brésiliens* que Pierre Kast iria expandir suas relações pessoais e se aventurar por outras regiões do Brasil, para além do Rio de Janeiro, única cidade que conhecia antes.

Pierre Kast foi escritor, cineasta e crítico de cinema da revista *Cahiers du Cinéma*. Ele costuma ter seu nome associado ao movimento francês *Nouvelle Vague* por ter realizado o longa-metragem *Le bel âge* no ano de 1959, engrossando a lista de filmes dos críticos da revista, ao lado de Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard.¹⁰ Como crítico de cinema, Kast acompanhou de perto o Cinema Novo brasileiro, que, aos poucos, ganhou as telas de cinema na França e as páginas das revistas especializadas, sobretudo *Positif* e *Cahiers du Cinéma*. Quando os cineastas brasileiros começaram a frequentar Paris, Pierre Kast foi um dos que os acolheram na cidade. Além disso, como militante político ligado ao Partido Comunista, foi por ocasião do Encontro Internacional dos Criadores de Filmes, promovido pelo Partido Comunista Francês em 1956, que conheceu Nelson Pereira dos Santos (Salem, 1996: 131). Possuía ainda laços de amizade com Vinícius de Moraes, que também pode ser incluído nesse universo do cinema. Além de frequentador da Cinemateca Francesa, Vinícius, em 1956, conheceu o produtor Sacha Gordine, que seria responsável pela produção do filme *Orfeu negro* (1959), dirigido por Marcel Camus, a partir da adaptação da peça escrita pelo poeta brasileiro, *Orfeu da Conceição*. Vale lembrar que Vinícius de Moraes morou em Paris em 1957, prestando serviço diplomático.

Segundo Glauber Rocha (1997: 320), em carta ao produtor francês Claude-Antoine,¹¹ Pierre Kast teria disponível um orçamento de 25 mil dólares por episódio. A série *Carnets brésiliens* foi uma coprodução do Centre Européen Cinéma-Radio-Télévision, Neyrac-Films, Thomaz Farkas e Claude-Antoine.

9. Não encontramos outras fontes que confirmem que o cineasta francês esteve no Brasil outras vezes, mas as relações de Pierre Kast com os cineastas brasileiros já era muito estreita.

10. Apesar dessa relação com a *Nouvelle Vague*, como afirma Noël Simsolo (2013), Pierre Kast é frequentemente negligenciado pelos historiadores dessa corrente cinematográfica francesa. Essa negligência não está presente apenas na historiografia sobre o movimento; ela existe, sobretudo, pela falta de informações sobre o cineasta nos arquivos franceses. A título de exemplo, vale observar que, na Cinémathèque Française, não há sequer um único filme dele disponível para visualização – ausência, no mínimo, curiosa, uma vez que Pierre Kast foi colaborador de Henri Langlois nessa instituição. Apenas na Bibliothèque Nationale, no Inathèque, pode-se encontrar alguns poucos filmes.

11. Claude-Antoine foi um produtor francês que cuidou da comercialização dos filmes dos cineastas do Cinema Novo na Europa. Com o passar do tempo, dedicou-se sobretudo ao cineasta Glauber Rocha.

O apoio financeiro de Thomaz Farkas (Moura e Marcolin, 2007: 15) foi intermediado por Glauber Rocha, que o apresentou ao produtor Claude-Antoine. Na época, Thomaz Farkas, empresário, fotógrafo e produtor, já havia iniciado o projeto que ficaria conhecido por Caravana Farkas,¹² que tinha como um dos objetivos “mostrar o Brasil aos brasileiros”, de acordo com seu realizador (Farkas, 2006: 121).

Segundo Thomaz Farkas (Moura e Marcolin, 2007: 15), seu apoio ao projeto foi apenas financeiro, pois “Pierre Kast fez tudo sozinho”. Essa afirmação de Farkas deixa claro que Pierre Kast estava à frente do projeto e principalmente que não teria sofrido interferência do produtor brasileiro nas suas ideias. Vale lembrar, no entanto, que, nos créditos da série, três nomes da equipe técnica são ligados às produções apoiadas por Thomaz Farkas: Affonso Beato (câmera), Sydney Paiva (som) e Geraldo Sarno (colaborador da produção), o que sugere uma possível indicação de Farkas.

Geraldo Sarno juntamente com Fernanda Borges e Helena Orosco compõem o núcleo colaborador do projeto. Fernanda Borges, que se tornaria, mais tarde, esposa de Pierre Kast, além de ser uma das entrevistadas na primeira parte da série, *Rio de Janeiro*, foi contratada pelo cineasta durante três meses, o que incluía acompanhá-lo a Salvador/BA. Pierre Kast e Fernanda Borges se conheceram numa festa no restaurante Zicartola;¹³ ela tinha 20 anos, era estudante e dava aulas particulares de francês, além de fazer pequenas traduções para a Embaixada da França (Oliveira, 1966: 3).

Kast abre o primeiro episódio, *Rio de Janeiro* (54 minutos), com imagens de mulheres de todos os tipos, loiras, negras, ruivas e morenas, desfilando por dois cartões-postais do Rio: o Museu de Arte Moderna e o Outeiro da Glória. Realiza uma entrevista com a jovem Fernanda Borges, representando a mulher brasileira moderna, e, posteriormente, com jovens da classe média e universitários, interrogando-os sobre questões que envolvem a vida moderna, como a

12. O termo Caravana Farkas aparece pela primeira vez em um texto escrito por Eduardo Escorel para o catálogo da retrospectiva dos filmes produzidos por Thomaz Farkas realizada em 1997, no Centro Cultural do Banco do Brasil. Posteriormente, o termo Caravana Farkas passou a designar todos os filmes documentários financiados por Thomaz Farkas entre 1964 e 1981. Trata-se de um conjunto de filmes de mais de 30 títulos entre curtas e médias metragens que se transformaram numa experiência de produção de grande importância e referência obrigatória para a história do documentário no Brasil. Sobre o assunto ver Lucas, M. (2012). *Caravana Farkas. Itinerários do documentário brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2012.

13. O restaurante Zicartola foi comandado por Cartola e sua esposa D. Zica, funcionando em um sobrado na Rua da Carioca, nº 53, no Centro do Rio de Janeiro. Foi ponto de encontro de sambistas, cantores, compositores e também de integrantes da Bossa Nova, como Nara Leão e Carlos Lyra. Virou *point* dos jovens da classe média carioca. Fernanda Borges contou, em entrevista à autora (realizada em 30 de maio de 2017, no Rio de Janeiro, com duração de 73 minutos), que foi ao Zicartola, saindo do Zepelim, bar em Ipanema frequentado pela turma do Cinema Novo, num carro Dauphine de David Neves, para uma festa em homenagem ao estilista Pierre Cardin. Foi nessa ocasião que conheceu Pierre Kast, que estava no local acompanhado de duas amigas dela, Vera e Helena Orosco.

liberdade da mulher, o divórcio e o racismo na sociedade brasileira. Passeia por algumas paisagens icônicas do Rio de Janeiro, abordando o transporte coletivo, o futebol e as favelas,¹⁴ moradia de parte da população. Ainda nesse episódio, Kast destaca o cenário musical da Bossa Nova, entrevistando Vinícius de Moraes, Ruy Guerra e Luiz Eça. As entrevistas são acompanhadas da apresentação musical de Baden Powell, Edu Lobo e Tamba Trio, respectivamente. Esse primeiro filme da série termina com a entrevista de Nara Leão em companhia de João do Vale sobre o *show Opinião*.¹⁵

Os jovens da classe média acima referidos foram indicados para a entrevista por Fernanda Borges, sendo todos seus amigos.¹⁶ Portanto, trata-se de uma opção que retrata o ponto de vista de representantes da juventude carioca de nível social médio da Zona Sul. Pierre Kast não procura diversidade de vozes; não há, por exemplo, um único negro no grupo e nenhum jovem morador da Zona Norte do Rio de Janeiro.¹⁷ Essa opção aponta para o universo da vida brasileira que o cineasta pretende retratar.¹⁸ Um fato que nos chamou a atenção, ao pesquisarmos os jornais da época em que Kast esteve no Brasil filmando, foi que boa parte das notícias e matérias sobre o cineasta francês estavam inseridas nas colunas sociais. Foi nesse universo da elite carioca da Zona Sul que o cineasta transitou, o que, de certo modo, refletiu-se em *Carnets brésiliens*. Pierre Kast optou por dar voz à elite cultural da época, como ele mesmo chegou a afirmar em entrevista ao *Jornal do Brasil*, já citada anteriormente. Pierre Kast não fugiu apenas de um retrato do Brasil exótico; não interessava a ele também o Brasil arcaico, miserável e subdesenvolvido. Seu foco era o Brasil moderno e a expressão de uma intelectualidade contemporânea.

14. O termo “favela” não existe em francês, o que fez com que Pierre Kast o definisse no documentário como moradia de parte da população pobre, “uma cidade, dentro de uma outra cidade”.

15. O espetáculo *Opinião* foi um musical dirigido por Augusto Boal e protagonizado por Nara Leão, João do Vale e Zé Ketí. As músicas eram intercaladas com textos de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes sobre a situação socioeconômica brasileira. Trata-se de uma das primeiras manifestações artísticas contra a ditadura, tendo como protagonistas pessoas ligadas ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Sobre isso ver: Ridenti, M. (2014). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

16. Pierre Kast disse que foi Fernanda Borges quem indicou os jovens na narração do episódio.

17. A ausência do negro no universo da Zona Sul carioca é o retrato da sociedade brasileira e envolve a questão da representação do negro no cinema e a tradição de apagamento. Sobre isso, ver Rodrigues, J.C. (2001). *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas; Schwarcz, L. (2012). *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma e, Stam, R. (2008). *Multiculturalismo tropical*. São Paulo: Edusp.

18. É interessante pensar essa estratégia do cineasta Pierre Kast na sua relação com o momento político do Brasil em que a classe média (artistas e intelectuais) é porta-voz das demandas sociais. Sobre isso, ver reflexão de Ridenti (2014: 37-43) no tópico “Artistas: a emergência de novas classes médias”.

Na coluna social de Léa Maria (1966: 3) no *Jornal do Brasil*, ela conta que Pierre Kast jantou na casa de Jorge Guinle. Esse foi um jantar de boas-vindas e aconteceu poucos dias após sua chegada ao Brasil.¹⁹ Jorginho Guinle, como era mais conhecido o anfitrião, era muito amigo de Vinícius de Moraes²⁰ e o que os unia era a paixão por música, cinema e mulheres. Guinle era um homem que transitava com muita facilidade nos meandros do poder e também no ambiente cultural da cidade, sendo, portanto, um importante interlocutor para o cineasta francês no Brasil.

Em 03 de abril, a coluna social de Léa Maria no *Jornal do Brasil* informa que “Helena Costa é o par constante do cineasta francês Pierre Kast que ora nos visita” (1966a: 3). Helena Costa é filha do arquiteto Lúcio Costa. Essa proximidade entre eles não garantiu que Lúcio Costa se demovesse da ideia de não se deixar filmar no segundo episódio da série *A arquitetura barroca de Minas Gerais, Brasília, São Paulo*. Kast resolveu a questão incluindo no filme um registro fotográfico em *still* do encontro com o arquiteto. De todo modo, a proximidade do cineasta com Helena Costa indica um dos pontos de contato que conduzem a abordagem desse episódio, com entrevistas com Oscar Niemeyer, sua filha Anna Maria Niemeyer e Ítalo Campofiorito.²¹

O segundo episódio da série, *A arquitetura barroca de Minas Gerais, Brasília, São Paulo* (57 minutos), é dedicado sobretudo à arquitetura, com destaque ao Barroco e ao Modernismo. O filme começa em Minas Gerais, onde Kast passa por Belo Horizonte, Ouro Preto e Congonhas do Campo. Encontra-se com Lúcio Costa, mas, como afirmamos, o mesmo não se deixa filmar. Realiza uma entrevista com Oscar Niemeyer. Em seguida, Brasília passa a ser o destaque, com imagens panorâmicas da cidade. Compõem o quadro de entrevistados o arquiteto Ítalo Campofiorito, Liliane P. de Carvalho, professora de francês, e a filha de Oscar Niemeyer, Anna Maria Niemeyer, que, na época, era estudante de arquitetura na Universidade de Brasília. Em São Paulo, faz imagens panorâmicas da arquitetura da cidade, realçando a destruição dos palacetes na Av. Paulista, que dão lugar aos grandes edifícios; comenta da imigração nordestina, das favelas e da colônia japonesa. Realiza entrevista com

19. Pierre Kast chegou ao Brasil no dia 10 de março de 1966 (Pierre..., 1966: 10).

20. Vinícius de Moraes e Jorginho Guinle ficaram amigos nos anos 1940, quando ambos estavam morando em Los Angeles. De volta ao Brasil, Guinle afirmou que via menos Vinícius de Moraes, mas, em 1965, foram parceiros na criação do Clube de Jazz e Bossa. O Clube era uma “agremiação fundada no Rio de Janeiro, em 1965, por jovens críticos musicais, radialistas, músicos, jornalistas e admiradores do jazz e da bossa nova: Jorge Guinle, Ricardo Cravo Albin, Ary Vasconcelos, Sérgio Porto, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Robert Celerier, Luís Orlando Carneiro, Paulo Santos e José Domingos Raffaelli. Seu presidente era Jorge Guinle e seu diretor executivo era Ricardo Cravo Albin, também apresentador das sessões públicas do Clube” (Clube..., 200-).

21. Ítalo Campofiorito era arquiteto, urbanista e crítico de arte, além de braço direito de Oscar Niemeyer na construção de Brasília.

o empresário Fernando Gasparian, com o Ministro do Planejamento do governo Castelo Branco, Roberto Campos, e com o empresário Adolfo Leirner. Apresenta uma vista aérea da Barragem de Três Marias e termina esse segundo episódio com Baden Powell ao violão.

Outro ponto que merece destaque é o fato de que, em 1966, quando *Carnets brésiliens* foi filmado, estávamos há apenas dois anos do golpe militar de 1964. Nesse momento, ainda havia uma “relativa liberdade de expressão”, sendo a cultura um dos poucos espaços de luta de uma esquerda que viu seu projeto de integração nacional-popular ser derrotado pelo golpe. Como afirma Marcos Napolitano (2016: 71-72):

[...] os quatro primeiros anos dos militares no poder foram marcados pela combinação de repressão seletiva e construção de uma ordem institucional autoritária e centralista. Em outras palavras, a ordem autoritária dos primeiros anos do regime militar brasileiro estava mais interessada na blindagem do Estado diante das pressões da sociedade civil e na despolitização dos setores populares (operários e camponeses) do que em impedir completamente a manifestação da opinião pública ou silenciar as manifestações culturais de esquerda.

Em nossa pesquisa, não encontramos nenhum dado que indicasse que Pierre Kast tenha tido qualquer problema para filmar no Brasil, mas ele evitou tratar do golpe militar em sua série. A única referência à situação política do Brasil, assim mesmo pouco explícita, está na entrevista com Nara Leão no primeiro episódio da série, *Rio de Janeiro*. Pierre Kast pergunta à cantora o que representa para a música brasileira o espetáculo *Opinião*, ao que ela responde: “representa um protesto contra o governo”. Diante da resposta direta de Nara, o entrevistador ri. Em seguida, Kast pontua: “essa direção da música brasileira é extremamente engajada e segue a tradição das canções de protesto”. Nara confirma: “sim, certamente”. Pierre Kast, portanto, sai do enfoque localizado da música de protesto no Brasil para estabelecer uma relação desse tipo de música com uma tradição mais geral. Essa abordagem do cineasta demonstra que ele não estava disposto a tratar do regime antidemocrático que se instalara no Brasil com o golpe militar.

É importante ressaltar que Nara Leão, em 1966, já havia deixado o *show Opinião* e tinha indicado Maria Bethânia para substituí-la.²² Apesar disso, Pierre Kast decidiu filmar e entrevistar Nara falando sobre o espetáculo no teatro de Arena, em cujo palco se dava o evento. O episódio termina com a apresentação musical de Nara Leão e João do Vale executando um *pot-pourri*

22. Antes de Maria Bethânia assumir o espetáculo, Suzana de Moraes substituiu Nara Leão por breve período (Kühner e Rocha, 2001: 39).

que inclui a música *Opinião* (de Zé Kéti)²³ e *Carcará* (de João do Vale e José Cândido), que finaliza o filme.

Um dos elementos que unificam a série *Carnets brésiliens* é a música. Todos os quatro episódios terminam com uma apresentação musical. Ruy Guerra, além de personagem do filme, assina os créditos como “conselheiro para a música brasileira”.²⁴ A relação entre ele e Pierre Kast foi estabelecida na França, quando Guerra morou em Paris e desenvolveu seus estudos de cinema junto ao Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) entre 1952 e 1954.

Ao longo de sua carreira, Ruy Guerra²⁵ sempre transitou entre o cinema, a literatura e a música. No período de 1963 a 1973, escreveu mais de 100 letras de música e dirigiu espetáculos musicais. Durante a década de 1960, foi namorado de Nara Leão (1961-1963)²⁶ e parceiro letrista de Edu Lobo, participando ativamente do movimento da Bossa Nova. Mas, apesar de assinar os créditos como conselheiro musical, afirma que participou muito pouco da produção do filme. Segundo Guerra:²⁷

Eu fui contratado por ele (Kast). Eu estava numa situação muito difícil aqui na época da ditadura e ele, para me fazer ganhar um dinheiro, me contratou, entende? Então, o que eu ia fazer? Não sei, e ele viu que eu podia fazer e acabou me contratando como conselheiro musical. Eu não tinha nada para ser conselheiro musical; claro, eu ajudei a contatar o pessoal, mas boa parte ele já conhecia, quer dizer, na realidade, eu devia ser um dos primeiros que ele conheceu aqui, porque eu estudei na França, eu já o conhecia, então, eu o introduzi um pouco, mas, naquela altura, ele não precisava de mim para nada.

Apesar desse comentário de Ruy Guerra, parece-nos evidente que ele teve grande importância dentro da rede de sociabilidades em que estava inserido na época no Brasil. Como já comentamos anteriormente, Guerra aparece na série sendo entrevistado sobre música e cinema, além de compor a equipe técnica do filme. Aliado a isso, Kast contou também com a participação ativa de Vinícius de Moraes, que é entrevistado e canta em cena no episódio *Rio de Janeiro*. O repertório musical bem como seus intérpretes apresentados em *Carnets brésiliens* refletem a atuação de Ruy Guerra e Vinícius de Moraes, pois são justamente a Bossa Nova e a nascente música popular brasileira (MPB) que têm

23. O trecho cantado no filme é: “Podem me prender/ Podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/ Que eu não mudo de opinião”.

24. “Conseiller pour la musique brésilienne”.

25. Sobre Ruy Guerra, ver o *site* oficial no endereço: www.ruyguerra.com.br. O *site* é organizado pela historiadora Vavy Pacheco Borges, que, em 2017, lançou em livro a biografia *Ruy Guerra: paixão escancarada e ainda assinou o roteiro e a produção executiva do documentário O homem que matou John Wayne*, sobre a vida de Ruy Guerra.

26. Nara Leão, em 1966, iniciou um relacionamento com o cineasta Cacá Diegues, com quem se casaria no ano seguinte.

27. Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro, em 20 de março de 2017, com duração de 60 minutos.

o privilégio da representação na série. Segundo Frederico Coelho, o campo musical da década de 1960 era um campo em disputa. Diz ele:

Assim, as disputas por posições de destaque – ou de “vanguarda” – dentro da produção musical brasileira se encontram entre as mais acirradas. O tropicalismo, a canção de protesto (gerando uma ainda jovem MPB) e a jovem guarda eram como trincheiras: aqueles que pertenciam a um lado não poderiam frequentar o outro. (Coelho, 2010: 89).

Pierre Kast não entra nessa disputa de campo, muito menos abre espaço para outras manifestações musicais brasileiras; ele acolhe um lado para retratar em seu documentário, a Bossa Nova e a MPB, reflexo das suas relações pessoais.

Em *Bahia* (59 minutos), terceiro episódio da série, Kast procura compreender a forte presença das raízes da cultura africana no Estado da Bahia, através do candomblé, da capoeira, da arquitetura, da música e das artes visuais. Inicia o episódio com uma entrevista com Gilberto Gil em São Paulo. Em Salvador, realiza imagens da cidade, dos pescadores, das igrejas, ressaltando o patrimônio arquitetônico degradado. Visita o Museu de Arte Popular, conduzido por Mário Cravo Júnior. Em seguida, acompanha uma roda de capoeira do Mestre Bimba.²⁸ Entrevista os artistas plásticos Carybé, Emanuel Araújo e Mário Cravo Júnior em seus ateliês. Temos ainda a participação de Jorge Amado, falando sobre Candomblé, e Mestre Didi,²⁹ explicando os orixás. Posteriormente Kast e Mestre Didi conversam no terreiro da Mãe Senhora, local em que filma o ritual do Candomblé. Segundo informa a narração de Kast, Mãe Senhora, mãe de santo e mãe biológica de Mestre Didi, recusa-se a dar entrevista e impõe algumas restrições à filmagem. Seguem imagens de Ouro Preto na Semana Santa, estabelecendo uma relação entre a religiosidade na Bahia e a de Minas Gerais. O episódio termina com Maria Bethânia cantando.

Nessa parte da série, Pierre Kast, ao tentar compreender a influência da cultura africana no Brasil, recorre também a pessoas que estão, todas elas, ligadas de algum modo, por laços afetivos, de crenças ou de trabalho. Gilberto Gil e Maria Bethânia despontavam na música popular brasileira, tendo como uma das madrinhas Nara Leão. Mário Cravo Júnior, Carybé, Emanuel

28. A sequência sobre a capoeira é um dos poucos registros do mestre Bimba, um dos fundadores da Capoeira Regional. Sobre ela, a Association de capoeira Palmares de Paris destaca: “C’est le plus ancien film de capoeira en couleur avec son synchroné auquel nous ayons assisté. Bien que cela ait une certaine importance dans un jeu où le mouvement accompagne la musique et vice-versa, on ne peut cependant pas être sûr que le montage ait préservé la correspondance rigoureuse du son et de l’image” (Association..., 200-) Vale destacar que o *site* da Association de capoeira Palmares de Paris traz uma descrição detalhada da série *Carnets brésiliens*, que muito me auxiliou inicialmente nessa pesquisa.

29. Deoscóredes Maximiliano dos Santos foi um escritor, artista plástico e sacerdote afro-brasileiro. Conhecido popularmente como Mestre Didi, era filho de Maria Bibiana do Espírito Santo (Mãe Senhora) e Arsênio dos Santos.

Araújo e Mestre Didi eram todos artistas visuais em plena atividade na década de 1960. O ateliê de Mário Cravo Júnior em Salvador era ponto de encontro de artistas. Em 1966, quando Pierre Kast realizou as filmagens no Brasil, Mário Cravo Júnior era o então diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM/BA). Mestre Bimba, criador da capoeira regional, conhecido por tirar a capoeira da marginalidade, contava com certo respeito dos intelectuais da época. Jorge Amado, além de um escritor conhecido internacionalmente, era amigo de Mestre Didi, Mário Cravo Júnior, Carybé e Emanuel Araújo; também frequentava ativamente o terreiro de Candomblé da Mãe Senhora, mãe de Mestre Didi. Aliás, esse era o terreiro de Candomblé frequentado por todos os artistas citados acima. Esses laços de afinidades encontram ainda mais sentido na participação da jovem Fernanda Borges na produção do filme. Ela é filha do médico Pedro Borges, que se graduou na Bahia, tendo posteriormente integrado a equipe do médico nutricionista Josué de Castro,³⁰ e que era amigo íntimo de Jorge Amado e Mirabeau Sampaio.³¹ Fernanda Borges contou-nos em entrevista que foi ela quem estabeleceu o contato com os personagens da série citados acima. Ela relatou ainda que, em função dessa intimidade dela com os personagens, Kast foi muito bem recebido na Bahia, como se fosse membro da família.³² Talvez seja por esse motivo que, no episódio *Bahia*, Pierre Kast parece mais à vontade com seus personagens, portando-se de forma menos distanciada.³³

Por fim, foi ao ar *A Amazônia, Belém, Manaus, o Nordeste, o cinema brasileiro* (59 minutos), o quarto e último episódio da série *Carnets brésiliens*. Kast começa o documentário por Belém do Pará, segue para Manaus com escala em Santarém e, em seguida, para Macapá. Feira de Santana, no nordeste, serve de pretexto para introduzir o cinema brasileiro. No Rio de Janeiro, realiza entrevistas com Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Luís Sérgio Person, Paulo César Sarraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra e Walter Hugo

30. Josué de Castro foi “professor nas áreas de medicina, geografia humana, antropologia e nutrição, lecionou na Faculdade de Medicina e na Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais do Recife, na Universidade do Distrito Federal e na Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil. Em 1946, criou e dirigiu o Instituto de Nutrição da Universidade do Brasil (INUB), entidade de ensino e pesquisa responsável pelos “Arquivos Brasileiros de Nutrição”, primeiro periódico científico nacional da área.” (Bizzo, 2009: 402). A seção de Pesquisas Sociais e Educação Alimentar do INUB foi coordenada por Pedro Borges (Bizzo e Lima, 2010: 192), pai de Fernanda Borges.

31. Fernanda Borges comenta, em entrevista à autora (realizada em 30 de maio de 2017 no Rio de Janeiro), que Mirabeau Sampaio era um “tio” para ela e Jorge Amado era seu padrinho no Candomblé.

32. Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro, em 30 de maio de 2017, com duração de 73 minutos.

33. A Bahia parece ter marcado Pierre Kast, pois ele retornou ao Brasil em 1968 para filmar *Bandeira Branca de Oxalá*, que se propõe a investigar a religião afro-brasileira. Esse filme contou com a produção de Luiz Carlos Barreto e Louis Malle.

Khouri. O filme se fecha com uma apresentação musical de Sidney Miller, Luli, Edu Lobo e Nara Leão.

Como dissemos anteriormente, Kast conheceu os cineastas brasileiros tanto no Rio de Janeiro como em Paris, uma vez que os filmes brasileiros já frequentavam as telas e as revistas especializadas em cinema na França. Como crítico da *Cahiers du Cinéma*, ele também foi um importante interlocutor dos cineastas brasileiros em terras francesas. Como afirma Cacá Diegues em sua biografia, “Kast foi a pessoa que melhor cuidou dos cineastas brasileiros que viviam ou passavam por Paris naquele período, provendo ajuda material, além de afeto” (Diegues, 2014: 273).

Do conjunto de cineastas entrevistados por Kast, destacamos a presença de dois paulistas, Luís Sérgio Person, que, apesar de não compor o núcleo do Cinema Novo, tinha uma relação mais próxima com o grupo, e Walter Hugo Khouri, esse sim um elemento não alinhado ao movimento. Aqui, Pierre Kast assume uma posição de ousadia ao ampliar a voz do cinema brasileiro para além do Cinema Novo. Em 1963, quando Glauber Rocha lançou seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, ele considerava Khouri “uma artista equivocado e vítima de equívocos” (1963: 94). Em 1966, não havia mudado de opinião. O núcleo de cineastas que pertenciam ao Cinema Novo era muito bem definido e Walter Hugo Khouri absolutamente não pertencia a ele. Ruy Guerra, em entrevista, relatou-nos que a presença de Khouri deve ter incomodado um pouco, mas “não podíamos nos meter no filme do outro”.³⁴ Já Cacá Diegues nos disse: “O Walter Hugo Khouri não incomodava a gente; ele era uma presença... Vamos dizer assim: ele era um convidado. Sabe quando você faz um elenco e tem um convidado? Ele era um convidado, ele não fazia parte do filme. Ele era um convidado”.³⁵ Pelo depoimento de Diegues, ficou para nós a impressão de que a presença de Khouri era uma concessão do grupo. Para se assegurar a sociabilidade, é preciso que se mantenham sob controle as individualidades em prol do coletivo, o que os cineastas brasileiros devem ter levado em conta, afinal Pierre Kast como crítico da revista *Cahiers du Cinéma*, era importante na interação dos cineastas brasileiros na França.

Segundo Fernanda Borges, a relação de Pierre Kast com Walter Hugo Khouri era de amizade e admiração. Ela acredita que a erudição intelectual de ambos os aproximou.³⁶ De todo modo, o cinema era um tema em que

34. Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro, em 20 de março de 2017, com duração de 60 minutos.

35. Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro, em 25 de abril de 2017, com duração de 53 minutos.

36. Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro, em 30 de maio de 2017, com duração de 73 minutos.

Kast transitava com mais segurança, refletindo o seu posicionamento diante do nosso cinema e também diante do cinema que ele fazia.³⁷

Considerações finais

Como procuramos demonstrar, a série *Carnets brésiliens*, de Pierre Kast, está fortemente ancorada na rede de sociabilidades tecida pelo cineasta no Brasil. Segundo Georg Simmel (2006: 59), a interação entre os indivíduos surge “a partir de determinados impulsos ou da busca de certas finalidades”. No caso de Pierre Kast, as relações estabelecidas no Brasil tinham como finalidade a realização da série *Carnets brésiliens*, motivação que o levou à sociação. Como afirma Simmel (2006: 60):

A sociação é, portanto, a forma (que se realiza de inúmeras maneiras distintas) na qual os indivíduos, em razão de interesses – sensoriais, ideais, momentâneos, duradouros, conscientes, inconscientes, movidos pela causalidade ou teleologicamente determinados –, se desenvolvem conjuntamente em direção a uma unidade no seio da qual esses interesses se realizam.

Os episódios da série tiveram sua construção narrativa estruturada em personagens que, de algum modo, estavam ligados a ele ou a membros da equipe do filme. Nesse sentido, a escolha dos personagens seguiu um caminho não só seguro para o cineasta do ponto de vista da produção cinematográfica, mas também de interesse pessoal, ao privilegiar as relações estabelecidas por afetividade, parentesco ou afinidade artística. Dessa forma, a rede de sociabilidades na qual Pierre Kast se integrou “tem toda a aparência de um capital cultural, cuja gestão bem-sucedida depende de assimilação de uma cultura que conta a sociabilidade entre seus valores privilegiados” (Baechler, 1995: 79).

Em *Carnets Brésiliens*, Kast constrói uma realidade brasileira mediada por seus interesses pessoais e afetivos para mostrar uma sociedade moderna culturalmente. Nos quatro episódios da série, os personagens convocados possuem afinidades intelectuais e artísticas e se integram sem grandes conflitos por pertencerem a uma elite cultural estabelecida e reconhecida no cenário nacional e em alguns casos internacional. O prestígio desses personagens escolhidos para compor a série organiza e legitima o ponto de vista que o cineasta pretende mostrar.

Os intelectuais e artistas da série de Pierre Kast, quase todos tinham ligação com os movimentos de esquerda e um engajamento político-cultural. Engajamento que se encontrava presente no processo criativo de alguns desses artis-

37. É possível traçar um paralelo entre a trajetória de Pierre Kast e a de Walter Hugo Khouri, uma vez que aquele sempre foi um cineasta, de certo modo, isolado entre seus pares, assim como este no Brasil. Pierre Kast figura como pertencente à *Nouvelle Vague*, mas seus filmes são muito distantes da estética e dos temas do grupo.

tas, como nos filmes do movimento do Cinema Novo, na música de protesto e na arte visual de Mestre Didi, Mário Cravo Júnior, Carybé e Emanuel Araújo, que colocam em primeiro plano as expressões artísticas afro-brasileiras. Poderíamos considerar que a exceção em relação aos personagens alinhados à esquerda estaria presente no segundo episódio da série *A arquitetura barroca de Minas Gerais, Brasília, São Paulo*. Neste episódio, Kast entrevista os empresários Fernando Gasparian e Adolfo Leirner, e Roberto Campos, Ministro do Planejamento do primeiro governo militar. Economista e diplomata, Roberto Campos era um importante pensador e ideólogo da direita brasileira, com princípios liberais para a economia. De todo modo, na série de Pierre Kast, Roberto Campos, mesmo não sendo um homem à esquerda, representava a idealização de uma moderna economia brasileira. Vale lembrar que é também nesse episódio que a nascente cidade de Brasília é retratada com destaque para o seu principal criador o arquiteto Oscar Niemeyer, comunista assumido e sintonizado com os preceitos da esquerda. Mas, como procuramos demonstrar, a preocupação de Pierre Kast se concentrava em mostrar um Brasil moderno e vigoroso, que tanto Roberto Campos quanto Niemeyer representavam naquele momento.

Outro exemplo de que os conflitos não estavam em questão na série de documentários é o recorte estabelecido por Pierre Kast em relação ao campo musical, elemento integrador dos quatro episódios de *Carnets Brésiliens*, que foram construídos sobretudo a partir das relações pessoais que o cineasta possuía com Vinícius de Moraes e Ruy Guerra. Como procuramos demonstrar, Vinícius de Moraes e Ruy Guerra são centrais para as escolhas de Kast, que privilegia nomes da Bossa Nova e a nascente MPB. Pierre Kast alia portanto, maturidade criativa e nomes que iniciavam seus trabalhos nesse momento fértil da produção musical brasileira, como Gilberto Gil e Maria Bethânia, apontando para uma renovação e efervescência criativa. Mas, Kast foge do terreno minado do cenário musical do período, como já comentamos anteriormente.

O contexto político pós-1964 não é, portanto, abordado em *Carnets brésiliens*, o que faz com que as escolhas de seus personagens e temas fiquem mesmo no âmbito das relações pessoais, de afetividade e de interesse no que pretendia tratar no filme, estabelecendo essa rede de sociabilidades que demonstrei ao longo desse artigo. Nesse sentido, Pierre Kast mostra aos europeus uma cultura brasileira centrada na *cultura criadora individualizada* na acepção de Alfredo Bosi (1992: 309):

A cultura criadora individualizada de escritores, compositores, artistas plásticos, dramaturgos, cineastas, enfim, intelectuais que não vivem dentro da Universidade, e que, agrupados ou não, formariam, para quem olha de fora,

um sistema cultural alto, independente dos motivos ideológicos particulares que animam este ou aquele escritor, este ou aquele artista.

Esse caminho narrativo do cineasta francês ameniza e dilui as contradições de um país subdesenvolvido, dando a ver aos europeus um recorte idealizado de Brasil que está no rumo da modernidade. Talvez seja por isso que Pierre Kast passa ao largo do golpe militar, situação política que coloca o Brasil numa posição de atraso perante o mundo.

Fernanda Borges comentou, em entrevista a nós concedida, que Pierre Kast estava completamente fora de sintonia com o momento político do Brasil e da América Latina; o interesse dele era descobrir um novo lugar:³⁸ “Pierre não parava de viajar, ele era muito irrequieto. Cada vez que ele queria conhecer [um lugar], ele escrevia um roteiro, encontrava financiamento para ir e ia”.³⁹ Apesar dessa falta de sintonia com as questões políticas que assolavam o país após-1964, o cineasta procurou realizar uma imersão na cultura local, ampliando sua rede de sociabilidades. O Brasil que Pierre Kast expõe na tela em *Carnets brésiliens* é reflexo desse Brasil afetivo que ele construiu.

Referências bibliográficas

- Amancio, T. (2000). *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto.
- Anônimo (1966). Pierre Kast chega hoje para começar as filmagens de *Carnets Brésiliens*. *Jornal do Brasil*, (10): 10.
- Anônimo (1966). Pierre Kast filma o Brasil para mostrar a franceses uma cultura que floresce. *Jornal do Brasil*, (12): 10.
- Arbois, J. (1968, jan. 12). Voyage: carnets brésiliens. *Le Monde*, Paris.
- Association de capoeira Palmares de Paris (s/data). Pierre Kast: *Carnets Brésiliens*. Disponível em: www.capoeira-palmares.fr/histor/kast_fr.htm.
- Baechler, J. (1995). Grupos e sociabilidade. In R. Boudon (ed.), *Tratado de sociologia* (pp. 65-106). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Bizzo, M. (2009). Ação política e pensamento social em Josué de Castro. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum*, 4(3): 401-420. Belém.
- Bizzo, M. & Lima, N. (2010). O projeto civilizatório nacional do Instituto de Nutrição da Universidade do Brasil (1946-1960). *Perspectivas*, (37): 191-209. São Paulo.

38. Na mesma entrevista, Fernanda Borges comentou ainda que Pierre Kast se afastou da militância política depois das revelações das atrocidades do Stalinismo.

39. A entrevista à autora foi realizada no Rio de Janeiro, em 30 de maio de 2017, com duração de 73 minutos.

- Bosi, A. (1992). *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Coelho, F. (2010). *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. São Paulo: Civilização Brasileira.
- Conseil Supérieur de L'audiovisuel (s.d.). Comment la télévision est-elle passée du noir et blanc à la couleur?. Disponível em: <http://clesdelaudiovisuel.fr/Connaitre/Histoire-de-l-audiovisuel/Comment-la-television-est-elle-passee-du-noir-et-blanc-a-la-couleur>.
- Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (s.d.). Clube de Jazz e Bossa. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/clube-de-jazz-e-bossa/dados-artistico>. Diegues, C. (2014). *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura (s.d.). Mario Cravo Júnior. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5514/mario-cravo-junior>.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura (s/data). Mestre Didi. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21953/mestre-didi>.
- Farkas, T. (2006). *Notas de viagem*. São Paulo: Cosac e Naif.
- Franco, S. (2011). Relatos de viagem: reflexões sobre o seu uso como fonte documental. In M. Junqueira & S. Franco. (ed.), *Cadernos de Seminários de Pesquisa* (pp. 62-86), vol. II. São Paulo: USP-FFLCH-Editora Humanitas.
- Kast, P. (2014). *Écrits 1945-1983*. P. Deleau (ed.). Paris: L'Harmattan.
- Kühner, M. & Rocha, H. (2001). *Opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura.
- Maria, L. (1966). Pierre Kast jantou sábado na casa de Jorge Guinle. *Jornal do Brasil*, (15): 3.
- Maria, L. (1966a). Helena Costa é o par constante do cineasta francês Pierre Kast que ora nos visita. *Jornal do Brasil*, (03): 3.
- Lins, C. (2006). A voz, o ensaio fílmico e o outro. In *Retrospectiva de Agnès Varda: o movimento perpétuo do olhar* (pp. 34-36). Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília: CCBB.
- Lucas, M. (2012). *Caravana Farkas. Itinerários do documentário brasileiro*. São Paulo: Annablume.
- Machado, A. (2006). O filme-ensaio. *Revista Intermédias*, 2(5 e 6): 1-24. Serra.

- Moura, M. & Marcolin, N. (s.d.). Thomaz Farkas, otimista e delirante, mas nem tanto. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2007/01/12a21-entrevista-131.pdf?ab55e7>.
- Napolitano, M. (2016). *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto.
- Oliveira, J. (1966). Fernanda Borges e o Menino Sorriso. *Jornal do Brasil*, (21): 3.
- Ramos, F. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac.
- Ridenti, M. (2014). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Ed. Unesp.
- Rocha, G. (1997). *Cartas ao mundo*. In I. Bentes (ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Rocha, G. (1963). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A.
- Rodrigues, J. (2001). *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Salen, H. (1996). *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record.
- Salgueiro, V. (2002). Grand Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura. *Revista Brasileira de História*, 22(44): 289-310, São Paulo.
- Schwarcz, L. (2012). *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma.
- Shoat, E. & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Simmel, G. (2006). *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Sinsolo, N. (2013). *Dictionnaire de la Nouvelle Vague*. Paris: Flammarion.
- Stam, R. (2008). *Multiculturalismo tropical*. São Paulo: Edusp.

Filmografia

- L' Amazonie, Belem, Manaus, le Nordeste, le cinéma brésilien* (1968), de Pierre Kast.
- L' Architecture baroque des Minas Geraes, Brasilia, Sao Paulo* (1968), de Pierre Kast.

Bahia (1968), de Pierre Kast.

Rio de Janeiro (1968), de Pierre Kast.

Filme-ensaio e formas de inscrição da subjetividade

Francisco Elinaldo Teixeira*

Resumo: A inscrição da subjetividade do ensaísta nos processos de criação do filme-ensaio constitui um traço essencial de sua prática. Dois modos ganharam relevo e se intensificaram na contemporaneidade: sua presença em corpo na imagem visual e sua presença em voz na imagem sonora, muitas vezes com a simultaneidade de ambos os modos. Mas há um terceiro modo dessa inscrição em que sua presença se virtualiza, atualizando-se na criação de “intercessores”/“personagens conceituais”/“figuras estéticas”.

Palavras-chave: filme-ensaio; inscrição da subjetividade; intercessores; personagens conceituais; figuras estéticas.

Resumen: La inscripción de la subjetividad del ensayista en los procesos de creación del film-ensayo es una característica esencial de su práctica. Dos modos han venido intensificándose y ganado relevancia en la contemporaneidad: su presencia en cuerpo en la imagen visual y su presencia en voz en la imagen sonora, a menudo con la simultaneidad de ambos modos. Hay además un tercer modo de inscripción en el que dicha presencia se virtualiza, actualizándose en la creación de “intercesores” / “personajes conceptuales” / “figuras estéticas”.

Palabras clave: cine-ensayo; inscripción de la subjetividad; intercesores; personajes conceptuales; figuras estéticas.

Abstract: The inscription of the subjectivity is an essential feature of the process of creation of the essay film. Two modes gained prominence and intensified themselves in contemporary times: the presence of the filmmaker with his/her body in the visual image and the presence through filmmakers' voice in the sound image. Often there is a simultaneity of both modes. But there is a third mode of this inscription in which its presence is virtualized, actualizing itself in the creation of “intercessors” / “conceptual characters” / “aesthetic figures”.

Keywords: essay film; inscription of subjectivity; intercessors; conceptual characters; aesthetic figures.

Résumé : L'inscription de la subjectivité de l'essayiste dans les processus de création du film d'essai est une caractéristique essentielle de sa pratique. Deux modes ont pris de l'importance et se sont intensifiés à l'époque contemporaine : leur présence corporelle dans l'image visuelle et leur présence de leur voix dans l'image sonore, souvent avec la simultanéité des deux modes. Mais il existe un troisième mode de cette inscription dans lequel sa présence est virtualisée, s'actualisant dans la création “d'intercesseurs” / “personnages conceptuels” / “figures esthétiques”.

* Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Departamento de Cinema, Programa de Pós-Graduação em Multimeios. 04117-040, São Paulo/SP, Brasil. E-mail: franciseli@uol.com.br

Submissão do artigo: 23 de junho de 2019. Notificação de aceitação: 19 de setembro de 2019.

Mots-clés : film de répétition ; inscription de la subjectivité ; intercesseurs; personnages conceptuels ; figures esthétiques.

Os processos de criação de filmes-ensaio se intensificaram na cultura audiovisual contemporânea, com um traço característico que é a inscrição da subjetividade do ensaísta enquanto modo de singularização de seu próprio ato de pensamento. Ou seja, nesse território/domínio ou concepção da realização fílmica na atualidade, a presença do realizador é um elemento/material fundamental do processo de criação, indicador de um ato de pensamento que lhe é imanente.

Quando novas estilísticas documentais ganharam relevo em meados dos anos de 1980, com tal presença começando a ganhar um destaque inédito, logo foram enquadradas no “performativo”, “autobiográfico”, “primeira pessoa”, “auto-retrato”.

O território do documentário se renovava, sim, liberava-se dos parâmetros ficcionais que haviam marcado sua consistência, dos quais era debitário, o que levou Arthur Omar, na década anterior, a se rebelar e propor uma revisão contundente em seu texto “O anti-documentário, provisoriamente” (Omar, 1972). Nesse sentido, sua prática de um antidocumentário não era propriamente contra o documentário, mas pela sua renovação segundo os parâmetros vanguardistas que o orientavam, ou seja, soterrar o velho, o passado, numa perspectiva futurista de uma temporalidade linear-cronológica que faz o novo advir. Tal perspectiva logo se verá em apuros, fortemente problematizada e fustigada, quando da querela entre modernos e pós-modernos que desdobrou o debate entre vanguardas e pós-vanguardas, recolocando o problema da temporalidade no âmbito da arte-cultura.

A proposição de um anti-documentário fazia, assim, a passagem para algo que estava na esfera do devir e que, de fato, se realizou de duas formas: a) uma renovação sem precedentes do domínio do documentário, que durante um tempo se transformou numa espécie de laboratório de experimentações do campo audiovisual, ganhando um espaço próprio no âmbito de mostras, festivais, coletâneas, publicações, deixando de ser apenas um passaporte para a ficção e firmando uma identidade para o documentarista; b) porém, tal efervescência abriu novas frentes no audiovisual, transformando o antidocumentário e indo além dele num pós-documentário, com a consistência de algo que a ele remete, dele se alimenta, mas que o ultrapassa e transfigura nas diversas modulações que se pode observar hoje no filme-ensaio, fruto, portanto, dos vários abalos de camadas e estratificações, territorializações, desterritorializações e reterritorializações operadas pela cultura informacional-digital.

Certamente, do ensaio no cinema se pode compor uma arqueologia que o remete ao período clássico e, sobretudo, moderno, mas ainda com uma consistência que se pode propor como proto-ensaística, quando então se inicia toda uma elaboração tradutória de cunho intersemiótico, deslocando-se para o cinema um conceito proveniente dos campos da filosofia e literatura. A questão mais ampla da relação do cinema com o pensamento é o que veio balizar todo esse processo, algo que já estava no horizonte de cineastas e teóricos como Eisenstein, Richter, Bense, Astruc, Bazin, Marker, Godard, Rouch etc (Teixeira, 2015). Com a mudança de suporte operada pela irrupção e revolução da imagem-vídeo, dos anos de 1960-1970 em diante, o abalo que isso produziu no campo audiovisual, inclusive, com conceitos novos como o de “cinema expandido”, até as inflexões mais recentes da cultura informacional-digital, a questão do pensamento no cinema veio ganhar novos contornos e desdobramentos, novas ênfases e relevos tais como numa proposição-síntese como a deleuzeana de que o cinema, como a grande arte do século, se transformou numa “arte do pensamento” (Bellour, 1997; Youngblood, 2012; Deleuze, 1990).

Homologamente ao que havia acontecido em relação as novas estilísticas documentais um pouco antes, do início dos anos de 1990 em diante o filme-ensaio passou a ganhar um destaque inédito na cultura audiovisual, com espaços e mostras exclusivos que vieram realçar sua singularidade, concomitante ao início de uma variada e intensa teorização lançada em coletâneas, livros e outras publicações (Weinrichter, 2007). Um acontecimento marcante aí foi o lançamento da última peça videográfica godardiana do conjunto composto em *História(s) do cinema*, em 1998, quando ele então relança e parafraseia a proposição adorniana do “ensaio como forma” da literatura para a do ensaio no cinema como “forma que pensa”. Em função das novas inflexões aí operadas, fala-se da configuração cultural pós-moderna como de maior acolhimento, ênfase e desenvolvimento do filme-ensaio, momento de abertura e desbloqueio de seu exercício, vindo assim configurar a formação de um quarto território, domínio ou concepção da criação audiovisual, diferente das três postas desde o período clássico – ficcional, documental, experimental.

Um importante operador dessas transformações que trouxe o ensaio fílmico para um plano de destaque, foi um deslocamento no campo histórico-filosófico da questão do sujeito soberano da modernidade, que tanto serviu de modelo para a formação do conceito de autor no cinema, para a questão da subjetividade ou modos de subjetivação no campo da arte, questão candente no pensamento do último Foucault ao propor o desafio permanente de se “pensar diferentemente do que se pensava antes”. Ao contrário daquele sujeito cartesiano estável, iluminista, teleológico, senhor de seu devir e de sua história,

embora de fato assujeitado ao *a priori* do social, o pensamento foucaultiano propõe uma subjetividade móvel, plástica, instável, incerta, como modo de resistência às disciplinas domesticadoras do social, à “sociedade do controle”, em cujo exercício a vida poderia se oferecer como uma obra de arte, sob a forma de uma “estética da existência” (Foucault, 1984).

É esse tipo de subjetividade *in progress/in process* que se pode observar, contemporaneamente, nos processos de criação do filme-ensaio. Tratam-se de modos de subjetivação em que o ensaísta parte de si, compõe-se a partir de seu entorno, inscreve-se na cena, mas não para permanecer aí fechado, enclausurado, mas para sair fora de si, ir além de si, abrir-se ao mundo e ao devir de suas forças, potencializar suas resistências diante de apelos moralizantes que o querem tornar não mais que “economicamente produtivo e politicamente dócil”, resistir à ilusão de um Eu pretensamente soberano, mas insustentável, até o limite de poder dizer “Eu=outro”. O ato de pensar se torna aí preponderante, ou seja, pensar diferentemente da *doxa*, da opinião, do bom senso, consenso, senso comum, sair dessa zona de conforto em direção aos desafios e riscos que o ato de buscar novas formas de vida implica. O ensaio fílmico, desse modo e em profundidade, para além dos motivos superficiais, obsessões agudas, narcisismos de morte com que muitas vezes se tenta compreender e situar seu exercício, o que faz é redimensionar a relação cinema e pensamento, ao desnudar e expor o que é pensar, o ato de pensamento do ensaísta, sua intensidade, seus movimentos e processos, sua gênese imagética até que se configure como linguagem articulada. Daí se poder começar a entender e desconstruir o “equivoco autobiográfico” tão associado a sua prática.

A princípio tratado de maneira genérica como um modo “performativo” ou “autobiográfico”, o filme-ensaio não parou de adensar experimentações de seus processos, implicando com intensidade o próprio ensaísta e suas investigações de si no próprio pensamento. Nesse sentido, o relevo de sua presença subjetiva se intensificou e operou através de suas inscrições em corpo e voz ou com a contaminação de ambas. Mas há um terceiro modo de inserção da presença subjetiva que, na investigação em curso, pode-se nomear de criação de “intercessores”/“personagens conceituais”/“figuras estéticas”, podendo prescindir da imagem visual em corpo e da imagem sonora em voz do ensaísta. Em tal modo de presença uma espécie de terceira pessoa opera a condução dos processos de pensamento, desdobrando ao mesmo tempo um outro de si e um outro como alteridade radical que remete propriamente ao domínio público, momento em que a relação eu-mundo se intensifica e expande. São diversos os níveis de complexidade aí alcançados.

Na arqueologia que venho construindo do ensaio no cinema brasileiro, é bastante rica, desigual e assimétrica a condução de tais processos. Se tomarmos um filme como *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1977), sua presença subjetiva é das mais contundentes, em corpo e voz. A imagem sonora é criada na pós-produção, e isso após quase duas décadas da gravação direta do som desde o documentário moderno de início dos anos de 1960. Os recursos são escassos, mas ele faz disso um *leitmotiv* para sua criação. A imagem sonora é das mais estratificadas, ora isolada de sua presença corporal, ora simultânea da imagem visual em que entra, sai ou atravessa a cena de maneira intensa. Ela vai de uma fala sua disruptiva sobre o cadáver do pintor, de uma música clássica a outra do morro, de uma entonação grave, um comentário sarcástico à modulação de um evento desportivo, dando a ver como se extrai do cotidiano, da língua-mãe, a palavra poética. O processo de construção do filme se expõe o tempo todo, os materiais de composição são mostrados em sua diversidade e combinatória, resultando numa criação de sentidos em que, a partir do pretexto da homenagem surrealista-carnavalesca ao pintor morto, repassa vários momentos de uma história mais ampla da arte, da arte brasileira do modernismo para a frente, até sua atualidade geracional em que recorta e engloba cinema, literatura, teatro, pintura, música, jornalismo, numa enorme proliferação de referências. Dirige o cadáver, seu velório no MAM-Rio e seu deslocamento e enterro, como um personagem ao mesmo tempo da alta e baixa cultura, aí introduzindo atores do cinema novo que conduzem a cena e personagens reais como a musa-modelo mulata do pintor vestida de branco, tornando o acontecimento fílmico dos mais inquietantes para a família do morto que, posteriormente, se sentiu desrespeitada em seu luto e pediu a proibição do filme.

Trata-se de uma presença subjetiva construída, enfaticamente, com o corpo e voz do ensaísta, de um trabalho de pensamento, com seus movimentos e processos se dando a ver em ato, dos mais intensos e extemporâneos que o ensaio desenvolveu em nossa cinematografia, sobretudo, levando-se em conta o que aí lançou para o devir do filme-ensaio, embora naquele momento tenha sido indexado como um documentário. Mas a forte presença do ensaísta não deixa de solicitar e lançar também, embora de maneira mais contida, a construção de intercessores como um terceiro elemento de condução do processo fílmico, ao armar sequências com atores do cinema novo (Antonio Pitanga, Joel Barcellos), com a musa-modelo do pintor (Marina Montini), com colegas cineastas (Roberto Pires, Miguel Farias, Cacá Diegues), sequências em que cedem sua presença e fazem passar algo na imagem visual, assim reforçando um circuito de intercâmbio com a dupla presença do ensaísta, em seu esforço de articu-

lação de um pensamento sobre a arte-cultura brasileira a partir do cadáver do pintor deitado em seu caixão.

Cerca de dez anos após o filme glauberiano, em 1986, Caetano Veloso exhibe seu filme *O cinema falado*. Trata-se da primeira indexação de um filme como ensaio, algo raro até hoje. O filme é composto de blocos de sequências em que se articulam filosofia, cinema, TV, literatura, teatro, música, dança, artes plásticas, numa colagem que mobiliza uma imensa variedade de materiais e combinatórias, com uma lógica que já não remete ao sentido de montagem associativa cinematográfica, mas a um sentido de edição e pós-produção característicos das criações audiovisuais pós-modernas e pós-vanguardas.

Ao contrário do ensaio *Di-Glauber*, aqui a presença do ensaísta é bastante rarefeita, tanto no plano da imagem visual quanto sonora, mas intensa do ponto de vista da construção de intercessores/personagens conceituais com os quais seus movimentos e processos de pensamento se inscrevem no filme.

O cinema falado mobiliza grande quantidade de personagens dos meios artístico, intelectual e familiar. Eles são reunidos numa espécie de “banquete” que abre o filme, no espaço de uma casa onde conversam, circulam, emitem falas poéticas, monólogos, construindo-se aí um ponto de partida para os recortes das sequências que darão curso à criação fílmica. Construção com a feição e estrutura da colagem pós-moderna, tal como propõe o ensaísta: “O experimental se mescla ao documental. Textos para serem ditos: de prosa e de poesia, de filosofia, escritos pelo próprio cineasta ou por seus escritores prediletos. Pessoas de quem ele gosta, atores com quem convive. Exercícios de som e fotografia, um pouco de dança e de teatro. Lugares onde mora, na realidade ou na lembrança” (Veloso, 2005).

O escrito e o falado, do próprio punho e de seus escritores prediletos, aqui em especial Thomas Mann e Guimarães Rosa, apropriações em que desenvolve uma forte experimentação quanto aos rendimentos do monólogo interior que diz haver lhe servido de base. O adjetivo “falado” do título, além de remeter às querelas do início da irrupção do sonoro no cinema, confere um grande relevo à imagem sonora, ao verbal, particularmente, com a emissão dos trechos rosianos e mannianos, quando os monólogos interiores adensam e trazem para fora movimentos e processos de pensamento do ensaísta com seus intercessores. Os trechos de Rosa e Mann se cruzam e se encontram numa problemática comum sobre o amor, casamento, homoafetividade, tanto no espaço minúsculo e fechado, claustrofóbico até, onde são recitados os trechos rosianos de *Grande Sertão: Veredas*, quanto na composição de verdadeiras marinhas em que o estudante de filosofia recita os de Thomas Mann.

Reforçando esse sentido do falado no cinema, no final da longa sequência em que se repassam grandes filmes e cineastas, locais e internacionais, a força do experimental em Sganzerla e Bressane, um cotejo entre cinema e TV e a pertinência em ambos do uso da língua portuguesa, é ninguém menos que Mário Peixoto que irrompe na tela para falar de seu roteiro não filmado de *A alma segundo Salustre*, logo após uma emissão da visão godardiana do que poderia ser um filme, ou seja, a de que “os filmes deveriam consistir em alguém contando uma história na frente da câmera”.

Trocas, intercessões, passagens de sensações entre uns e outros, em seu filme Caetano Veloso rarefaz sua presença física, vocal, mas sua subjetividade traça um arco tenso e intenso de seu pensamento em processo entre imagem e palavra, entre sua gênese imagética e a linguagem articulada.

No início dos anos de 1990, um ponto alto do desenvolvimento das estéticas videográficas com o grande impacto que desde sempre tiveram no ensaio fílmico, Júlio Bressane lança seus dois vídeos *Galáxia Albina* (1992) e *Infernalário: Logodédalo-Galáxia Dark* (1993). Tratam-se de dois ensaios que levam adiante o desafio de tradução intersemiótica do livro *Galáxias* de Haroldo de Campos (Campos, 1984).

Aqui, há uma confluência bastante interessante na inscrição da subjetividade pela via da presença do ensaísta em corpo e voz, simultânea da presença do intercessor-poeta. O vídeo começa com um arazoamento de ambos de que o livro já é em si cinema, a partir de uma série de passagens trazidas por Bressane quando já inicia o trabalho tradutório, propondo que não precisam nem de roteiro, que construirão “um roteiro no ato, na voz-olho”.

É a construção desse roteiro em ato que dá consistência ao processo de intersemiose, com ambos lançando na tela imagens, trechos de filmes, lendo passagens do livro, quando então a personagem Albina (Júlia Gam) começa a ganhar forma, a adensar o processo construtivo no qual o cineasta propõe sua morte, problematizada pelo poeta que diz: “Tinha que ter sangue, Julio? No meu texto a Albina não morre”! Ao que ele responde: “É, e ir ao cinema”! Resposta que remete de imediato ao seu filme *Matou a família e foi ao cinema*, de cerca de duas décadas antes. Trecho de outro filme seu, *O rei do baralho* (1973) também vem compor a cena, com um plano da Loira do Bacará (Martha Anderson) para traduzir, como diz o poeta, “aquele fragmento da Marilyn, da Marilyn Monroe, inspirado no tríptico de Andy Warhol”.

Prática intensa no âmbito do filme-ensaio, a apropriação de materiais, tanto do próprio arquivo quanto de outrem, sua transformação e reposição num novo ciclo criativo, está fortemente implicada no ato de pensar diferentemente do que se pensava antes, um reforço à inscrição em processo da subjetividade do

ensaísta. Insetos de outros filmes, sobretudo, de *Macbeth* (1948) de Orson Welles, e de *Moby Dick* (1956), de John Huston, também vêm compor os materiais apropriados, assim adensando o trabalho tradutório em sua confluência com as literaturas de Shakespeare e Melville.

Desse modo, *Galáxia Albina* é um vídeo-ensaio que em seu desafio e intento de tradução intersemiótica de um longo e complexo poema escrito todo sem nenhuma pontuação, tradução que se torna mais precisa e expande no conceito de transcrição/transfilmagem, ao mesmo tempo que desvela a construção de um roteiro em ato também expõe um processo de construção de intercessores como troca efetiva que opera a passagem de sensações, de perceptos e afectos, entre o cineasta e o poeta, numa via de dupla mão na qual a intercessão do próprio poeta se materializa na leitura, em voz *off*, do poema “Call me Ishmael” feito “para Julio Bressane”, sobreposto ao desenho do caçador de *Moby Dick* com arpão.

Embora a inscrição da subjetividade do ensaísta, dando a ver seus movimentos e processos de pensamento, tenha se operado e sendo bastante ressaltada sob o modo de sua presença em corpo e voz, observa-se como ela também se inscreve, mesmo que de maneiras mais rarefeitas, sob o modo da criação e solicitação de intercessores, de figuras estéticas que potencializam a passagem das sensações entre uns e outros. Normalmente, isso ganha pouco relevo nas análises dos filme-ensaios, daí o equívoco do autobiográfico que faz da dupla e intensa presença do ensaísta seu *leitmotiv*, pouco se atendo ao ultrapassamento de si ai implicado. Solicitar intercessores é um modo de sair fora de si, de transfigurar o percebido, o vivido, o sofrido da própria experiência, conectar o eu ao mundo, o privado ao público, assim desfazendo essa ilusão de um eu soberano e onipotente que não consegue por si só sustentar alguma enunciação, carecendo de uma terceira pessoa, de um ele, de um outro, que possibilite ao pensamento atravessar sua gênese caótico-imagética, sua pura virtualidade até adquirir forma na linguagem articulada.

No final dos anos de 1990, o vídeo-ensaio *Carlos Nader* (1998) é dos mais contundentes quanto à desconstrução do filme autobiográfico, problematizando os equívocos de tal denominação. Ao prometer a revelação de um segredo, a explicitação de um mistério que nunca vem à tona, o que resulta durante o processo e ao final é o ensaísta pleiteando-se e tornando-se múltiplo e não uno, fazendo de si uma figura estética que vem interceder na desconstrução de qualquer identidade estável. Eis o segredo: não hesitar quanto a desconstrução desse “eu” onipotente e soberano, decalque do sujeito moderno cujas prerrogativas se queria trazer de volta mesmo com o seu desmoronamento, pelo menos, desde a psicanálise e o pensamento estrutural.

Com *Pan-cinema permanente* (2008), *Homem comum* (2014) e *A paixão segundo JL* (2015) o ensaísta Carlos Nader, ou diretor de cinema/documentarista como prefere, aprofunda esses aspectos de si na criação de retratos que estão longe da afirmação de identidades fixas. Retratos de um poeta, de um caminhoneiro, de um artista plástico. Um procedimento comum aqui é a falta de pressa quanto ao uso imediato dos materiais filmados, apropriados ou inventariados, acompanhando por anos seus personagens para só depois operar com suas combinatórias e partir para a criação de sentidos. É como se por detrás desse gesto e decisão houvesse um desejo de limar as emoções, depurar as percepções e afecções vividas para poder transformá-las em sensações artísticas independentes de quem as experimentou. Pensar diferentemente do que penava antes!

O ensaio *Pan-cinema permanente* faz do poeta-compositor, Waly Salomão, um intercessor dos mais camaleônicos, furtando-se o tempo todo, mesmo quando retorna às suas origens árabes, a alguma fixação identitária. Ele é composto sob o signo da viagem, dos deslocamentos, desterritorializações e reterritorializações, com imagens de arquivos que adentram pelos anos de 1990. O ensaísta se faz presente em corpo de maneira comedida, mais no manejo da câmera do que de fato em quadro, mas num visível ato de direção que por vezes tem a interferência do personagem que nunca esconde seu desejo performativo, que, ao contrário, o exacerba. Todo o material é editado depois da morte do poeta, quando a memória viva de sua trajetória múltipla vem à tona.

Cerca de vinte anos de acompanhamento de um caminhoneiro resulta no ensaio *Homem comum*, igualmente após sua morte. Encontrado ao acaso num posto de abastecimento de uma rodovia, o ensaísta o recorta de outros a partir de uma questão existencial que o mobiliza naquele momento, algo como um sentido da vida com suas inquietações e desafios. Questão relevante para o ensaísta, ela vai se relativizando no curso do contato com esses homens comuns que não fazem dela algo pertinente, vivem, simplesmente. Mas que vai ganhar sentido na longa trajetória do caminhoneiro, a partir de vários acontecimentos que o tornam um pouco mais reflexivo, tais como a perda da esposa, o distanciamento da filha que cresce e se torna mãe solteira, o reencontro com o neto, os abalos em sua condição física e de saúde. Dois materiais de arquivo são aí reapropriados, os do próprio ensaísta retomados na distância do tempo e trechos de um filme do dinamarquês Carl Dreyer, *A palavra* (1955), no qual algum sentido para a vida parece só poder ocorrer sob a forma da fulguração de um milagre e de uma premonição de um personagem dessarrazoado.

Retornar a esses materiais, recombina-los num novo ciclo, ressignificá-los, um traço forte presente nesses filme-ensaios, visa o reforço de um ato de

pensamento, tal como realçado anteriormente, como um acontecimento que se quer para além do que já pensava antes, ou seja, que não hesita quanto a deixar para trás as significações dominantes, estabelecidas, incrustadas, assim criando novos sentidos.

Reverberando um título lispectoriano, *A paixão segundo GH* (Lispector, 2009), o filme-ensaio *A paixão segundo JL*, à maneira da personagem romanesca, opera com a difícil construção que é viver, com o inferno de uma vida crua diante do diagnóstico de AIDS do artista plástico José Leonilson. O ensaísta Carlos Nader aqui se apropria de um acervo de fitas gravadas pelo artista, no início dos anos de 1990, juntamente com seus desenhos e peças em tecido sobre os quais escrevia seus pensamentos, conceitos, sua poética tão singular. Partindo de uma dessas inscrições que traduz uma pura sensação, um devir próprio da criação artística, a proposição de Leonilson de que tem “um oceano inteiro para nadar”, Nader compõe estados de ânimo e de espírito que acometem o artista à medida em que vai se fragilizando com a infecção virótica. É quando o oceano, então, transmuta-se e se comprime em rio, lago, riacho, poça de água, até se exaurir por completo com a morte. Não sem deixar esse arquivo audiovisual de grande intensidade, não apenas como material para a posteridade, algo que as gravações e as peças artísticas poderiam indicar como intencionalidade, mas também como maneira de enfrentar, de tentar contornar com o ato criativo um esvaziamento insuportável de que o corpo dava sinais dia após dia. O ensaísta, desdobrando suas próprias inquietações e indagações existenciais, organiza, compõe em novas combinatórias e eleva todo esse material ao estatuto de um confronto entre arte e finitude.

Como se pode observar, em seus filme-ensaios Carlos Nader, a partir da desconstrução que opera com o que se pode nomear de “equivoco autobiográfico”, faz de sua criação um intenso *leitmotiv* de criação de intercessores, de figuras estéticas, de personagens conceituais com os quais dá a ver movimentos e processos de pensamento, passagens de sensações entre uns e outros, assim compondo e inscrevendo uma subjetividade artística que não se enclausura em si, mas que tem a consistência de uma arte de se ver fora de si avessa a qualquer vontade de onipotência tão habitual em nossa maneira de pensar cartesianamente.

Portanto, em sentido mais amplo, após um período de intensa experimentação quanto a se inscrever diretamente em cena, em corpo e/ou voz, tal presença ao vivo do ensaísta aos poucos começou a entrar num regime de relativa rarefação, visível na produção fílmica-ensaística mais recente. Isso acontece ao modo de uma gradação em que a imagem visual do ensaísta recua diante de um relevo maior de sua presença na imagem sonora, a qual também cede com

a criação de intercessores. Ou seja, o ensaísta constrói um circuito de trocas, de intercâmbios, de passagens de sensações/pensamentos entre ele e figuras estéticas, cujo propósito é o de tornar-se outro junto com essas personagens conceituais, assim, promovendo uma saída de si que com a qual opera uma conexão eu-mundo tão crucial ao empreendimento ensaístico. São esses modos de construção e inscrição de uma subjetividade pensante, de maneira direta (corpo e/ou voz) e indireta livre (intercessores), o relevo que isso adquire na criação fílmica, o que vem singularizar o filme-ensaio em relação aos outros domínios/territórios/concepções (domínios ficcional, documentário, experimental) estabelecidos desde o período clássico. Daí se poder nomeá-lo como um quarto domínio, um exercício de grande teor experimental das imagens audiovisuais na contemporaneidade.

Referências bibliográficas

- Bellour, R. (1984 [1997]). *Entre-Imagens: Foto, cinema vídeo*. Campinas: Papyrus.
- Campos, H. (s.d.). *Galáxias*. São Paulo: Ex Libris.
- Deleuze, G. (1990). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. & Guatarri, F. (1992). *O que é filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Foucault, M. (1984). *História da sexualidade III: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal.
- Youngblood, G. (2012). *Cine expandido*. Argentina: EDUNTREF.
- Lispector, C. (1978). *A paixão segundo GH*. Interior Produções, ano 72, n. 6, ago.
- Omar, A. (1978). O anti-documentário, provisoriamente. *Revista de Cultura Vozes*, ano 72, (6), ago. Rio de Janeiro.
- Teixeira, F. (2015). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.
- Veloso, C. (2005). Entrevista nos extras do DVD do filme *O cinema falado*.

Camadas de autoria e de montagem em *Memórias retomadas e Morar na 'Casa do Povo'*

João Martinho Braga de Mendonça & Josep Segarra*

Resumo: Este ensaio visa discutir a questão da autoria em documentários produzidos em contextos de pesquisas antropológicas. Os vídeos *Morar na 'Casa do Povo'* (2016) e *Memórias retomadas: Cacique Vado* (2015) são considerados a partir da experiência de pesquisa de seus realizadores, numa tentativa de explorar conexões entre discussões críticas acerca de etnografia, autoria e antropologia audiovisual.

Palavras-chave: etnografia; audiovisual; autoria; camadas; montagem; filme etnográfico.

Resumen: Este ensayo pretende discutir la cuestión de la autoría en los documentales producidos en contextos de investigaciones antropológicas. Los vídeos *Morar na 'Casa do Povo'* (2016) y *Memórias retomadas: Cacique Vado* (2015) son analizados a partir de la experiencia de investigación de sus realizadores, en una tentativa de explorar las conexiones entre las discusiones críticas sobre etnografía, la autoría y la antropología audiovisual.

Palabras clave: etnografía; audiovisual; autoría; segmentación; montaje; filme etnográfico.

Abstract: This essay aims to discuss the question of authorship in documentaries produced in anthropological research contexts. The films *Morar na 'Casa do Povo'* (2016) and *Memórias retomadas: Cacique Vado* (2015) are analyzed from the experience of its directors, in an attempt to explore connections between critical discussions on ethnography, authorship and audiovisual anthropology.

Keywords: ethnography; audiovisual; authorship; layers; editing; ethnographic film.

Résumé : Cet essai a pour objectif de discuter de la question de la paternité dans des documentaires produits dans des contextes de recherche anthropologique. Les vidéos *Morar na 'Casa do Povo'* (2016) et *Memórias retomadas : Cacique Vado* (2015) est analysé à partir de l'expérience de ses réalisateurs, dans le but d'explorer les liens entre des discussions critiques sur l'ethnographie, la création littéraire et l'anthropologie audiovisuelle.

Mots-clés : ethnographie ; audiovisuel ; auteurs ; portées, montage ; film ethnographique.

* João Martinho Braga de Mendonça: Universidade Federal da Paraíba IV – UFPB, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Antropologia – PPGA. 58051-970, João Pessoa, Brasil. E-mail: bragamy@yahoo.com.br

Josep Segarra: Universidade do Estado de Rio de Janeiro – UERJ, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais – PPCIS. 20550-900, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: josepjuansegarra@gmail.com

Submissão do artigo: 30 de janeiro de 2019. Notificação de aceitação: 23 de Julho 23 de 2019.

Introdução

Nosso propósito aqui é pensar a construção da autoria relacionando experiências de trabalhos antropológicos que fazem uso do audiovisual como instrumento de pesquisa. Temos como pano de fundo, por um lado, o desenvolvimento da antropologia audiovisual como disciplina acadêmica e, por outro lado, as teorias críticas da etnografia, em ambos os casos iniciadas na segunda metade do século XX. Um referente que já de início ressaltamos está no conjunto dos filmes dirigidos pelo antropólogo e cineasta Jean Rouch.¹ Claramente influenciado pelas obras assinadas por Robert Flaherty e por Dziga Vertov, Rouch desenvolveu métodos e teorias cinematográficas que valorizaram práticas experimentais e levaram a sério a criatividade de seus colaboradores com suas próprias narrativas, o que o fez extrapolar as convenções realistas dos documentários etnográficos. Realizados a partir dos anos 50, esses filmes² foram revolucionários e influentes nos campos da antropologia e do cinema.

Antes mesmo que as obras de James Clifford, George Marcus e outros nos anos 1980 (Marcus e Cushman, 1982; Clifford e Marcus, 1984; Marcus e Fischer, 1986; Geertz, 2005[1988]) colocassem em perspectiva as noções de autoria, modelos de autoridade e convenções retóricas das narrativas etnográficas – em diálogo com perspectivas de teoria crítica e literária –, os filmes de Rouch já haviam provocado movimento análogo no plano do audiovisual.³ Foi em parte através da montagem, na qual entram procedimentos como, por exemplo, o que Rouch chamou de “comentário improvisado na imagem” (Rouch, 2000), que seus trabalhos a partir do final dos anos 1950 puderam ultrapassar algumas das convenções dos filmes documentários da época. Dentre essas convenções encontra-se a utilização da chamada *voz over*,⁴ um comentário explicativo feito por alguém que não aparece no filme, muitas vezes um locutor. Na forma, portanto, de um texto concebido pelo diretor (ou produtor) para o filme, tal comentário tende a acompanhar cada parte do filme para proporcionar uma interpretação clara e bem definida dos acontecimentos mostrados ao espectador.

1. No Brasil foi realizada uma retrospectiva completa de sua obra em 2009 (Araújo Silva, 2010).

2. Ver, por exemplo, *Moi, un noir* e *Jaguar*, entre outros, abordados com exclusividade no livro de Gonçalves (2008), numa série de análises e reflexões antropológicas.

3. Essa relação é reconhecida por vários pesquisadores, como Stoller (2005), Piault (2007), Gonçalves (2008) e Freire (2011), entre outros.

4. *Voz over* “(...) constantemente associada a cine-jornais e documentários tradicionais clássicos no modo expositivo (...)” (Alvim, 2018: 61); ver como Rouch abordou tal problemática em seu *Première film*, retomada mais recente de um de seus primeiros filmes, na época comprado por um produtor que lhe havia montado (com a típica *voz over*) um comentário sensacionalista.

Margaret Mead,⁵ por sua vez, não filmou nem montou diretamente seus filmes, nos quais seu comentário antropológico, em *voz over*, se sobrepõe às cenas filmadas, concebidas como documentos etnográficos da cultura. Ela por vezes dirigiu cinegrafistas e/ou fotógrafos,⁶ definiu roteiros para montagens,⁷ bem como, num de seus últimos artigos sobre antropologia visual (1975), defendeu um cinema etnográfico de arquivo. Para ela as tomadas de longa duração arquivadas sob salvaguardas éticas, estariam em oposição às concepções de montagens com cortes rápidos e multiplicados, identificados com filmes ficcionais, artisticamente concebidos, portanto, sem credibilidade científica (Mendonça, 2012). Ela priorizava a necessidade de filmar e arquivar para futuros estudos. A tardia montagem, mais de vinte anos depois das filmagens, dos filmes rodados em Bali, a série “Formação do caráter em diferentes culturas”, apareceu assumidamente associada às análises antropológicas já contidas nos livros.⁸

Diferentemente de Mead,⁹ Rouch lançou muito mais filmes do que escreveu ou publicou livros ou artigos. Foi em boa parte pelo recurso aos procedimentos de montagem que Rouch conseguiu levar a voz e a subjetividade dos africanos, seus colaboradores entre a França e a África colonial (Mali, Nigéria, Costa do Marfim, etc.), para o cinema etnográfico, o que lhe rendeu reconhecimento e diversos prêmios em mostras e festivais de cinema, principalmente na Europa (Araújo Silva, 2010). Cerca de vinte anos depois George Marcus escreveu especificamente acerca da metáfora da montagem cinematográfica, para pensar a etnografia contemporânea (Marcus, 1994) e suas novas possibilidades de expressão escrita. Suas proposições sobre a “perspectiva como voz” (Marcus, 1991) por exemplo, entre outras, estariam também relacionadas ao conceito de reflexividade no filme etnográfico e à possibilidade de discussão de uma “voz autoral” (Mendonça, 2016).

5. Com quem Rouch produziu o *Cine portrait*, conversa de ambos no Museu de História Natural de Nova York; Margaret Mead escreveu o prefácio ao livro organizado por Paul Hockings, *Principles of Visual Anthropology* (Hockings, 1975), a partir do qual suas posições acerca da antropologia visual costumam ser referidas.

6. Ver, por exemplo, seus trabalhos com Ken Heyman (Mead e Heyman, 1965, 1975) ou até mesmo o trabalho realizado com o antropólogo Gregory Bateson (Mead e Bateson, 1942) em Bali nos anos 1930.

7. Ver, por exemplo, tanto a série “Formação do caráter em diferentes culturas” (7 curtas) lançada a partir dos anos 1950, quanto o documentário *Margaret Mead's New Guinea Journal* (1969).

8. A série de 7 filmes de Mead e Bateson, “Formação do caráter em diferentes culturas”, foram lançadas mais de dez anos após a pesquisa de campo em Bali (1936-39), em associação direta com os livros e estudos fotográficos já publicados (Mead e Bateson, 1942; Mead e MacGregor, 1951).

9. Sobre os trabalhos de Mead (com diferentes parceiros colaboradores) com imagens, ver, entre outros: Jacknis, 1988; Chiozzi, 1993; Samain, 2004; Mendonça, 2006; Freire, 2011.

As discussões sobre autoria no campo do cinema e, subsidiariamente, na literatura, por sua vez, guardam diferentes tensões pelo menos desde a efervescência da “política dos autores” debatida nos *Cahiers du Cinema*. A diferenciação entre os filmes de ficção e não-ficção, de certa maneira reificada na velha oposição entre arte e ciência, teria sido responsável, segundo Freire (2011: 239-241), por reduzir a questão da autoria em filmes documentários ao âmbito de noções como as de “testemunho” e de “registro”. Para Freire a postura de Rouch é fundamental na superação dessas tensões, na medida em que permite explorar a dimensão autobiográfica dos filmes documentários e um correspondente questionamento acerca da subjetividade, assumida como provocação: “(...) o artista do *cinéma-verité* à la Rouch era frequentemente um participante declarado. O artista de cinema direto representava o papel de um espectador distante, o artista do *cinéma-verité* assumiu o papel de provocador.” (Barnouw, 1993 *Apud* Freire, 2011: 272).

Os filmes de Jean Rouch, através do seu envolvimento direto com as manifestações observadas, através do entrelaçamento de sua vida com a daquelas pessoas para as quais dirige a objetiva de sua câmera, trazem os bastidores para o primeiro plano e transformam o olhar distanciado em presença partilhada. Não seria isso também o relato de algo por ele vivido? Não seria esse relato, portanto, autobiográfico? (Freire, 2011: 273).

Da voz *over* de Mead ao “comentário improvisado na imagem” criado nas experiências de Rouch com seus colaboradores africanos, vimos surgir, através do desenvolvimento do cinema rouchiano, a noção de “antropologia compartilhada” (Rouch, 1975), tanto quanto os próprios “princípios de antropologia visual” (Hockings, 1975), livro com diversos colaboradores.¹⁰ Crescia assim a reflexão e o desenvolvimento dos usos de câmeras em pesquisas universitárias em diversos países, num momento, desde as décadas de 1970 e 1980, em que no Brasil se iniciava a implantação de programas de pós graduação em antropologia (Trajano Filho e Ribeiro, 2004). Estes, por sua vez, viabilizaram o surgimento de laboratórios e núcleos dedicados aos usos e reflexões das imagens nas ciências humanas (Samain, 2005; Eckert e Rocha, 2016). Os trabalhos que serão abordados aqui podem ser tomados como desdobramentos pontuais e resultados possíveis dentro daquilo que foi desenvolvido no país nestas últimas décadas em termos das relações entre antropologia, imagens e sons.

É nesse contexto mais amplo que situamos nossas pesquisas antropológicas, realizadas a partir dos Programas de Pós-Graduação da UFRGS (Universi-

10. Além de Rouch e Mead, Jorge Prelorán, Thimoty Asch, Colin Young, David MacDougall, Emilie de Brigard, etc., expressões da reflexão sobre imagem e antropologia em nível internacional.

dade Federal do Rio Grande do Sul), UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro), UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) e UFPB (Universidade Federal da Paraíba). Gostaríamos de abordar os conceitos de montagem e autoria nos filmes etnográficos, embasados na reflexão sobre as metodologias de pesquisa etnográfica adotadas. No âmbito deste artigo esperamos pensar estas dimensões do trabalho antropológico com base em nossas próprias experiências de realização de filmes etnográficos. As linhas que se seguem refletem nosso diálogo, iniciado em 2016, acerca de diferentes “camadas de autoria” (Segarra, 2015), como também de montagem, em filmes etnográficos. Dessa maneira, vamos tratar de dois filmes para explorar as metodologias de pesquisa antropológica com meios audiovisuais e suas implicações na reflexão sobre a realização de documentários e a criação de autorias.

Perceber, pois, como estes dois filmes foram construídos? Como se deram os processos colaborativos propostos desde a pesquisa de campo? Como as metodologias adotadas impactaram a montagem e a atribuição dos créditos de autoria? Articular, dessa maneira, o campo documentário do filme etnográfico, as teorias antropológicas e as possibilidades de desenvolvimentos da antropologia audiovisual. Os dois filmes abordados são *Morar na ‘Casa do povo’* (2016, 30’) e *Memórias Retomadas: Cacique Vado* (2015, 23’).

Entre dois caminhos metodológicos

Uma característica que podemos atribuir aos dois filmes em pauta é o fato de que eles expressam processos e experiências de pesquisa antropológica que dizem respeito diretamente a públicos específicos, bastante diferenciados, no entanto, em cada caso. No primeiro caso vemos que o lócus da atenção pública é a “Casa do povo”, a Câmara dos vereadores de Porto Alegre e a incomum ocupação desse lugar por outras pessoas, oriundas de movimentos sociais e estudantis organizados, muitas vezes estranhas aos políticos e funcionários da casa. O *Bloco de Lutas pelo Transporte Público* de Porto Alegre ocupou essa casa em defesa do transporte público entre os dias 10 e 18 de julho, no contexto das *jornadas de junho* de 2013. A ocupação foi filmada não só pelo pesquisador, mas por várias pessoas e coletivos, os quais cederam o seu material para as montagens. Aqui vamos sugerir que essas camadas de imagens e sons de procedências diversas talvez possam ser pensadas também como camadas de autoria. As diferentes montagens do filme (cinco ao todo) foram realizadas num processo que durou meses. O antropólogo operou diretamente o programa de montagem e procurou levar em consideração, ao longo das montagens, as ideias levantadas nos cine-debates realizados com os protagonistas, até chegar a editar a quinta e última versão do filme.

No segundo caso, a atenção pública está voltada para a própria universidade, a partir de onde se tornou possível acessar uma terra indígena e as memórias audiovisuais de seu principal representante num determinado tempo passado: o cacique Vado. Esse homem, representante do povo indígena da aldeia Monte-Mór, liderou ocupações de terra com atividades agrícolas, no âmbito de um movimento reivindicatório indígena pelo reconhecimento dessas terras. O filme mostra imagens e vozes articuladoras de uma narrativa memorável sobre ocupação e uso da terra, tanto quanto a ocupação das ruas e da igreja local pelo povo indígena, em procissão, no momento dramático de sua despedida final (funeral).

Parte das cenas, filmadas entre 2002 e 2004 por um Grupo de Trabalho Indígena extensionista do Setor de Estudos e Assessoria a Movimentos Populares-GTI/SEAMPO/UFPB, foram retomadas dez anos depois no âmbito de pesquisas para formação de acervos (Mendonça, 2014). Estas cenas históricas, produzidas a várias mãos (identificadas nos créditos finais) podem ser pensadas como camadas de autoria, na medida em que são deslocadas do acervo para integrar o material usado na montagem. Outra camada de autoria é dada pela câmera do pesquisador, a qual procura articular o diálogo e a reflexão sobre essas memórias audiovisuais históricas. Pensaremos aqui que a prática da montagem analítica (Mendonça, 2017) constitui mais uma camada de autoria, desta vez ao nível da edição e da finalização do vídeo finalmente lançado.

Vejamos agora como é possível refletir sobre as experiências e caminhos metodológicos nos dois casos.

Morar na 'Casa do povo'

O filme *Morar na 'Casa do povo'* versa sobre a Ocupação da Câmara de Vereadores de Porto Alegre,¹¹ faz parte de uma pesquisa de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social-PPGAS/UFRGS) e foi apresentado como parte da dissertação¹² para ser avaliada pela banca. Nessa ocasião, em 2015, foi defendida a terceira versão do filme¹³ que tem uma duração de 82 minutos. Aqui, em câmbio, analisamos a quinta e última versão do filme¹⁴ que dura 30 minutos e foi finalizada em 2016. Assim, pretendemos es-

11. O Bloco de Lutas pelo Transporte Público ocupou a Câmara de Vereadores de Porto Alegre entre os dias 10 e 18 de julho de 2013.

12. O quarto capítulo da dissertação aborda o processo de elaboração do filme (Segarra, 2015: 116-145). Disponível em : www.lume.ufrgs.br/handle/10183/129991 (acesso 11 jul 2017)

13. A terceira versão do filme está disponível em: www.vimeo.com/114888356 (acesso 11 jul 2017).

14. A quinta versão do filme também está disponível em: www.youtube.com/watch?v=bQJq d M A g X 0 0 & t = 3 0 0 s (acesso 18 dez 2017).

clarecer de início como as montagens do filme foram processuais e procuraram ser públicas¹⁵ na medida das nossas possibilidades e limitações.

As metodologias utilizadas para produzir o filme *Morar na 'Casa do povo'*, principalmente os cine-debates, foram escolhidas considerando a melhor forma de integrar o filme como parte das dinâmicas de discussão política dentro do Bloco de Lutas pelo Transporte Público de Porto Alegre. Esses cine-debates foram pensados como metodologias de discussão e montagem do filme. Foram, ao mesmo tempo, eventos que aportaram conteúdo e forma ao filme e momentos de discussão política sobre a história recente e os rumos do movimento social.

Quando assistimos o filme, o programa de montagem *Premiere Pro 05* aparece na tela e vemos o pesquisador mexendo na câmera para filmar o que foi o primeiro cine-debate. Esse cine-debate serviu para repensar a primeira versão do filme (2013, 110 min.) e acabou sendo a cena principal que inaugura as seguintes versões. Assim, a quinta versão de *Morar na 'Casa do povo'* (2016, 30 min.) começa mostrando como esses fragmentos da montagem fazem parte de um processo de debate grupal: “este evento é organizado pelo Grupo de Trabalho-GT de Comunicação do Bloco de Lutas e a gente depois vai fazer um debate para incluir no filme”, assim apresentou Matheus¹⁶ o cine-debate para as pessoas que vieram participar, situando-o como um dos processos de “construção coletiva do filme”.

Nesses eventos polifônicos de montagem também constatamos que a forma de organizar os cine-debates pode ter efeitos nos modos de participação das pessoas. No primeiro cine-debate¹⁷ ninguém falou mais de uma vez; em contrapartida, no segundo cine-debate,¹⁸ o que encerra o filme, houve onze pessoas que falaram mais de uma vez (cinco mulheres e seis homens). Isto talvez seja porque o primeiro cine-debate funcionou através de inscrições e o segundo não. No primeiro caso, com as inscrições, e sabendo que havia mais pessoas esperando participar, as pessoas que falaram procuraram utilizar o total dos 3 minutos de tempo. Por sua vez, no segundo cine-debate houve mais interação entre as falas.

Quanto à questão de gênero, fazendo um cômputo global das falas, durante o primeiro cine-debate houve dezesseis falas de homens e só três falas

15. Neste caso, nos inspiramos na reflexão sobre “antropologia pública” proposta por Didier Fassin (2013) como formas de levar os resultados da pesquisa para diferentes públicos. No caso, o filme leva resultados parciais da pesquisa (ou coletados pela pesquisa) para ser repensados e recriados, em alguma medida, coletivamente. Por exemplo, através da difusão das diferentes versões do filme online e através dos cine-debates que estão compondo o filme.

16. Companheiro do Bloco de Lutas que desenhou o cartaz e participou da organização do primeiro cine-debate.

17. Primeiro cine-debate disponível em: www.vimeo.com/101302513 (acesso 17 jul 2017).

18. Segundo cine-debate disponível em: www.vimeo.com/113482185 (acesso 17 jul 2017).

de mulheres. No segundo cine-debate houve vinte falas de cinco mulheres diferentes, e quarenta e uma falas de dez homens diferentes. Portanto, as diferenças de gênero na participação diminuíram no cine-debate que teve um caráter mais distendido, menos formal, mas ainda constata-se que falaram o dobro de homens e o dobro de vezes do que falaram as mulheres. O fato da metodologia dos cine-debates, ou de qualquer evento político, ser participativa não garante uma participação igualitária de homens e mulheres. Nesse mesmo sentido, o filme também recolhe algumas disputas de gênero durante a própria ocupação da Câmara: por exemplo, as mulheres cozinhavam e limpavam mais e os homens estavam mais no microfone. Finalmente, vemos como o acordo de conciliação dirigido pela juíza só foi respeitado pelo Bloco de Lutas pelo Transporte Público, o qual desocupou a Câmara, mas não conseguiu que os vereadores respeitassem a sua parte do pacto.

A metodologia dos cine-debates está baseada nas antropologias compartilhada e pública, práticas propostas por Rouch (1975) e por Fassin (2013). O dispositivo dos cine-debates é pressuposto como parte da montagem do filme explicitando como a construção do conhecimento antropológico é feita nos diálogos e nos debates entre o antropólogo e as pessoas com quem ele colabora. Ao mesmo tempo, o fato de ter montado filmagens de procedências diversas também é um desafio na hora de pensar a autoria do filme. Nas seções posteriores analisaremos com mais detalhe algumas formas possíveis de pensar essas diferentes autorias e a partir da experiência de *Morar na 'Casa do povo'* propomos pensar em “camadas de autoria”.

Memórias retomadas: Cacique Vado

O vídeo *Memórias retomadas*, com 23 minutos,¹⁹ é resultado de pesquisa desenvolvida através do projeto “Acervos, memórias e antropologia visual: diálogo e conhecimento das imagens em Rio Tinto-Estado da Paraíba-PB” contemplado pelo Edital do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq 43/2013 para Ciências Humanas. Ancorado no trabalho de formação de acervos fílmicos e fotográficos este projeto propõe práticas etnográficas orientadas para o conhecimento e a pesquisa de imagens pré-existentes. Numa das primeiras cenas do filme o pesquisador aparece numa sala da universidade pública juntamente com estudantes indígenas, com quem compartilha as diretrizes do projeto com vistas a articulação de visitas às aldeias para exame conjunto de imagens históricas reunidas para a pesquisa.

19. Disponível em: <https://vimeo.com/136785686> (acesso 10 dez 2018).

O trabalho parte da conjugação de procedimentos metodológicos que procuram desenvolver experiências de articulação e de acesso às memórias orais e visuais, numa abordagem cujos pressupostos se inspiram no conceito de dialogismo defendido por Mikhail Bakhtin. Os encontros etnográficos ocorreram na casa ou no local de trabalho dos colaboradores indígenas. Nessas ocasiões foram filmados relatos diretamente motivados pela experiência de visualização das imagens históricas, no procedimento de “elicitação por imagens” (Banks, 2009). Essa metodologia adotada na pesquisa se transpõe expressamente para a montagem do vídeo, na articulação entre diferentes vozes e imagens. Aquilo que aparece no vídeo, por fim, emerge de uma análise onde um sentido polifônico de etnografia (Clifford, 1998: 45-46) se expressa e preside, tanto quanto possível, o roteiro de edição.

Os materiais históricos que constituem uma espécie de camada de base – ou memória de base – do vídeo são oriundos dos trabalhos desenvolvidos pelo GTI/SEAMPO/UFPB (dezenas de fitas VHS²⁰) entre 2002 e 2004. Já na década seguinte, no âmbito do projeto mencionado no início desta seção, a estudante e na época participante do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica-PIBIC, Marianna Araújo²¹ colaborou na digitalização destas fitas e, junto com seu esposo, professor indígena, identificou nas antigas imagens filmadas a presença de seu Luiz da Zabumba. Foi com este último que conseguimos avançar no exame das imagens do *Cacique Vado (in memorian)*, as quais apresentavam cenas de uma entrevista com ele e, cerca de dois anos depois, do seu funeral realizado na aldeia Monte-Mór.

A identificação de quem filmou estas cenas históricas foi obtida, principalmente, a partir do testemunho de um dos estudantes extensionistas da época.²² Estas camadas de autoria aparecem identificadas nos créditos finais do vídeo. Além de seu Luiz da Zabumba, outro participante indígena, professor Ailton Potiguara, colaborou com a pesquisa e suas cenas figuram na montagem final do vídeo. Com ele refletimos sobre a aldeia Monte-Mór e seu líder, mas também sobre o próprio sentido do uso do vídeo. O encontro com Ailton foi mediado por Tamara Rodrigues, estudante do curso de mídias digitais da UFPB,²³ a qual procurou nosso grupo de pesquisa com interesse em ajudar no projeto acerca das memórias visuais Potiguara. Isto, uma vez que ela começava tam-

20. Video Home System, nome dado ao formato de fitas de vídeo caseiras, difundidas a partir dos anos 1980.

21. Marianna Araújo passou, depois, a dedicar-se a outras perspectivas de estudo dos índios Potiguara, as quais defendeu no Curso de Mestrado em Antropologia da UFPB (Araújo, 2017)

22. Estevão Palitôt, atualmente professor do Departamento de Ciências Sociais da UFPB/Campus IV.

23. Tamara Rodrigues defendeu seu Trabalho de Conclusão de Curso em 2018 (Souza e Silva, 2018).

bém a atuar no GT indígena do SEAMPO/UFPB, responsável pela produção do material videográfico histórico mencionado no parágrafo anterior.

A partir de mediações devidas à presença de estudantes indígenas na universidade é que foi possível, portanto, a inserção nas duas aldeias, para então contar com a participação direta de seu Luiz (Monte-Mór) e do professor Ailton (Alto do Tambá), os quais se tornaram os principais protagonistas, além do Cacique Vado, daquilo que viria a ser o vídeo finalmente montado. Logo nas primeiras cenas, já mencionadas, é mostrada uma conversa com estudantes indígenas sobre o projeto no Laboratório de Antropologia Visual Arandu. Nessa ocasião, Tamara propõe que a abordagem dos vídeos poderia ter um rendimento maior se a pessoa que vai assistir estiver em sua própria casa. Isto ia de encontro com o modo de visionamento que já havia sido adotado na abordagem das imagens históricas juntamente com seu Luiz, na aldeia Monte-Mór.

Assim, as sessões de vídeo-elicitación não foram acompanhadas por muito mais gente que não os próprios participantes, em ambientes familiares para eles, de modo que ficassem mais à vontade para falar sobre o que viam na tela. Em cada caso as reações foram diferentes, enquanto um comentava e reagia mais intensamente a cada cena ou personagem que aparecia (o que motivou acionar a câmera durante as exibições), o outro mostrava reações mais silenciosas e apenas ao final da exibição proposta é que então pudemos gravar uma conversa. Em ambos os casos foi adotado despojamento instrumental, ou seja, uma pequena câmera na mão ou em cima de um banco de madeira,²⁴ sem quaisquer outros aparatos que pudessem intimidar ou constranger os participantes excessivamente.

Essas duas experiências sucessivas de vídeo-elicitación, com seu Luiz e o professor Ailton, foram filmadas pelo pesquisador, que assim também exerceu sua autoria²⁵ como cineasta, a qual constituiu mais uma camada a ser considerada. Estas imagens, reunidas na montagem final do vídeo, permitem expressar aquilo que constitui a principal base metodológica da pesquisa: o exame das imagens históricas junto com pessoas implicadas por estas imagens. Além de refletirem as etapas sucessivas da experiência etnográfica,²⁶ com seus índi-

24. Embora o uso da câmera nesse tipo de gravação possa parecer muito simples, ele não prescinde do conhecimento do aparelho utilizado, sobretudo da forma de captação de som, bem como de outros detalhes operacionais que possam servir à um melhor rendimento possível, conforme as condições dadas (de som e iluminação).

25. Veremos, depois, como essa autoria envolve não apenas uma *mise en scène* do cineasta, mas também a *auto mise en scène* (France, 1998) dos sujeitos filmados. Uma camada que, portanto, se fragmenta em duas outras, tensionadoras da primeira.

26. Um conjunto maior de procedimentos de pesquisa (visitas e observações diversas, leituras e exames de documentações, etc.) acompanha a experiência etnográfica, embora o vídeo mostre apenas momentos e personagens que tem relação direta com o assunto delimitado, ou seja, o Cacique Vado e a memória visual das reivindicações relativas à Terra Indígena de Monte-Mór.

ces de inserção e aceitação da presença do pesquisador. A vídeo-elicitación (do que o cine-debate seria também uma outra modalidade), portanto, foi um pressuposto metodológico, concebido de dentro para fora da universidade. As abordagens realizadas foram viabilizadas, portanto, pela presença e interesse manifestado por estudantes vindas das áreas indígenas.

Dessa maneira encontramos no vídeo *Memórias retomadas* um tipo de elaboração analítica de resultados de pesquisa antropológica que se diferencia, por um lado, das elaborações propriamente textuais (em artigos acadêmicos por exemplo) e, de outro lado, dos documentários baseados em pesquisa e filmagem de entrevistas sobre assuntos pré-definidos. Ou seja, as vozes ouvidas durante a pesquisa realizada não foram estimuladas por entrevistas mas sim por imagens históricas exibidas numa tela de TV. Estas últimas, portanto, mediadoras do encontro estabelecido com o pesquisador, numa relação de intersubjetividade. Como poderíamos pensar tais experiências como camadas prévias da futura montagem? Haveria aí também uma fragmentação da autoria em camadas? Questões a serem retomadas dentro em pouco.

Da pesquisa à montagem, autoridade etnográfica e autoria em questão

Até aqui, de maneira geral, podemos supor como cada pesquisa antropológica se direcionou, com seus métodos e pressupostos, para alcançar resultados, os quais apareceram publicados, seja na forma de dissertação, artigo ou vídeo etnográfico. Nos interessa pensar especificamente como, nesse processo, a experiência de pesquisa e seus resultados são apresentados no caso dos filmes em pauta. Em que medida as metodologias adotadas e o tipo de montagem efetuada pode levar ao questionamento do sentido de autoria? Pensar, por fim, como esse tipo de questões pode contribuir à reflexão sobre as especificidades do filme etnográfico e seus possíveis desenvolvimentos, numa vertente que tem como uma de suas características fazer dos “bastidores” um elemento revelador dos complexos processos autorais.

Propomos pensar as “camadas” do filme *Morar na ‘Casa do povo’* como diferentes “fragmentos” relacionados, ao mesmo tempo, com as montagens e com as autorias do filme. O objetivo é deixar de pensar o filme como uma totalidade e sugerir uma autoria que surge de fluxos entre trabalhos pessoais e coletivos. Não usamos o conceito de “co-autoria” por considerar que esse conceito não necessariamente leva a diferenciar algumas das múltiplas contribuições das pessoas diversas que participaram da obra. A “co-autoria” tende a ser vista como uma forma de repartir coletivamente a autoria sem detalhar os trabalhos realizados. O filme *Morar na ‘Casa do povo’* tem um “estilo de autoria”

de “camadas” que seria uma forma de autoridade etnográfica que se aproxima da “autoridade polifônica” como proposta por James Clifford (1998).²⁷

Como a proposta polifônica de Clifford, esse conceito de “camadas de autoria” também pretende deslocar a constituição de alteridades fixas que constituem o “outro” como “objeto de pesquisa”. Esse conceito procura promover uma espécie de “descrição densa” (Geertz, 1978) da autoria que no lugar de colocar o foco no “texto” fílmico o coloca na “escrita” fílmica, não tanto no resultado final quanto na reflexividade e nos diversos processos de montagem. As “camadas de autoria” também podem ser pensadas como camadas inventivas de cultura no sentido proposto por Roy Wagner (2017 [1975]). Questionar, assim, as noções antropológicas que entenderam a cultura (e os filmes) como uma totalidade e considerar mais efetivamente a agência criadora dos nossos colaboradores.

Morar na ‘Casa do povo’ não se apresenta como uma totalidade, obra de um único autor, mas como um filme híbrido, uma junção de fragmentos criados num contexto localizado nos empreendimentos políticos do Bloco de Lutas pelo Transporte Público de Porto Alegre. A ideia é descrever alguns dos processos criativos que fizeram o filme, sem cair na ingenuidade de considerar que todo o mundo que participou contribuiu da mesma forma e que, por tanto, todos são autores iguais. Muito mais do que definir quem é ou quem não é autor, o conceito de “camadas de autoria” (Segarra, 2015) procura contribuir a pensar, de uma forma mais complexa, de que forma os trabalhos individuais e coletivos fazem parte dos processos fílmicos: como o filme foi feito? Assim, a autoria e a metodologia precisam ser pensadas conjuntamente.

No início, a tela do computador que monta o filme ocupa o próprio filme evidenciando o processo de montagem de diferentes “camadas”. Segue a reflexão a partir de texto digitado na tela: “cabe assumir a responsabilidade da pesquisa. Mas essa montagem não existiria sem a aprendizagem e a parceria coletiva”. Isto é, por exemplo, existem diferentes responsabilidades na hora de decidir o que entra e o que não entra na montagem final, mas isso não justifica-

27. José Reginaldo Gonçalves apresenta assim a obra de James Clifford: “Para entender a posição articulada por James Clifford, é importante destacar que a metáfora mais importante no seu pensamento não é “texto” (como o é para a “antropologia interpretativa”), mas sim a “escrita” – no sentido metafórico explorado por Jacques Derrida. Nesse sentido ampliado, sugerido pelo filósofo francês e utilizado por James Clifford e outros autores, a “escrita” não é obviamente apenas a escrita da etnografia, em seu sentido estrito, mas também podem ser entendidas como “escrita” as práticas sociais as mais distintas. Nesse sentido, os “primitivos” também “escrevem”, suas ações podem ser interpretadas através dessa mesma metáfora. Um ritual é uma escrita, ou pode ser pensado como uma escrita. A cultura pode ser pensada através da metáfora da escrita. [...] Para Clifford, o “texto”, como o entendem os “antropólogos interpretativos”, traz em si um significado que deve ser resgatado pela interpretação. Há uma certa unidade a ser recuperada pelo intérprete. Já a metáfora da “escrita” traz como efeito a visão do texto como um campo de “tensões”, no qual não existe um significado único, coerente (Gonçalves, 1998: 13-14).

ria silenciar ou deixar transparentes algumas das autorias que contribuíram ao filme. Por exemplo, só o antropólogo operou o programa de montagem mas ele também editou material que outros autores cederam e ideias de várias cabeças pensando juntas.

Como vimos, os cine-debates e as assembléias do movimento aparecem como importantes ocasiões discursivas de produção do filme e do próprio movimento. E nesses momentos polifônicos não existe um único “ponto de vista nativo” e sim uma disputa explícita de significados e estratégias, uma negociação de autoridades e uma amálgama de diferentes perspectivas que talvez também podem ser consideradas autorais. São autorias de fragmentos versus a autoria da montagem que usa todos esses fragmentos. As primeiras são autorias fragmentárias, a segunda é englobadora.

As participantes nos cine-debates contribuíram a criar o filme num processo de debate onde são produzidas e montadas visões da realidade, às vezes compartilhadas e às vezes conflituosas. Esses protagonistas do filme não aparecem como “representantes” do Bloco de Lutas e nem dos outros coletivos políticos dos quais às vezes fazem parte. Não se pretende “revelar uma realidade” mas debater, a partir das montagens de filmagens da ocupação da Câmara, processos políticos que não se esgotam.

Entretanto, a distância entre o antropólogo e os nativos se reduz quando o antropólogo também se coloca como alguém que pode ser questionado. Nos cine-debates se produz o que Dwyer chamou de “abertura da autoridade” onde o próprio trabalho antropológico é avaliado. Segundo Clifford, “nesse processo, a autoridade do etnógrafo como narrador e intérprete é alterada. Dwyer propõe uma hermenêutica da “vulnerabilidade”, frisando as lacunas do trabalho de campo, a posição dividida e o controle imperfeito por parte do etnógrafo” (Clifford, 1998: 45). Nesse sentido, como parte das lacunas do trabalho etnográfico, a montagem final do filme não deixa de ser uma representação que simplifica o debate.²⁸ Clifford apresenta, ao mesmo tempo, uma “crise na autoridade etnográfica” e uma “utopia da autoria plural”.²⁹

Porém, as intenções de quem faz a montagem final da etnografia também não eliminam outros fragmentos ou camadas de autoria presentes na mesma. Muito pelo contrário, se servem deles. Nesse sentido, podemos identificar uma “utopia da autoria individual”. Tanto o extremo individualista como o extremo pluralista parecem utópicos. Estamos convidados ou “condenados” a

28. Em palavras de James Clifford: “Este deslocamento, mas não eliminação, da autoridade monológica é característico de qualquer abordagem que retrata o etnógrafo como um personagem distinto na narrativa do trabalho de campo” (Clifford, 1998: 46).

29. Segundo Clifford, “A estratégia de autoridade de “dar voz” ao outro não é plenamente transcendida [...] a própria ideia de autoria plural desafia a profunda identificação ocidental de qualquer organização de texto com a intenção de um único autor” (Clifford, 1998: 55).

navegar pelos fluxos entre indivíduos, diálogos e polifonias. Pois os sentidos das etnografias também não estão fechados, elas continuam abertas para ser debatidas. As “escritas” etnográficas estão vivas e “em luta”, como a situação do transporte público em Porto Alegre.

Por outra parte, é possível que alguns dos participantes não se sintam representados com a articulação geral do filme produzida na montagem final. Neste caso, também faz mais sentido pensar em camadas ou fragmentos de autoria do que pensar em co-autoria. Outra cartela de *Morar na ‘Casa do povo’* coloca: “Nesse filme queremos combater o individualismo e as hierarquias”. O fato de não ter realizado entrevistas individuais para compor o filme e ter priorizado os processos de cine-debates públicos condiz com esse desejo que, necessariamente, só pode ser alcançado de forma limitada, pois um certo grau de individualidade e de hierarquia parecem ineludíveis. Por exemplo, os eventos da montagem final do filme, na hora de operar o computador para editar as imagens e os sons, foram na sua maioria momentos solitários. Mas, ao mesmo tempo, essas montagens levaram a sério várias sugestões colocadas em momentos de diálogos e polifonias.

Por vezes ficaria difícil estabelecer o que surge de ideias individuais e o que faz parte de processos de debate onde lidamos com a “inteligência coletiva”, como analisou Federico, um dos participantes do segundo cine-debate. Lidando com a inteligência coletiva, nos cine-debates e nas análises realizadas pelos ativistas durante as assembléias celebradas na Ocupação, a autoria individual das falas e das performances se mistura com uma dimensão mais ampla de debate e performatividade coletiva que são próprias desses eventos. Em alguns casos as autorias individuais não dão conta de explicar os processos criativos. Nesse sentido, as camadas de autoria podem estar perpassadas por vínculos criativos ao mesmo tempo individuais e coletivos, elas não precisariam ser atribuídas a individualidades concretas.

Para Bruno Latour (2015: 127) as figuras do objeto e do sujeito, do fabricante e do fabricado, do agente e do agido, ficaram obsoletas. Segundo Latour, todo evento ultrapassa seu artesão: “Os *faitiches*³⁰ subtraem da ação todo o domínio, pois eles se privam tanto da plenitude ativa do fazer quanto da passividade causada pelo feito” (*Op. cit.*: 138). Não há criador em posição de dominar sua criação, nem vice versa: “Por mais potente que possamos imaginar um criador, ele não será capaz de dominar suas criaturas mais do que uma

30. Em palavras de Latour (2015, p. 126): “Eu obtive essa expressão incongruente a partir das palavras feito/fato e fetiche, na qual as primeiras são o objeto de um discurso positivo de verificação e a segunda de um discurso crítico de denúncia, ao adicionar nos dois lados o trabalho de fabricação uma vez que o verbo fabricar, como sabemos, é a raiz do trabalho científico de estabelecimento dos fatos (“os fatos são feitos”) como da etimologia da palavra fetiche”. Ver também Latour (1996).

marionete domina seu marionetista, do que um escritor suas notas, do que um cigarro o fumante, do que um falante sua língua (...)” (*Op. cit.*: 139). Latour concluiu deixando em aberto os tipos possíveis de vínculos:

O acréscimo da palavra “ator” na formação do híbrido ator-rede não teve o efeito esperado, visto que colávamos uma sobre a outra as duas teorias da ação, uma oriunda da determinação e da estrutura, e a outra da liberdade e da subjetividade. Passar às redes de vínculos deveria nos permitir conservar o efeito de distribuição da rede, assim como de reforçar inteiramente a natureza e a fonte da ação. O vínculo designa, por sua vez, o que afeta, o que coloca em movimento, e a impossibilidade de definir esse faz fazer pelo antigo acoplamento da determinação e da liberdade. Em uma próxima etapa, poderemos então voltar a qualificar os tipos de vínculos. (Latour, 2015: 143).

Nesse sentido, sugerimos que o filme seria um grande nexos ou vínculo entre diferentes “faitiches” (Latour, 2015) ou camadas de autoria³¹ entrelaçadas que conformam uma rede de vínculos. As camadas de autoria são fato, feito, fetiche, fabricação, ação e sujeito ao mesmo tempo. Essas camadas afetam e são afetadas entre elas, vinculadas entre atores e redes. A autoria pode ser pensada como a criação de um vínculo entre o autor e a obra? Nesse caso, a autoria seria um vínculo, no mínimo, bidirecional, no qual o autor e a obra se fazem mutuamente. Ao pensar em camadas de autoria teríamos vínculos multidirecionais entre diferentes contribuições autorais vinculadas à obra que se fazem mutuamente e ajudam a compor o filme e os seus autores: as atuações das pessoas que foram filmadas, as sugestões sobre como montar o filme, as filmagens de procedências diversas, a montagem operada pelo antropólogo e assim por diante.

Voltando ao filme, a quinta versão de *Morar na ‘Casa do povo’* explicita recorrentemente algumas das “camadas de autoria” vinculadas nele. Diferentes cartelas especificam, durante todo o filme, a procedência das “Imagens”. O filme se serve de filmagens de várias produtoras audiovisuais que também são listadas todas juntas na seção “Filmagens” dos créditos finais: “Coletivo Catarse (Tiago e Jefferson); Jornalismo B (Bruna e Alexandre); Mídiatize (Fabrício); TV Câmara; Titas e Lucas; Douglas Freitas; Antropo TV (Josep)”. Essa opção de especificar durante o filme a procedência das filmagens foi sugerida pela orientadora de mestrado, a professora Patrice Schuch (UFRGS), que

31. Segundo Latour: “(...) as ciências sociais não só ignoraram a atividade dos mediadores como elas também quebraram em dois o faz-fazer, incitador de toda ação em voz “média” que permite ignorar tanto a dominação quanto a determinação. Apesar do seu nome, as “teorias da ação” são todas teorias da “inação”, pois elas quebraram os faitiches em dois: de um lado a ação dominante e do outro o agido dominado. Catástrofe que torna impossível mover tanto o indivíduo quanto a sociedade uma vez que eles não têm nem adjuvantes nem intermediários, nem mediadores, nem incitadores de nenhum tipo (...)” (2015, p. 134).

também deve ter reconhecida essa contribuição autoral que aporta opacidade à procedência das camadas de autoria das filmagens.

Finalmente, os créditos finais de *Morar na 'Casa do povo'* começam fazendo uso do conceito de “Camadas de autoria:”, seguido de dois pontos, como forma de seguir desconstruindo a associação do filme com um único autor. Na cartela das “Montagens” aparece o nome do pesquisador e também o de duas cineastas porto alegrenses, previamente encontradas na Escola de Cinema de Cuba (EICTV) em 2008 e 2014. Elas são editoras de filmes e contribuíram dando “Assessorias de montagem”: Thais Fernandes e Eleonora Loner. A ideia de usar o programa Camtasia para registrar a tela do computador foi da Thais, e a ideia de reduzir substancialmente a duração do filme foi colocada em destaque por Eleonora, por exemplo.

Autoria e camadas: apontamentos a partir da literatura sobre o filme etnográfico

Por outra parte, sem perder de vista os autores antropológicos mobilizados até agora, acerca de *Morar na 'Casa do Povo'* e suas camadas de autoria, esperamos tratar de aspectos similares, desta vez, em relação às *Memórias Retomadas*. Vamos procurar agregar, também, outros autores, cujas reflexões se articulam no âmbito do debate antropológico pela via do filme etnográfico e da antropologia visual. A questão de fundo que ficará assim esboçada consiste em saber até que ponto o debate sobre a teoria antropológica que trata das formas de “autoridade etnográfica” chega a contemplar os problemas enfrentados no campo de reflexões circunscrito pelos filmes etnográficos e pelas práticas de antropologia visual? Uma vez que tudo indica que estas últimas efetivamente se desenvolveram em constante diálogo com as primeiras. Desse modo, alguns desafios postos pela reflexão sobre “voz autoral” (Mendonça, 2016) serão retomados, em relação às *Memórias Retomadas*.

No início do filme apenas as logomarcas da UFPB, do grupo de pesquisa AVAEDOC (Antropologia Visual, Artes, Etnografias e Documentários) e do laboratório de antropologia visual Arandu aparecem na tela. Algumas conversas iniciais, intercaladas com textos curtos introdutórios, procuram situar o espectador no contexto mais geral da região onde vivem os Potiguara. Essa primeira parte introdutória procura também demonstrar o movimento duplo de vozes e imagens entrecruzadas (característico do método), ao apresentar fragmentos de conversas e filmagens históricas coletadas ou criadas durante a pesquisa. O título do filme é então apresentado junto a um momento de conversação, o qual permite perceber minimamente como o próprio vídeo emergiu de um diálogo anterior, parte de um processo aberto de pesquisa, a ser continuado.

Essa abertura afasta, já no início, o sentido daquilo que tem sido chamado de “crédito possessório” (Mattos, 2010), trata-se da frase “um filme de...” que costuma acompanhar os títulos mostrados inicialmente em diversos filmes.

Se, como vimos, a voz do pesquisador, tanto quanto as imagens tomadas por ele, se fazem acompanhar de outras vozes e imagens tomadas por outras pessoas (imagens de arquivo, nossa memória ou camada de base, tanto quanto as vozes de diferentes colaboradores), não haveria motivo algum para supor que este vídeo seria “um filme de” alguém em particular. A montagem tentou expressar, ao contrário, um sentido coletivo mais amplo da experiência de pesquisa, a partir da qual o vídeo se destacou como uma elaboração possível, entre outras, dos resultados alcançados. O princípio dialógico pressuposto na metodologia de pesquisa foi também exercitado na montagem, na medida em que se propôs, pelo tipo de edição adotada, uma aproximação com o sentido de “autoridade polifônica”, já mencionado em relação à James Clifford.

Ou seja, ao longo de um percurso etnográfico que abrangeu itinerários e encontros diversos, sejam públicos, como as comemorações do dia do índio, ou sejam de caráter mais individual (conversas, visitas, encontros fortuitos, etc), emergiram as camadas prévias da montagem das “Memórias Retomadas”. Em outras palavras, a edição do vídeo se constituiu como análise e montagem de memórias (Mendonça, 2017), efetuadas sobre um conjunto mais amplo de imagens e experiências, das quais foram delimitadas aquelas motivadas mais diretamente pelas experiências de vídeo-elicitação com as imagens históricas do Cacique Vado. Diferentes vozes, em momentos distintos, sugerem camadas temporais na constituição do material usado no filme. Autoria, portanto, fragmentada em camadas desde a produção, em diferentes tempos e situações, até a montagem final, como outra camada de autoria, responsável pelo roteiro finalmente realizado que constituiu o corte final.

Essa responsabilidade assumida da autoria na montagem final, porém, não deixa de aspirar ao compromisso ético, no sentido “eu-tu” (e não “eu-isso”), de “conversação genuína”, realização do “encontro dialógico” (Freire, 2011: 58). Nesse ponto, que diz respeito aos encontros havidos durante a pesquisa antropológica, o fato de que o sujeito montador tenha sido o mesmo que filmou favorece um maior cuidado na relação com a imagem do outro e sua voz. “(...) Portanto, a qualidade desse encontro, ou da relação que se estabelece entre os protagonistas dessa interlocução, é fundamental para definir os atributos do texto ou do artefato fílmico final que vai dar conta dos resultados desse encontro. (...)” (Freire, 2011: 50).

Ao montar uma cena, a qual evoca imediatamente a vivência mais abrangente da filmagem, cada encontro experimentado no campo da pesquisa se faz

integralmente presente na memória do montador, exceção feita às imagens de arquivo utilizadas.³² O filme, desse modo, se afasta daquele tipo de montagem que aposta num editor como alguém que trará maior clareza à narrativa, para quem o fato de não ter participado das filmagens facilita uma visão mais focada no material fílmico.

As diferentes vozes e sua inclusão no vídeo não seguiram o propósito de construir uma narrativa totalizante, plenamente coerente e linear, mas antes, tiveram por objetivo explicitar articulações possíveis entre diferentes narrativas. O uso das vozes dos colaboradores não correspondeu ao gesto de “dar voz ao nativo”, pois entendemos que o pesquisador não tem esse poder e que o nativo tem sua própria voz. As vozes ouvidas, inclusive a do pesquisador, são montadas conjuntamente. A montagem final operada agregou diferentes camadas de autoria, mas não teve o propósito de “transferir a responsabilidade da autoria para os sujeitos” (Henley, 2009: 102). Ao contrário, ao longo do percurso de 23 minutos de filme, fica claro que se trata de um projeto antropológico, no qual diferentes memórias e imagens são articuladas de modo fragmentado. O processo de montagem, vivenciado de modo solitário na mesa de edição foi, todavia, atravessado e afetado por multiplicidade de experiências de intersubjetividade.³³

Os pressupostos da montagem de *Memórias Retomadas* se aproximam daquilo que MacDougall entendeu, em termos das “etnografias modernas”, como “(...) construções múltiplas, justapondo textos nativos a reflexões e análises antropológicas (...)” (MacDougall, 1997: 97). Nesse sentido, o vídeo finalmente montado procura expressar diferentes dimensões, inevitavelmente fragmentadas, dos encontros e dos lugares de onde emergem as vozes que aparecem editadas. O papel do montador, com os vários tipos de escolha que o trabalho de edição implica, terminou por manter, no vídeo final, um caráter analítico e reflexivo em relação às imagens e ao método de pesquisa, articulado às narrativas atualizadas sobre o Cacique Vado. Estas, por sua vez, portadoras de comentários sobre a própria voz e imagens do Cacique,³⁴ bem como sobre as imagens de seu cortejo fúnebre em 2004 (entre outras imagens da aldeia Monte-Mór na época).

32. As quais nos levam a supor a noção de “intertextualidade” no dialogismo bakhtiniano como passível de ser reelaborada (ao pensarmos nos filmes) numa concepção análoga, para entender como as imagens de arquivo se fazem presentes nas imagens mais recentes tomadas durante as pesquisas de campo.

33. Inclusive na mesa de edição, quando precisava tirar dúvidas em relação aos nomes de pessoas ou situações analisadas e, para isso, fazia uso do telefone ou de aplicativos de mensagens para entrar em contato com alguns dos colaboradores.

34. Numa entrevista concedida em 2002 ao então estudante extensionista Estêvão Palitôt (no âmbito do Grupo de Trabalho indígena do SEAMPO/UFPB já mencionado).

Dessa maneira, as vozes de *Memórias Retomadas* (principalmente de Ailton, Luiz e Vado) se diferenciam umas das outras, em várias camadas temporais e de autoria. Desde a composição da cena filmada (enquadramento, ângulo, tipo de plano) ao interlocutor oculto por trás da câmera (com sua voz mais pontual, às vezes como uma lembrança de sua presença) até os tipos específicos de “auto *mise en scène*”³⁵ em cada momento. Cada sujeito filmado, justamente em função de sua auto *mise en scene*, permite ainda fragmentar o exercício da autoria pelo cineasta: a imagem tomada carregará consigo algo específico da situação/personagem filmada, algo que não depende da vontade daquele que opera e/ou dirige a câmera. Longe, portanto, de constituir uma totalidade o vídeo assume, pela montagem, seu caráter fragmentário, como experiência aberta³⁶ de articulação entre tempos, cenas, formatos, vozes e situações.

Cada cena mostrada é identificada por cartelas, identificações relativas às imagens, as quais vão enfatizar diferentes situações, personagens e temporalidades presentes em cada caso. A opção por exibir as cenas mostradas em quadros menores do que a tela inteira, preservando seus formatos originais, vistos sobre um fundo preto, teve por objetivo constituir espaços de diferenciação bem como evidenciar o trabalho de montagem de camadas que dialogam. Dessa maneira, processos autorais e colaborativos foram conjugados de maneira que o vídeo fosse expressão do caráter provisório e fragmentado da própria experiência de pesquisa, bem como da dimensão assumida de articulação e montagem de memórias orais e visuais.

Além das cartelas com identificações constantes sobre a procedência das imagens, o uso de duas “janelas” (do efeito “*split-screen*”) foi outro elemento usado na edição para enfatizar o estatuto de memória dado às imagens/sons, com seu potencial evocativo e provocador das falas, base do método adotado. A janela dupla foi, assim, um modo de expressar no vídeo final a própria base da metodologia da pesquisa: as sessões de vídeo-elicitação. Nesse movimento abre-se a perspectiva de continuidade, na medida em que fica demonstrada a existência dos arquivos e a necessidade de que suas memórias sejam atualizadas. Os vínculos construídos com o filme, no âmbito de uma rede de colaboração que liga a universidade às aldeias, tendem a gerar outros projetos e vídeos.

35. Modo próprio do sujeito se apresentar e falar numa situação dada. Para a antropologia fílmica (France, 1998) a *mise en scène* do cineasta e a auto *mise en scène* dos sujeitos filmados são condições constitutivas das imagens fílmicas.

36. As avaliações dos primeiros cortes pelos participantes, como veremos a seguir, são outras camadas que se somaram na montagem final.

A montagem final do vídeo foi marcada por novos encontros com os colaboradores, camadas sucessivas de montagem, portanto, a cada novo corte. Ajustes foram acrescentados com base nas reações obtidas com a exibição da versão de avaliação para alguns colegas. Depois ela foi mostrada numa sessão feita na casa do Prof. Ailton³⁷ e numa outra sessão realizada numa escola da Aldeia Monte-Mór, com a presença não apenas de seu Luiz, mas de outros professores e de uma das filhas do Cacique Vado, bastante emocionada com o trabalho apresentado. Essa sessão pode até certo ponto ser aproximada do sentido público das sessões do cine-debate (em *Morar na 'casa do povo'*). Foi através dela que o trabalho do vídeo foi coletivamente acolhido e teve sua difusão expressamente autorizada pelos principais envolvidos, cientes do caráter não comercial do mesmo. Uma curta fala dessa sessão foi inclusive acrescentada no final do vídeo, última camada da montagem. Posteriormente cem exemplares foram produzidos em DVD (com inclusão das imagens de arquivo usadas) para distribuição em escolas indígenas, bem como para as diferentes pessoas envolvidas.

Nos créditos finais do filme a concepção adotada procurou detalhar as diversas experiências e envolvimento com o trabalho. Além da identificação prévia do projeto e do apoio do CNPq, os agradecimentos aos principais colaboradores indígenas aparecem em primeiro lugar. Em seguida, a “produção” foi creditada ao Grupo de Pesquisa AVAEDOC juntamente com Tamara Rodrigues, estudante indígena que viabilizou os últimos encontros e gravações na aldeia Alto do Tambá. O crédito de “direção, pesquisa, roteiro e edição”³⁸ é então atribuído ao coordenador do projeto, responsável por estas funções na realização e finalização do vídeo. Em seguida o crédito de todas as diferentes imagens de arquivo utilizadas é devidamente identificado com seus respectivos autores, bem como o trabalho de todos estudantes bolsistas do projeto.

A identificação de todos os fragmentos de autoria (imagens de arquivo), dos principais colaboradores indígenas, bem como o detalhamento de cada função exercida pelos diferentes participantes foi o modo encontrado para enfatizar a dimensão coletiva do trabalho desenvolvido pelo grupo de pesquisa AVAEDOC. A postura reflexiva e fragmentada, experimentada na montagem, gerou um tipo de filme que procura mostrar e enfatizar processos de pesquisa

37. Na qual estiveram presentes Tamara Rodrigues e Bruno Rodrigues, estudantes universitários indígenas, bem como Oswaldo Giovannini Jr., colega docente do grupo de pesquisa AVAEDOC.

38. Há uma objeção a ser levantada aqui sobre a função do “diretor”, uma vez que as imagens de arquivo não foram dirigidas pelo pesquisador. Estas, contudo, estão todas devidamente creditadas aos seus produtores/diretores originais identificados na pesquisa. A função de dirigir a câmera nas demais situações mostradas, portanto, guarda estreita relação com as funções de coordenar a pesquisa, roteirizar e editar, as quais podem ser assumidas como uma camada de autoria no âmbito de nossa discussão.

antropológica com imagens. O trabalho do pesquisador, no estabelecimento de mediações e vínculos entre imagens e sujeitos, em meio a um ambiente social específico, se tornou parte constitutiva da montagem realizada.

Da polifonia em camadas às especificidades dos filmes etnográficos

A noção de “camadas” nos leva a perguntar como, enfim, podemos conceber os processos autorais de maneira a reconhecer e valorizar as complexas expressões de inteligência coletiva em diferentes grupos e processos criativos. Mas se partimos de teorias e pesquisas antropológicas para chegar a discutir e problematizar o peso da noção de “autoria” em documentários é preciso então perguntar como, efetivamente, justificar nosso esforço de aproximação em relação à noção de “autoridade polifônica” de James Clifford no contexto específico dos nossos filmes etnográficos? Em outras palavras, é possível articular “polifonia” em “camadas”?

Publicado originalmente em 1983, o texto de Clifford “sobre a autoridade etnográfica” aborda fundamentalmente a dialética entre experiência e interpretação nos modos (experiencial, interpretativo, dialógico e polifônico) de construção da autoridade etnográfica, ancorada no trabalho de campo antropológico, “principal traço distintivo da antropologia profissional” (Clifford, 1998: 31). A “complexa subjetividade” da experiência de campo seria, para ele, “rotineiramente reproduzida na escrita e na leitura das etnografias”. Seguindo os modos de autoridade descritos por Clifford, acreditamos que o modelo que melhor se aproxima da orientação adotada nas montagens de *Memórias Retomadas* e de *Morar na ‘Casa do povo’* é o polifônico, com base em Bakhtin, no sentido de representar “sujeitos falantes num campo de múltiplos discursos” (Clifford, 1998: 45).

(...) Para Bakhtin, preocupado com a representação de todos não homogêneos, não há nenhum mundo cultural ou linguagem integrados. Todas as tentativas de propor tais unidades abstratas são constructos do poder monológico. Uma “cultura” é, concretamente, um diálogo em aberto, criativo, de subculturas, de membros e não membros, de diversas facções. (...). (Clifford, 1998: 46).

De toda maneira, o que está em jogo, para Clifford, na crítica aos modelos experienciais e na ruptura da autoridade monológica, são as “formas textualizadas” ou a “concretização textual” das experiências e interpretações decorrentes do trabalho de campo, suas possíveis reinvenções contemporâneas. Isto, uma vez admitida a impossibilidade de “isolar” cientificamente unidades abstratas como a “cultura”. Mas a questão que nos interessa aprofundar é sobre como a câmera e as imagens possibilitam outra maneira (não textual) de conceber “um diálogo em aberto” junto à “complexa subjetividade” do trabalho

de campo. Saber, assim, em que medida as críticas teóricas antropológicas em torno das ideias de autores como James Clifford podem ser articuladas na discussão sobre filmes etnográficos? Nossas experiências com a montagem dos nossos próprios filmes poderia contribuir nesse debate?

O principal expoente do interpretativismo antropológico, Clifford Geertz, convidou a não naturalizar as formas de criação e apresentação etnográfica: “Tem feito falta à antropologia uma autoconsciência sobre modos de representação (para não falar de experimentos com eles)” (Geertz, 1978: 14). O autor norte-americano defendeu que, pela natureza de nossos julgamentos nessas questões, o lugar óbvio para iniciar esse engajamento é a questão do que vem a ser um “autor” na antropologia. Assim, podemos nos perguntar: quem são as pessoas autorizadas, ou melhor localizadas, para ser consideradas “autores”? Existem pessoas silenciadas? Qual o espaço para outras agências nos nossos filmes?

Nos termos de Gayatri Spivak, desde uma perspectiva “pós-colonial”, “pode o subalterno falar?”. Ao discutir o lugar do “outro” nas etnografias, para ela “(...) dois sentidos do termo “representação” são agrupados: a representação como “falar por”, como ocorre na política, e representação como “representação”, como aparece na arte ou na filosofia. (...)” (Spivak, 2010, p. 31). Segundo Almeida, Spivak propõe que o intelectual que “julga falar pelo outro e, por meio dele”, constrói seu discurso de resistência, talvez não faz nada mais do que “(...) reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido. (...)”. (Almeida, 2010: 12).

A antropóloga brasileira Teresa Caldeira criticou as propostas pós-modernas (defendidas por James Clifford, George Marcus e outros) ao questionar se é através de simples mudanças na forma³⁹ de representação que a antropologia pode enfrentar problemas políticos. Mais ainda, “se é através de uma forma que dispersa a autoria e, portanto, o peso da visão do autor, que ela pode tanto conseguir formular uma crítica cultural, quanto expressar uma posição política”? (Caldeira, 1988: 143-144) Caldeira defendeu a necessidade de enquadrar a antropologia numa perspectiva mais política e pensá-la do ponto de vista da produção de uma crítica cultural, tarefa para a qual o peso e a integridade do autor individual seria importante.

De qualquer modo, tal como em Spivak, e mesmo em Clifford, o sentido das formas de representação ou de autoridade posto em causa é concebido em termos da textualização da experiência etnográfica. Muito embora “(...) não

39. Por exemplo, construindo textos etnográficos polifônicos e experimentais, ao invés de monografias realistas (tal como as etnografias mais clássicas desde Bronislaw Malinowski se propõem).

se trata de entender a etnografia apenas como “textos” no sentido estrito desse termo. Os textos etnográficos na verdade fazem parte, segundo James Clifford, de um sistema complexo de relações vividas (...)” (Gonçalves, 1998: 9). Tais relações vividas em contextos complexos implicam em multiplicidade de vozes e imagens, as quais se inscrevem no discurso da disciplina antropológica, o qual se expressa principalmente através do texto mas, podemos efetivamente considerar, também através do filme etnográfico.

O desenvolvimento do filme etnográfico nas universidades ganhou maior impulso justamente num dos períodos internos de “crise” da antropologia, este a partir do qual podemos situar a noção de “autoridade polifônica” de Clifford. Período no qual os próprios “nativos”, em diferentes partes do mundo, haviam colocado em questão a autoridade dos antropólogos que eventualmente pretendiam falar por eles, mesmo que para, em tese, defendê-los. O acirramento das críticas à antropologia, seja por parte dos povos estudados, seja pelos próprios antropólogos, gerou o que Didier Fassin não hesitou chamar de “convulsão”:

O empreendimento etnográfico, que é o coração da singularidade antropológica, foi também o centro dessa convulsão, já que de *Writing Culture* aos aborígenes da Austrália, a autoridade etnográfica se viu contestada. Longe de enfraquecer o papel da etnografia, essa dupla crítica, interna e externa, permitiu que se colocassem novas questões, que se convidasse a uma nova ética, que se propusesse finalmente outra política da pesquisa (...). (Fassin, 2011: 270).

Mas que tipo diverso de representação, autoridade e autoria são esses dados pela imagem-câmera e pelo processo de montar filmes? Caberia aqui articular ao nosso debate as ideias de Bill Nichols sobre a “voz” do documentário (Nichols, 2005) e sua tipologia dos diferentes modos de discurso (expositivo, poético, reflexivo, etc.)? Que limites ambíguos são esses que separam as teorias do documentário da literatura antropológica dedicada ao filme etnográfico (e à antropologia visual) e esta, por sua vez, daquela que coloca em questão o discurso antropológico (e sua escrita etnográfica)? Sem poder dar conta das questões apontadas, esperamos apenas tecer algumas considerações finais para concluir.

Freire, na discussão que propõe sobre ética no documentário, afirma que “(...) um documentário é quase sempre, portanto, o resultado de uma relação de poder, cujo produto final é o emblema da supremacia do realizador nessa relação.” (Freire, 2011: 32). Os processos autorais no caso dos nossos filmes etnográficos, parecem ter intrínseca uma dimensão colaborativa que diz respeito à inserção do pesquisador no universo dos sujeitos pesquisados, processo cuja finalidade não é exclusivamente a produção audiovisual. Nesse sentido, as decisões sobre como conceber e mostrar as imagens e vozes do outro, ope-

radas durante a montagem, se tornam tão importantes e não menos complexas que as decisões de produção.

MacDougall, num texto originalmente publicado no início dos anos 1990, dedicado ao questionamento do uso ampliado das vozes e imagens dos “nativos” nos filmes etnográficos mais recentes, notou que:

(...) alguns observadores tem argumentado que nesses trabalhos as vozes nativas permanecem tão subjugadas quanto antes, encampadas de forma pouco honrosa pelo que constitui, enfim, *nosso* projetos. Isso tem dado lugar a uma nova rodada de autocríticas que resultam, algumas vezes, em dúvidas fundamentais sobre a possibilidade de descrição cultural; outras vezes tem dado origem a um sentimento de culpa paralisante (...). Se continuamos a escrever sobre antropologia ou a realizar filmes, fazemos isso com uma consciência maior em relação à política e à ética de representação. (...). (MacDougall, 1997: 93).

A noção de “camadas” de autoria e de montagem contribui para questionar tal hierarquia ou supremacia do realizador sobre as vozes e imagens do outro? Nos cabe, então, perguntar com MacDougall: “(...) Como o material a partir do qual um trabalho é feito age ele próprio para definir e controlar seu significado? Se um filme é o reflexo de um encontro entre um realizador e a pessoa filmada, ele tem de ser visto até certo ponto como produzido por esta. (...)”. Perceber de que maneira os filmes etnográficos usam as vozes que aparecem no filme, ao mesmo tempo em que ocorrem “(...) formas narrativas e premissas culturais embutidas nessas falas. (...)” (MacDougall, 1997: 97). Questões que ocorrem quando nos movemos entre encontros etnográficos e dispositivos fílmicos.

As camadas de autoria e de montagem, que procuramos explicitar nos filmes, sugerem pelo menos a impossibilidade de representar o outro, o “ponto de vista nativo” de uma “cultura”, a partir de uma autoridade monológica, a qual se torna tanto mais problemática quando se trata de uma “escrita” (roteiro) fílmica e não textual. O desafio então é sobre como responder, na edição (considerada como análise), à questão da montagem do material fílmico pesquisado e reunido, sem reduzir a voz “nativa” a um mero elemento do “nosso projeto” ou do “nosso discurso”?

Nossas respostas, necessariamente precárias,⁴⁰ representam um esforço, a um só tempo, de não recusar a autoria como lugar de criação, mas de considerar a importância de suas outras possíveis “camadas”, tanto quanto suas dimensões autobiográficas. Trata-se também de fomentar um espaço dialógico e polifônico, para além do vídeo finalmente montado, em direção ao público e às condições de recepção do material produzido. Nesse ponto, as imagens his-

40. O uso da noção de dialogismo, o caráter mais aberto, o uso de outras imagens e outras características parecem sugerir uma aproximação com o “filme-ensaio”, o que mereceria outra reflexão.

tóricas e sua constituição como memória audiovisual apresentam um interesse efetivo que nos aproxima daquilo que Fassin defende como etnografia pública.

(...) De maneira geral, considero que a pesquisa não acaba com a conclusão do trabalho de campo ou a publicação de um livro, ela prossegue nas trocas e por vezes nos desacordos e conflitos que acontecem após o término de um e o aparecimento do outro. O trabalho antropológico deve integrar tanto as condições de sua produção quanto de sua recepção. (Fassin, 2011: 269).

Os dois filmes produzidos e analisados estão situados no âmbito de processos coletivos de reivindicação social. Não são objetos de comercialização e se destinam a servir ao interesse público local, em consonância com a pesquisa universitária. Nas imagens, a Terra Indígena Monte-Mór do povo Potiguara e a *Casa do povo* de Porto Alegre estão ocupadas, ambas, por personagens a quem estas instâncias pertencem de fato, como parte de um conjunto de reivindicações em andamento. O uso de imagens históricas preexistentes, em *Memórias retomadas*, leva-nos, concomitantemente, à reflexão sobre as camadas de autoria, tal como as imagens da ocupação da *Casa do povo* já constituem, também, camadas de memórias, que poderão ser retomadas a cada nova exibição ou (re)montagem futura.

Embora as posições de Fassin,⁴¹ Clifford e outros sirvam às orientações adotadas nas concepções e metodologias de nossas pesquisas, das quais os filmes se desdobraram como resultados possíveis, é na interface com o campo de discussão do filme etnográfico (em diálogo com o cinema documentário em geral) que uma reflexão antropológica mais apropriada sobre o uso da imagem precisaria avançar. A consideração das camadas de autoria e de montagem conduziu-nos, de todo modo, a refletir eticamente sobre nossos trabalhos como integrantes de processos coletivos, fragmentos de histórias nas quais tomamos parte e das quais emergem também outras autorias.⁴²

Referências bibliográficas

Alvim, L. (2018). Voz over e colagens musicais em documentários ensaísticos de Chris Marker e Agnès Varda da época da Nouvelle Vague. *Doc Online*, (24): 60-79, setembro. www.doc.ubi.pt.

41. “(...) Fassin reorganiza, assim, o problema intervencionista presente na clássica pergunta sobre ‘de que lado estamos’, e propõe que pensemos sobre os potenciais efeitos que nossos engajamentos particulares permitem produzir na esfera pública – o que implica uma reflexividade que não nega o lugar de enunciação da academia, mas utiliza-se dele para potencializar a crítica em novas dimensões.” (Kopper, 2014: 357)

42. Agradecemos a Marianna Queiroz Araújo e a Tamara Rodrigues da Silva, das aldeias Monte-Mór e Alto do Tambá respectivamente, pelo contato durante a elaboração desse artigo, para o qual nos incentivaram. Suas próprias publicações sobre os índios Potiguara constam na bibliografia a seguir (Araújo, 2017; Souza e Silva, 2018).

- Ameida, S. (2010). Prefácio – Apresentando Spivak. In G. Spivak, *Pode o subalterno falar?* (pp. 7-18). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Araújo Silva, M. (org.) (2010). *Jean Rouch: retrospectivas e colóquios no Brasil/2009*. Belo Horizonte: Balafon.
- Araújo, M. (2017). *Ecologia doméstica e transação de conhecimento entre grupos domésticos potiguara da aldeia Jaraguá de Monte-Mór, PB*. João Pessoa: Dissertação de Mestrado, PPGA/Universidade Federal da Paraíba.
- Banks, M. (2009). *Dados visuais para pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed.
- Caldeira, T. (1988) A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia. *Novos Estudos*, (21), julho.
- Chiozzi, P. (ed.) (1993). *Yearbook of Visual Anthropology*, vol. 1. Firenze: Angelo Pontecorboli.
- Clifford, J. (1998). Sobre a autoridade etnográfica. In J. Clifford, *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX* (pp. 17-57). Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Clifford, J. & Marcus, G. (1984). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Eckert, C. & Rocha, A. (2016). Antropologia da Imagem no Brasil: experiências fundacionais para a construção de uma comunidade interpretativa. *Revista Iluminuras*, 17(41): 277-297. UFRGS.
- Fassin, D. (2011). Uma trajetória antropológica: entrevista com Didier Fassin. por Pedro Jaime e Ari Lima. *Horizontes Antropológicos*, ano 17 (36): 257-279. Porto Alegre.
- Fassin, D. (2013). Why ethnography matters: on anthropology and its publics. *Cultural Anthropology*, 28(4): 621-46.
- France, C. (1998). *Cinema e antropologia*. Campinas: Unicamp.
- Freire, M. (2011). *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume.
- Geertz, C. (1978). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- Geertz, C. (2005 [1988]). *Obras e vidas. O antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Gonçalves, J. (1998). Apresentação. In J. Clifford, *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX* (pp. 7-16). Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

- Gonçalves, M. (2008). *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Henley, P. (2009). Da negação: autoria e realização do filme etnográfico. In A. Barbosa, et al. (orgs.), *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos* (pp. 101-126). Campinas, SP: Papirus.
- Hockings, P. (ed.) (1975). *Principes of visual anthropology*. The Hague: Mouton Publishers.
- Jacknis, I. (1988) Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: their use of photography and film. *Cultural Anthropology*, may, 3(4): 160-177.
- Kopper, M. (2014). Nos limites da intervenção: a antropologia crítica de Didier Fassin. *Mana*, 20(2): 355-370. Rio de Janeiro.
- Latour, B. (1996). *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux Faitiches*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond.
- Latour, B. (2015). Faturas/Fraturas: da noção de rede à noção de vínculo. *ILHA*, ago/dez, 17(2): 123-146.
- MacDougall, D. (1997). De quem é essa história?. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 2(5): 93-105. UERJ/Rio de Janeiro.
- Marcus, G. (1991). Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. *Revista de Antropologia*, (34): 197-221. São Paulo, USP.
- Marcus, G. (1994). The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage. In L. Taylor (ed.), *Visualizing theory, selected essays from V.A.R. 1990-1994* (pp. 37-53). New York e London: Routledge.
- Marcus, G. & Cushman, D. (1982). Ethnographies as texts. *Annual Review of Anthropology*, (11): 25-69.
- Marcus, G. & Fischer, M. (1986). *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mattos, C. (2010). Um filme de... Argumentos e estratégias para uma política do roteirista-autor. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, PPGCC/Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Mead, M. (1975). Visual Anthropology in a discipline of words. In P. Hockings (org.), *Principles of visual anthropology* (pp. 3-10). The Hague: Mouton, publishers.

- Mead, M. & Bateson, G. (1942). *Balinese Character. A Photographic Analysis*, vol. 2. New York: Special Publications of New York Academy of Sciences.
- Mead, M. & Heyman, K. (1965). *Family*. New York: The Macmillan Company.
- Mead, M. & Heyman, K. (1975). *World Enough. Rethinking the Future*. Boston: Little, Brown & Cia.
- Mead, M. & MacGregor, F. (1951). *Growth and Culture. A Photographic Study of Balinese Childhood*. New York: Putnam.
- Mendonça, J. (2006). O uso da câmera nas pesquisas de campo de Margaret Mead. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 1(22): 57-73. UERJ/Rio de Janeiro.
- Mendonça, J. (2014). Pesquisa fotográfica e fílmica no Litoral Norte da Paraíba. In A. Ferraz & J. Mendonça (orgs.), *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa* (pp. 439-470), (e-book). Brasília/DF: ABA. Disponível em: www.cchla.ufpb.br/ppga/?page_id=51
- Mendonça, J. (2016). Vozes e silêncios: apontamentos sobre reflexividade em Filmes Etnográficos. *GIS – Gesto, Imagem E Som – Revista De Antropologia*, 1(1). Disponível em: www.revistas.usp.br/gis/article/view/116356
- Mendonça, J. (2017) Acervos, memórias e antropologia visual: notas sobre a análise de imagens e edição no vídeo memórias retomadas. *Revista Maguaré*, 31(2): 61-95.
- Nicholls, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Piault, M. (2007). Um cinema-espelho? Por uma realidade partilhada. In M. Grossi, et al. (orgs.), *Conferências e diálogos: saberes e práticas antropológicas* (pp. 205-210). Blumenau: Nova Letra.
- Rouch, J. (1975). The camera and man. In P. Hockings (ed.), *Principes of visual anthropology* (pp. 83-102). The Hague: Mouton Publishers.
- Rouch, J. (2000). O comentário improvisado “na imagem”: entrevista com Jean Rouch. In C. France (org.), *Do filme etnográfico à antropologia fílmica* (pp. 125-129). Campinas: Unicamp.
- Samain, E. (2004). *Balinese Character* (re)visitado. Uma introdução à obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead. In A. Alves, *Os Argonautas do Mangue* (pp. 15-72). Campinas: Unicamp/ Imprensa Oficial.
- Samain, E. (2005). Antropologia Visual e fotografia no Brasil: vinte anos e muitos mais. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 2(21): 115-132. UERJ/Rio de Janeiro.

- Segarra, J. (2015). *“Paz entre nós, guerra aos senhores!”: uma etnografia sobre o Bloco de Lutas pelo Transporte Público e a ocupação da Câmara de Vereadores de Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado, PPGAS/UFRGS Porto Alegre.
- Souza, M. & Silva, T. (2018). *Potiguara: um povo de memórias*. João Pessoa: Trabalho de Conclusão de Curso, Comunicação em Mídias Digitais, Universidade Federal da Paraíba.
- Spivak, G. (2010). *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Stoller, P. (2005). A respeito de Rouch: reinterpretando a cultura colonial da África Ocidental. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 2(21): 97-112. UERJ/Rio de Janeiro.
- Trajano Filho, W. & Ribeiro, G. (orgs.) (2004). *O campo da antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa/ABA.
- Wagner, R. (2017). *A invenção das culturas*. São Paulo: Ubu.

Filmografia

Character formation in different cultures:

- A Balinese Family* (1951), de Margaret Mead e Gregory Bateson.
- Bathing Babies in Three Cultures* (1954), de Margaret Mead e Gregory Bateson.
- Childhood Rivalry in Bali and New Guinea* (1954), de M. Mead e Gregory Bateson.
- First Days in the Life of a New Guinea Baby* (1952), de M. Mead e Gregory Bateson.
- Karba's First Years* (1952), de Margaret Mead e Gregory Bateson.
- Trance and Dance in Bali* (1952), de Margaret Mead, Gregory Bateson e Jane Belo.
- Learning to Dance in Bali* (1978), de Margaret Mead, Gregory Bateson e Jane Belo.
- Jaguar* (1954/1967), de Jean Rouch.
- Margaret Mead: a portrait by a friend* (1977), de Jean Rouch.
- Margaret Mead's New Guinea Journal* (1969) de Margaret Mead e Craig Gilbert.
- Memórias retomadas* (2015), do Coletivo AVAEDOC, João Mendonça e Tamara Rodrigues.

Moi, un noir (1958), de Jean Rouch.

Morar na “casa do povo” (2016), de Josep Segarra.

Prèmiere film (1947/1991), de Jean Rouch.

Escritas do Silêncio em *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)

Rafael Tassi Teixeira*

Resumo: O artigo procura produzir uma leitura da obra fílmica e, ao mesmo tempo, problematizar as constantes relações entre o espaço subjetivo, a questão da autoria e os processos de individuação no documentário de Erice, utilizando como metodologia principal a análise dos processos artísticos relacionados à experiência de criação (cinema e pintura).

Palavras-chave: documentário; pintura e cinema; biografia e cinema.

Resumen: El artículo pretende producir una lectura de la obra fílmica y, al mismo tiempo, problematizar las constantes relaciones entre el espacio subjetivo, la cuestión de la autoría y los procesos de individuación en el documental de Erice, utilizando como metodología principal el análisis de los procesos artísticos relacionados a la experiencia de creación (cine y pintura).

Palabras clave: documental; pintura y cine; biografía y cine.

Abstract: The article tries to produce a reading of the film and, at the same time, to problematize the constant relations between the subjective space, the question of authorship and the processes of individuation in the documentary of Erice, using as the main methodology the analysis of the artistic processes related to the experience of creation (cinema and painting).

Keywords: documentary; cinema and painting; cinema and biography.

Résumé : L'article tente à la fois de lire le film et de problématiser les relations constantes entre l'espace subjectif, la question de l'auteur et les processus d'individuation dans le documentaire de Victor'Erice, en utilisant comme méthodologie principale l'analyse des processus artistiques liés à l'expérience de création (film et peinture).

Mots-clés : documentaire ; peinture et cinéma ; biographie et cinéma.

* Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, Faculdade de Artes do Paraná, Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, Campus II/FAP. 80035000, Curitiba/Paraná, Brasil. E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com

Submissão do artigo: 07 de julho de 2019. Notificação de aceitação: 22 de julho de 2019.

Lacerações da fugacidade

Uma das experiências cinéticas que mais profundamente conseguiram abrir pontos de laceração na imagem cinematográfica na Espanha das últimas décadas foi o documentário de Víctor Erice sobre Antonio López, pintor espanhol, artífice das relações entre a contemplação da realidade e a imaginação que constantemente a devora.¹

Ali, em processos de familiaridade e estranhamento com a intrínseca relação entre pintura e arte (tempo e imagem), a ordem da espera se traduz na trajetória do pintor em tentar guardar o que não pode ser guardado: o avanço antropofágico do tempo, conjuntamente com as interferências da luz sobre uma solitária e urbana árvore, *el membrillo*, desenha-se como uma mapa da solidão do artista – preso e determinado a esperar, pronto para a captura a partir do inabarcável. No mesmo movimento que busca solver a questão da cronologia da predação da árvore sobre seu próprio silêncio, o filme desenvolve-se sobre o pintor e a árvore diante do peso sucessivo do envelhecimento que avança.²

El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992) é um filme fundamental na estruturação dos processos de intensidade com que o tempo se revela uma força centrífuga, canibalizando a imagem, irrompendo em seu interior silencioso, devolvendo-a para a intranquilidade da memória – soterrando-a sob a confinação do fotograma que, por outro lado, a cada olhar de espectador, também redefine e o libera. Nesse sentido, o filme é basilar na construção da história recente do documentário biográfico na Espanha dos anos 2000, porque funde metáfora e metamorfose, imaginação e imagem, subjetividade e distanciamento, diacronia e sonho, arqueologia do passado e presentificação do futuro.³

Revelando os movimentos do pintor em uma espécie de tentativa de captura (a inscrição da marca, a fome do registro) da destruição imortalizante da árvore que, condenada a derrubar seus frutos, morre cada dia, *El sol del*

1. A condição fílmica como um processo da autorrepresentação que, voz comum, adormece sobre um tempo (arqueológico, movente, cinematográfico) que se alimenta de escombros: pedaços, filtros, disposições, restos e abandonos de um real tentativamente capturado e intensamente devorado.

2. O filme apresenta as estratégias do pintor Antonio López para, através de um sonho narrado para o cineasta, ‘escrever sobre a luz que incide em uma árvore carregada de frutos condenados a morte’; *El sol del membrillo* nasce, portanto, das estratégias de Erice para produzir um diário das memórias de um artista.

3. Embora um filme do início da década de 1990, *El sol del membrillo* sustenta um dos primeiros movimentos que transformam a linguagem cinematográfica e a indissociabilidade ficção-realidade-ensaio documental (registro, processo e jogo fílmico) em uma proposta que aborda os movimentos do documentário como processos de perfuração, ou seja, a câmara vai ao pintor, o pintor invade a imagem para revelar aquilo que ambos (corpo e câmera) provavelmente não tem como reter: o inacabamento da superfície da imagem que a temporalidade que a deteriora, constante, inadmissível, silente, criadora.

membrillo lembra da relação corpo-cenário-máquina, como escreve Comolli (2006), através daquilo que é indestrutível – o tempo que a luz interfere no plano, a força com que o movimento cronológico cria um índice de uma situação da realidade: o pintor, condenado ao fracasso da impossibilidade da captura, desiste de antemão de convidar a imagem a interromper sua vontade predatória, mas, ainda assim, perdura e participa em suas reversibilidades. Nesse sentido, o filme estabelece uma linha divisória na história recente dos documentários na Espanha. Questiona a funcionalidade das imagens em relação ao processo de constituição cinematográfico que trará, sobretudo, a experiência e a expectativa da metamorfose.

El sol del membrillo pode ser visto como um avanço significativo na problemática da dimensão visível/invisível do enfrentamento com uma realidade tensionada muito além da questão ‘ficcional’, ‘narrativa’, ‘metafórica’ e sua anteposição ao campo do documentário. Produz um movimento – longe de ser retilíneo – de permanente jogo de relações com as marcas (a própria marca do pintor sobre o fruto da árvore) e a insistência com que a árvore constantemente se transforma. Não obstante, há um dialogismo sobre a história da observação, sobre o ato contínuo de espera, por parte do pintor e do cineasta, sobre o processo de reconhecimento da própria perda da imagem, ou, ao menos, daquilo que ela antepõe e poderia tentativamente revelar (esconder/tapar/confundir mais).

Da mesma forma, impregnam-se várias outras derivas no filme de Erice: o problema da linguagem cinematográfica e as escolhas estéticas que escondem o trânsito entre a dificuldade do registro e a alteração histórica, a impossibilidade da desobjetificação do pintor-observador em relação ao fruto (o cineasta em relação ao fluxo fílmico), a necessidade de negar a condição da falta (da emancipação da imagem) para conseguir produzir uma verossimilhança tão misteriosa quanto aquilo que o marca – da impossibilidade da captura, pois a árvore e o filme sempre se movem. Sobretudo, o filme se traduz na certeza de que a posição do cineasta e do pintor são em certo sentido as mesmas.

O filme e a visão do pintor, desse modo, são lacerações do olhar sobre a história (por si só fracassada) de uma busca: aquilo que está para além de uma superfície conhecida (a imagem da árvore), revelada pelo que se mostra ausente e incomensuravelmente persistente; ou seja, a inscrita dentro de um derramamento – interior, volúvel, inabitável – que sofre, inevitavelmente, a passagem de um movimento indelével e instável (Didi-Huberman, 2010).

Diante de um quadro que, desde o nascimento da primitiva ideia de tentar costurar uma adjacência entre o poder de captura pela visualidade e a (aparente) intocabilidade da imagem de uma árvore, torna-se imediatamente obso-

leto (porque o pintor se torna constantemente consciente da impossibilidade da fixação do movimento). Próximos ao desossosgo do fracasso que é tentativa de pintar o movente, o filme também é a história, convence-se Erice, da possibilidade de escrever sobre um acompanhamento humano, mutante, obstinado, da passagem do tempo que perfura tudo – todas as tentativas de desenhar, todas as impossibilidades do registro.

Pintura e Cinema

Nesse sentido, Erice relata que a ideia do filme parte de um encontro, posterior a uma conversa entre pintor e cineasta sobre a persistência de um sonho do pintor (narrado dentro do filme) e a ideia de acompanhá-lo em uma pintura sobre uma árvore.⁴

O pintor descobre-se, tal qual o cineasta, um observador (mutante, como a natureza da imagem) que precisa escrever sobre o irreproduzível, sobre o processo de transformação: o trabalho silencioso do tempo, derramando-se sobre uma “poética da ausência” (Arocena, 1996). Com a decadência da árvore que, com o passo dos dias, não suporta o peso do fruto e vai vergando em silêncio, o documentário de Erice é corroído pela imagem do (movimento do) registro: revela-se, portanto, uma história de um esforço, em capturar um determinado olhar que vai aprendendo, diariamente, do significado da perda do tempo (que escorrega pelas mãos, que substitui a sensação de marcar e corrigir algo). Tanto pintor como cineasta, nesse aspecto, sabem que documentário e pintura serão abandonados.⁵

Sobre a confiança realizável entre os dois amigos da inevitável força do inacabamento, *El sol del membrillo*, dessa maneira, será construído. Nesse sentido, entre o esforço para acompanhar o registro que necessariamente perdura apenas o tempo de um autoengano – o *quantum* cinematográfico ensaiado sobre uma expectativa de impermanência – o filme exibirá sua própria ausência, sua perda e sua interminável luta (para tentar marcar o instante, para densificar o movimento de captura).

4. “Sentí algo muy intenso que no sabía muy bien qué era. Encontré ahí el impulso que te hace afrontar un compromiso. Pensé que tres días después debía estar junto a Antonio y el árbol con una cámara... Cuando he decidido hacer este film, he aceptado limitarme con todas las consecuencias que esto implica, captar lo que pasaría en un lugar determinado sin sobrepasar sus fronteras. Era un espacio, precisamente el jardín y el taller de Antonio López que tenía un lado provisional porque estaba en reconstrucción. Éste no era el espacio de la intimidad familiar del artista, por ejemplo... La cámara nunca traspasa esta frontera invisible, de la misma manera, he decidido asumir la presencia de personajes que circulan este espacio.” (Erice, 1992).

5. Antonio López considerará o quadro não terminado e abandonará a pintura.

Membrillo nasce como um documentário fundamental na história recente dos processos de construção da imagem cinematográfica pois observa as formas fílmicas que multiplicam, antes de tentar qualquer definição, as particularidades da história da ausência de muros entre ficção, realidade, biografia, memória, vazio, autoria e anonimato, autor e obra, etc. Sua força está na capacidade de fazer ressoar o princípio de indissociabilidade entre trânsito e imagem, entre interpretação e significado, entre pintura e fluxo fílmico.

Se, dentro e fora do filme, a pintura é sobre uma ausência, o filme será sobre o tempo e sua fugacidade, sobre as (in)verossimilhanças da imagem, suas histórias de movimento e sufocamento, seu mecanismo inapreensível, coeficiente de algo que retoma o que não pode ser compreendido sem delimitar, parcialmente, o ato de esquecimento e sua perda inimitável.

Víctor Erice, da consciência da impossibilidade da proposta fílmica irá encontrar no documentário uma reflexão sobre o poder de encontro, mostra que o filme, da mesma forma que trabalha o sentido subjacente de um registro que marca a espera, ensaia-se também sobre algo de fecundo, de inamovível, de acompanhamento da relação do gesto do pintor e sua pregnância metamórfica: o filme apresentará uma fisicalidade importante, espectro da imagem tentativamente evidente, que descobre quanto de particular há no processo de tentativa de colocar o registro dentro de uma marca (obter da imagem – da árvore – sua totalidade e seu poder de espera). Aqui, a visão de mundo do artista, Antonio López, é obrigada a correlacionar o quadro a predação que existe debaixo da imagem, trazendo essa impressão de metamorfose, de continuidade, de sobrevivência, apesar da sua negação.

Victor Erice propõe, praticamente desde o início, observar a experiência cinética e a impossibilidade de perder o segredo da imagem – como ela se transforma, quanto ela pode ser e causar representação, apesar da captura. Trata-se de acompanhar o processo de metaforização, do começo ao fim (impossível) do filme e do quadro do pintor, porque o que está constantemente em jogo é essa “impressão de presente” (Comolli, 2014) que tanto filme como pintura mostram-se movidos pela fragilidade da inscrição. O filme somente existe, portanto, a partir dessa noção fundamental. Sobre o fracasso que é – toda – imagem que pretende encobrir uma realidade em constante associação, prestes a verter todo seu teor de contaminação, seu fluxo vibrátil, sua capacidade de transformar e transportar, multiplicada pelo olhar, instruindo-se das relações.⁶

6. A pintura e o documentário, nesse sentido, são vértebras comuns que insistem sobre a ideia do processo de perda: o filme somente será possível dessa correlação, dessa importância sobre a insistência em filmar/pintar, sabendo que a imagem pode conseguir, momentaneamente, esconder seu fluxo, mas nunca deixará uma memória (produzir associações, ser relativa, envolver-se com o olhar).

A força fílmica do documentário de ‘devoração’,⁷ que insiste sobre a construção possível da busca do pintor e do cineasta pela impossibilidade da captura – e por todas as possibilidades que se abrem *com* o filme e *com* a tentativa de pintar o quadro. Esse paradoxo reflexivo (estarem ambos, pintor e cineasta, obcecados pela fugacidade da imagem) é fundamental para compreender que o filme fará seu maior movimento na força com que apresenta o sentimento de produzir convivência, a necessidade de imantar uma ambiguidade e ainda assim insistir, mesmo que perdure toda impossibilidade narrativa, a consistência do relato, a fixação do sonho, a importância da experimentação.

Nesse sentido, *El sol del membrillo*, é um dos documentários espanhóis possivelmente mais profundos na história da cinematografia espanhola que desmistificam o tema da realidade, da questão entre o que está dentro e fora do campo do visível, da necessidade de aceitar a ausência, do tempo – voragem, duração, laceração – que, minuto a minuto, luz a luz, vai produzir o esfacelamento do espelho da imagem, impondo, por definição, limites a partir da representável: o filme somente será possível como ato de espera, como jogo de encontros, como aproximações, a não ser olhar a insistência de quem olha, vítima de sua obsessão, guiando a ausência onde ela encontra o que pode ser ampliado.⁸

De maneira constante, o tema da autoria e da desmitificação da obra rompem o quadro fílmico porque expõem, nas sucessivas tentativas do pintor em tentar capturar a dimensão da ausência fora do elemento figurativo da imagem – como pintura e quadro e em paralelo com cinema e registro –, revelam o problema (insolúvel) das silenciosas transformações inerentes ao processo artístico. No jogo consecutivo de distanciamento e imersões, no frequente apelo ao que pode ser transformado, na sensibilidade que precisa ser contida dentro da emancipação emotiva, está o trabalho de Antonio López, cada vez mais consciente do inacabamento da imagem, da sua essência associativa, da sua dependência lúmica. Vemos, no fluxo fílmico, menos tensão criadora que experiência pessoal (Watt, 1999), menos afetividade que dificuldade de amar: na obstinação cuidadosa, na percepção de que o tempo verte-se sobre todas as formas tentativamente contidas, Antonio López perceberá que o amor (a obra de arte) e o individualismo são incorreções externas, mitos fora do exercício do trabalho do pintor instaurado no processo de escuta – através do tempo que se instaura em uma espera e na consciência de uma perda (não será a imagem

7. Preferimos documentários de ‘devoração’ antes que “criação”, um silogismo de certo modo absurdo, como diz Soler, pois todos os documentários são de ‘criação’/criativos. Ver Soler (2002).

8. “Filmar es ocultar una parte de lo visible. Cuanto más filmamos, más ocultamos una parte de lo visible”, dirá Comolli (2014: 130).

‘real’ da árvore, mas sim seu desencontro, seu desconforto e seu estranhamento).

O filme, nesse exato momento, perde a imagem porque escolhe a imaginação: da mesma forma que o pintor, desenhando traços fugazes e medindo o tamanho do fruto na tela branca, prefere a palavra antes que o pictórico: perfurada pela intensidade (mental) do reflexo figurativo da árvore, sua manifestação de sobrevivência, seu registro misterioso escondendo as formas e ao mesmo tempo derrubando os sinais do tempo.

O filme passará a girar, então, sobre a perda da imagem e sobre a insistência da relação: enquanto a noção mítica e romântica da arte (Wolf, 1997) é dilapidada no esforço com a árvore – no ato contínuo de aprendizagem e espera de Antonio López –, o ecrã de Erice valorará a palavra, a intimidade e seu risco premente (a câmara entrará pela primeira vez na casa de López, através da narrativa de um sonho que o pintor teve, permitindo-se a única revelação/desnudez onírica da intimidade do artista). O documentário, não obstante, não produzirá memória. Serão irrelevantes as condições da autoria, a necessidade de descoberta da noção de autor – instruída pelo primeiro ato de fé: a condição anônima que marca o enfrentamento constante com a natureza biográfica, com o processo de conhecimento da incerteza: vemos López e Erice conduzidos pelo fôlego da observação, pelo sentimento de que, além da câmera, além do quadro (diante da perda do registro) a árvore e a pintura sempre se perdem. Então, depois das superfícies, os riscos e as questões se entrelaçarão: como traduzir essa perda? Como sobreviver ao mínimo de segurança, dentro do processo artístico, dentro da força com que o real é produzido, a todo momento, e apesar da imagem que se olha?

Erice posiciona a primeira reflexão do documentário sobre o ensaio da biografia que se nega a traduzir memória – recusa-se a entrar na intimidade do pintor, invade o interior da casa apenas quando reencena o sonho narrado de Antonio López e, como elemento de inquietação, busca acompanhar a errância (submete o tempo cinematográfico à duração tentativa da busca pictórica pelo pintor). Nesse aspecto, a subjetividade não dista do poético, mas propõe promover a ferida que a árvore instaura ao causar o cansaço da representação. Não obstante, a narrativa que emerge é uma “insistência sintomática” (Arfuch, 2013) da abertura da marca – o peso do silêncio, a responsabilidade inadiável da metáforização, a quantidade de signos que precisam ser desmembrados para que se obtenham as partes ocultas do visível. Se a biografia, diz o sonho narrado por López – o motivo inicial do filme – se interpõe ao jogo cíclico da memória (a infância narrada pelo pintor, seu devaneio lúcido, sua intensidade

de isolamento), a experiência configura o relato, adverte da sua inconstância, pregressa o seu aprisionamento.

O filme e a imagem inexistente da árvore na tela da pintura são, portanto, profundas (outras) perfurações no jogo cênico, na constituição do documentário que devora todos os gêneros, todas as superfícies, todas as partilhas a não ser a única unidade: o artista ao acompanhar a decrepitude da árvore, o cineasta a refletir sobre o silêncio que recrudescer a distinção entre a impossibilidade de filmar (o invisível) e conhecer a realidade (do artista). Nesse sentido, filmar é acompanhar a morte do/de um real, tê-lo como consciência de um aprisionamento, percebê-lo na cumplicidade da espera e sua extinção. Filmar é, assim, estar no tempo do outro, imerso em suas estruturas de relação, preso a uma infância que designa um movimento, repetido múltiplas vezes, de admiração com o objeto de encontro.⁹

Metamorfoses paralelas

Em *El sol del membrillo*, memória e biografia coadunam, portanto, espaços de desmembramento, mas também de inevitabilidades: lidar com a consciência de que a natureza se move sempre e apesar de tudo, compreender os laços de ausência que unem pintor e árvore (cineasta e observação), percorrer, diariamente, a matéria da própria desaparecimento, da imobilidade e de seu risco, para nela insistir por mais tempo.¹⁰

O filme abre-se para a metamorfose como o pensamento insiste para sua desaparecimento. O relato – a narrativa silenciosa sobre a árvore e sua inconstância – revelam-se determinantes em um jogo perfurações; resistir a ficção que adentra ao real, transpassá-lo como (re)configuração, permeá-lo de superfícies. Apenas no processo final do filme, com a entrada da câmera na intimidade do pintor, com o relato do sonho insistente na infância, obtemos a suficiência da “tensão entre as ‘imagens que falam’ e as palavras que as fazem falar...” (Rancière, 2010).

O processo biográfico é limite da marca do passado aberto como uma ferida que não cessa: revela-se definitivamente na condição do artista, daquele que não consegue deixar de sonhar quando os olhos estão abertos, lidando a todo momento com a forma com que os sonhos – *primevos*, constitutivos, fundamentais – organizam a experiência cotidiana, e impondo, diante da natureza,

9. “A medida que dibujaba, Antonio López corregía, pero no borraba las correcciones. En el dibujo se apreciaba un cierto temblor interior del árbol. Las modificaciones del tiempo estaban presentes en el dibujo.” (Erice, 1992). Ver ERICE, Víctor. *Entrevista con Víctor Erice, El Mundo*, Madrid, 12 de maio de 1992.

10. De modo similar ao que diz Losilla (2016): “... allá donde seamos capaces de inmovilizar e interpretar la mutación.”.

a exigência da observação. Aqui, a câmera de Erice não irá deambular com a vocação do pintor em ser o testemunho de uma impossibilidade (capturar o substrato invisível da destruição da árvore, sob o peso dos frutos que vergam seus galhos frágeis), mas constituirá outro limite (físico) entre cineasta e observador. Da natureza dessa correlação o documentário efetivamente pensará o processo artístico, a criação de movimentos que enlaçam o biográfico e sua irredutibilidade.

El sol del membrillo, augura uma importância fundamental na história dos documentários subjetivos porque é atravessado por várias conectividades íntimas e pessoais (cineasta e pintor posicionando-se em processos de multiplicação sobre a criação artística). O filme incide sobre as marcas dessa insistência: o artista não conhece nada a não ser a vontade de relação, o esforço em estar junto, em constituir uma emancipação que o remete ao começo de um sonho (o filme se tornará suspenso quando o sonho – o relato afetivo – substituir a labor de captura, a pintura será abandonada quando a palavra ocupar a lugar da busca). Nesse sentido, percorrer o tempo, penetrar nas formas fílmicas, divisar o real sem nenhuma garantia a não ser transformação, é entender que a noção de artista e obra de arte, em *El sol del membrillo*, estão indissociavelmente unidas.

Erice filma Antonio López respeitando ao máximo a intimidade – a casa do pintor é exibida apenas até os minutos finais, quando acompanhamos o relato da experiência onírica. Não obstante, a história da pintura localiza-se na história da memória pessoal, refletida sobre a possibilidade de narrar a si próprio; o artista, no documentário de Erice, sempre será forçado a antropologicamente voltar-se para a própria vida como condição de justificativa de um esforço em tentar (constituir) a narração, em dar sentido ao tempo, em percebê-lo como inquietação mas também como entrelaçamento.¹¹

O documentário repete, desse modo, as tentativas do pintor em figurar a árvore, tarefa que intimamente sabe impossível. A fronteira – física, abrangente, situacional – entre a imagem observada e árvore demonstra que o artista não conseguirá superar aquilo que não pode ser representado. Mas o dever de lembrar, a importância de interceder e a exigência de estar atento (a condição do artista como subjetivamente disposto a tentar conhecer o que está *para fora* da

11. “Las imágenes narran como vivo yo la realización de una pintura concreta. Quiero pintar un membrillo que crece en el patio de mi casa y no lo consigo. Sólo dispongo de una hora diaria y antes de empezar sé que voy a tener que resolver muchas dificultades, que es una aventura imposible, pero me lanzo a ella. Porque yo, más que con el final, disfruto con el viaje (. . .). Lo importante para mí es estar junto a algo tan primario y perfecto como el membrillero. Lo que me apasiona es estar ante la naturaleza.”. Ver López, Antonio. Entrevista, *El País*. Madrid, maio, 1992.

imagem que carrega *dentro*), habita o campo da experiência de uma primeira solidão, enquanto criança narrada no sonho dentro do filme.

A forma e a força com que o relato se configura e se traduz em experiência, imbricando um componente de intimidade (história das primeiras sensações de morte, espaço de distâncias que se repetem, condição noturna que impõe a sensação de presença), coincide com a perspectiva de que o filme revela uma das distâncias mais importantes entre cinema e documentário: o regime de excepcionalidade comum com que a experiência do artista é contundentemente biográfica, extraída de uma perspectiva anônima que tem a ver com a história pictórica e a exigência de visão.

Em um primeiro plano, a câmera cinematográfica e o olho do pintor (Berger, 1972) coincidem em um suposto privilégio em confrontar a observação com o ato narrado (a experiência íntima, ainda a ser descoberta). Não obstante, Erice e López reconhecem, desde o filme e a pintura, que a tentativa de registro e o olhar silencioso ocupam processos de uma mesma densificação: dar vida a uma obra somente é possível com estranhamento e observação, porque o processo criativo necessariamente tem a ver com aquilo que se limita pela força da dimensão pessoal invadida pela imaginação.

Nesse sentido, cineasta e pintor se posicionam – silenciosos, mudos, perspectivos – em um processo dialético de observação: a proximidade com câmera (ato fílmico) e natureza (árvore) faz com que intuitivamente reconheçam, mesmo o filme não tendo um final e o quadro sendo um abandono, a experiência do encontro (do inacabamento, da disposição relacional, da intuição fidedigna).

A arte (pintar) é, sobretudo, para Antonio López, um reconhecimento profundo do processo de individuação, mas ‘individuar-se’, colocar-se constantemente na dimensão de uma espera, ler a intimidade a partir de suas linhas de fugas, da memória que o tempo esconde e que o sonho restitui, é singularmente participar em um processo de objetificação.

A natureza do processo artístico em *El sol del membrillo* talvez esteja, nas derivas entre filmar e pintar, posicionada em um lugar inicialmente de cruzamento entre a espera (limites do plano e do quadro pictóricos) e a apreensão (da imagem, da perspectiva da figura). Mas, inevitavelmente aprisionada na condição subjetiva – a imagem do sonho particular que se evoca, a impossibilidade de ir adiante sem que o relato seja um testemunho da sua própria mutação –, pintor e cineasta percebem que a individuação somente pode ser efetiva quando a partilha (o desenraizamento da condição íntima, a liberação do sonho, a estesia comunicativa) mutuamente os aproxima.

Ter consciência do processo criativo a partir do encontro significa que o filme e a pintura se tornam dialetizáveis com o ocupar da imagem, com a interferência da palavra, com o fundamental do imprevisível que se dá na arte: se pintar o quadro é uma captura analógica da natureza em estado bruto, sua reprodução será infinita.¹² Da mesma forma, Erice procura capturar o esforço do pintor em conseguir delimitar a perspectiva que a pintura trará para seu centro num esforço articulador: as dimensões do plano fílmico, por serem incapazes de durar toda a ambiguidade que contém a observação, serão sempre relações de codependência, de fluxos mutuamente constituídos, de dialética simultânea entre experiência (pessoal) e relação de estranhamento.

El sol del membrillo não é apenas um cinema com força de demolição dos paradigmas do documentário e sua relação com um indecifrável ato de querer observar (o que está irremediavelmente sempre um passo adiante do observável). Atesta a própria essência cinematográfica como uma essência em contaminação.¹³

A interiorização do processo de individuação, como escreve Nagy (2003), é também a alteridade como escuta. Erice se dá conta, cada vez mais, que o documentário sobre o esforço de Antonio López em pintar o *Membrillo*, não tem a ver com a percepção de certo jogo múltiplo de cadeias de realidades, de encontros sucessivos das perspectivas que podem servir para alimentar o desejo de intraduzibilidade da árvore em representação.

Ao contrário, *El sol del membrillo* se torna paulatinamente um filme sobre a necessidade de frequentar o encontro, de habitar a relação, de trazer para dentro – a pedido do pintor, nos espaços finais do filme, vemos seus familiares preenchendo o quadro fílmico – a certeza da (única) emancipação: arte e artista, biografia e memória, pintura e evocação são liames, conjunções, derramamentos, mistérios, propagações que remetem a uma complexidade de circulação. O filme carrega a infância e aquilo que, revisitada, ela prolifera; reestabelece o tempo (como unidade perdida, como devir em fragmentação); propõe ênfases e perdas sucessivas em mundos que os olhos, por serem cegos, são obrigados a ver uma e outra vez.

Gesto artístico, gesto fílmico, Pintura

Nesses termos, o filme é um ato teórico (Penafria, Vilão, Ramiro, 2016), mas sempre será relação. Incapaz de ser algo mais que a elasticidade do visível

12. Possivelmente melhor conhecida através da janela da biografia: “Intentar representar un árbol es volver a mirarlo con los ojos de la infancia”. In: Arocena, Carmen. Op. cit.: 293.

13. “El cine hace que podamos observar un cierto estado verdadero del mundo y, al mismo tiempo, ponerlo en duda. Los dos procesos son a la vez contradictorios y conexos.”. In: Collí, Jean-Louis. Op. cit.: 127.

e o engano da representação, circuitos abertos, estruturas em disposição, sempre face a face, olho a olho, espectador a espectador, terá como constituição *una función de atestiguamiento de la realidad y una función de alteración de la realidad*.¹⁴

Concebido como alegoria e deriva, fragmento e individuação (evocação biográfica e interferência onírica), *El sol del membrillo*, por sua vez, recusa-se a produzir clausura e definição. A partir do silêncio que carrega o entorno da memória biográfica do sonho o pintor evoca, como primeiro campo de aderência, a infância. Assim, entre imagem e imaginário, a criança trará a revelação.¹⁵

O filme, portanto, faz um apelo – secreto, íntimo, possível – do sonho que marca o menino e que revela a condição do artista: a subjetividade estará a ser lançada em tudo, mas a condição do anonimato não conduzirá, necessariamente, a solidão. Incompletamente, o filme se faz. Criativamente a memória se ocupa de ser atravessada pelas infinitas dimensões, perspectivas possíveis, sentidos abertos pelo encontro, processos de reconhecimento das linhas e dimensões de fuga.

Sentir-se, como artista, errante, nômade, é irremediavelmente o trabalho do filme: contaminar-se com possíveis silêncios, olhar a observação, inclinar-se sobre um objeto e tentar apreendê-lo em sua condição vibrátil, em perene transformação. Vemos, em *El sol del membrillo*, que perceber a impossibilidade dessa tarefa, antes de ser um fracasso, é a condição de uma evocação: o abandono se dá, antes que pelo fim da duração da imagem, pela abertura ao fortuito – ao inesperado, a experiência presentificada pela ação de filmar outra vez, de estar junto à árvore, de voltar ao sonho. Nesse sentido, o filme, que inicia como o trabalho do artista, termina com a cíclica recuperação do sonho de infância narrado pelo pintor dentro da casa. A participação na memória pode ser conhecida, portanto, com a mudança não apenas de perspectiva, mas de intimidade do ato de rememoração.¹⁶

14. Comolli, Jean-Louis. Op. cit.: 127.

15. “El niño tiene el privilegio de palpar la verdad de las cosas, cree en las cosas, se adhiere a ellas con todas las fuerza de su corazón. Un árbol es una realidad única que sólo puede poseerse por un acto de adhesión total. . . El retorno a la infancia es una actitud cognoscitiva, una senda elegida para aprehender la realidad, una tendencia del alma hacia lo verdadero. . . se pretende, ante todo, recuperar desde hoy aquella visión primigenia que poseyeron los ojos infantiles. No hacer del recuerdo tema argumental; proponer a la mirada del presente, desvirtuada, intelectuallizada, deformadora, una memoria afectiva, inmersa y esclarecida en las aguas manantiales de la infancia”. In: Arocena, Carmen. Op. cit.: 293.

16. “*El sol del membrillo* se convierte la historia de un no-terminamiento, de un no-hacer; el abandono del pintor a su mirada, al árbol y al mundo (. . .). El arte reencuentra así sus raíces profundas, inmemoriales, más allá del cine y de la pintura; las de una comunión.”. Ver: Lajarte, Tristán. (1993). “Cherchez les Fruits”, In: *Cahiers du Cinéma*. Paris, número 467, maio.

Ao propor filmar o ato de criação da imagem (pictórica),¹⁷ Erice pouco a pouco e inevitavelmente é convidado a entrar na vida de Antonio López, a compreender o que move o artista, o que excede o sujeito e o que significa a dificuldade em conceber sem participar – e, ao fazê-lo, transportar a experiência. A dimensão cinematográfica se torna, então, a dimensão pictórica de um acompanhamento sucessivo, que termina na infância e que investiga as causas de sua desapareição. O sonho do pintor traz claridade e impõe uma interiorização.

Mas o processo de “estar junto” à árvore (da mesma forma que Erice em acompanhar López) é também um ato de calar a mediação, de tornar possível, na natureza física, no silêncio e na solidão do trabalho artístico, que a presença com o objeto seja necessariamente um emancipar das exigências da relação. Há, aqui, um paradoxo irremediável que leva mais longe o debate sobre a criação artística. O pintor descobre que a pessoa do artista é tão específica quanto à vontade de definir a perspectiva a ser adotada para a pintura, porque *estar junto* à árvore, ao seu silêncio, a sua morte inevitável, é saber de seu inevitável poder de indiferenciação. Mas, ao mesmo tempo, dissipar as ‘manchas da memória’, relativizar o estranhamento, impor uma tentativa de familiaridade de transformação, é, também, reconhecer que a narrativa do sonho – que a presença da intimidade, que a abertura ao que é finito –, salva o artista do excesso de interiorização. Nesse processo, o filme se mistura com a voz narrada, que possibilidade trazer para seu centro um relato pessoal – aquilo que está na distância, percorre a memória, recusa sua figuração. Para pintor e cineasta, percorrer sequências de dias junto a uma árvore e acompanhar a tentativa de construção de uma representação com uma câmera são, em certo sentido, experiências sensíveis de transmutações.¹⁸

Como diz Godard “descrever é observar mutações”.¹⁹ De modo bastante próximo, figurar (a árvore) é acompanhar seu trânsito permanente, sua latente e quase imperceptível evolução. Filmar (um pintor em seu processo de construção da representação) é, portanto, problematizar o testemunho de uma impossibilidade essencialmente cinematográfica (entrar no invisível e preconizar sua transformação). Mas, ao mesmo tempo, trata-se de uma pré-condição fundamental: aquilo que não pode ser explicado é de certa forma o mais importante dentro do cinema²⁰ e também dos processos artísticos. Somente pela narração,

17. “El motivo más importante para hacer esta película era acudir junto a Antonio López a una cita con un árbol y observar lo que allí sucedía”. In: Erice, Víctor. Op. cit.: 23.

18. Segundo Deleuze (1987: 133): “La unidad sensible y sensual de la Naturaleza con el hombre es la esencia del arte por excelencia”.

19. *Apud* Arocena, Carmen. (1996). *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra.

20. Avellar, José Carlos. (2017). “Le cinéma, c’est ce qui ne se voit pas”. In: *Revue Cinémas d’Amérique latine. Numéro 25: Caliwood et Cinéma colombien*.

somente pela entrada e participação na intimidade relacional e pela descrição do sonho – do modo com que ele ocupa e torna potente o quadro fílmico –, artista e obra estão postos em uma situação de comunhão: narrar o sonho, relatar a experiência, testemunhar a ficção, é o único modo de conseguir abandonar a pintura e compreender a necessidade de interiorização.²¹

O filme se precipita, no ciclo final, para a derrota da representação. O quadro do *Membrillo* será abandonado. Desse inacabamento fundamental a experiência é fixada. A zona de sentidos que o relato do sonho permite, não obstante, está em revelar o impulso que irá configurar a experiência individual e que, no documentário de Erice, pressupõe a transformação: a amizade aberta, a proximidade dos familiares, a entrada no fluxo fílmico dos parentes e amigos, significando que o pintor não se sentirá sozinho e que o Outro possibilita a salvação (do excesso de si, da infertilidade da árvore, da incomensurabilidade dos processos de aproximação).

Executar a transformação onde ela começa significa, tentar imobilizar e interpretar a mutação (onde ela se perde, onde ela constitutivamente ganha força). O filme de Erice, nesse sentido, caminha sobre o reconhecimento do processo de fugacidade da forma artística e da experiência pessoal.

A memória se difunde em sonho, e o sonho será moldado na incapacidade de conter a transformação/desaparição. A única possibilidade representativa em relação à árvore, no documentário sobre o pintor, acabará sendo o aprendizado sobre a razão de ser de toda a representação: costurada sobre ausências, ampliada diante de interstícios, sobrevivida apesar de um real.

Memória e palavra, filme e sonho, processo artístico e encontro acidental, traçam aqui pequenos movimentos de evocação da imagem biográfica, entre pintor e cineasta, dependentes das aproximações. A sensibilidade será formada, cada vez mais, no entendimento de que o documentário consistentemente perde sua preferência ao estranhamento, e progressivamente aceita o familiar. A imagem do sonho, a narrativa pessoal de Antonio López passa a ser mais importante que a leitura sobre a criação artística, motivo inicial do filme.

A imagem narrada, a execução do relato, a proliferação do íntimo, por isso mesmo, passam a ocupar a *mise-en-scène* em uma ontologização da narrativa, de certa forma antecedente ao próprio filme (ao próprio sonho). Quando as filhas do pintor surgem no quadro fílmico, no processo final, para retirar Antonio López do perigo do ensimesmamento, a batalha com a representação da árvore já está perdida. O círculo íntimo, evitado durante todo o filme, emerge

21. A profundidade da infância, o espelhamento e a desnudez que ela produz, a importância mítica que ela inscreve, ocupada através da narrativa pessoal do sonho de Antonio López no final do filme evoca o tema-vértebra dos três mais conhecidos filmes do cineasta: *El Espíritu de la Colmea* (1973), *El Sur* (1983), *El sol del membrillo* (1992).

como uma condensação do mundo possível, habitável, cotidiano, que possibilita a compreensão do pintor das dimensões afetivas que forçam contrapesos à impossibilidade da figuração artística.

Em certo sentido, quando a câmera de Víctor Erice aparece no final de *El sol del membrillo*, o processo de plenitude e morte da árvore já estão dentro do primeiro abandono: a imagem da árvore será menos resistência física (traço fundamental) do que motivo de elegibilidade ficcional.

Nesse caso, a pintura fracassada da árvore é a noção de sua constante mutação. Não é, por isso, a imagem que inquieta a memória, mas a capacidade de dialogia constante do compartilhamento da familiaridade, no sonho do artista, que ocupa o processo final do filme. Quando vemos a aparição da câmera de Erice ao lado do *Membrillo* sem folhas no fim do filme, a densidade de toda delimitação da arte parece habitar na desapareição; com insistência estamos dentro do filme porque *também* o cinema é incapaz de interromper a aparição, da mesma forma com que, junto à subjetividade, o artista é obrigado a perceber a parcialidade da representação.

Se, como escreve Arocena (1996: 234), *el texto del sueño sirve para explicar toda la obra del pintor, sus intentos de captar una luz fugaz, hermosa y destructora y los intentos del cineasta de ver lo mismo que el artista*; assim, o retorno a infância é a consciência tanto da impossibilidade de ejaculação do real como da interrupção da passo do tempo.

Sobre o elemento biográfico, a identidade do artista reconhece que a experiência onírica talvez tenha mais consistência que as próprias lembranças pessoais, perdidas entre o mar de íntimos, de impossibilidades figurativas, de tentativas de lidar com a forma com que o esquecimento produz memória: toda a arte é sentidamente confessional, revela o filme, mas também instruída pela antecipação de uma vontade de encontrar relação, em buscar devires, em partilhar experiências. O relato do sonho é central no filme de Erice porque pintor²² e cineasta²³ finalmente deixam-se invadir pela possibilidade – aproximativa, a-referencial, estésica – da condição de uma mesma busca.

A decisão de incluir a narrativa pessoal do sonho de López é fundamental porque incide sobre os motivos do documentário e sua linguagem perfurada pela criação artística, uma vez que pintor e cineastas decidem no momento da

22. Antonio López escreve: “Hay media docena de sueños que los tengo como vividos, que rebasan la banalidad y tienen tal fuerza que superan las cosas vividas. Las imágenes son más claras y nítidas que la de los recuerdos de experiencias reales. Tienen una veracidad tan absoluta que son el resumen clave de algo prodigioso. Esa parte onírica es muy importante en el film.” In: López, António. Op. cit., p. 313.

23. Víctor Erice: “...siempre he tenido la sensación de que he tenido que rodar la película para intuir lo que hay en las imágenes del sueño.” In: Erice, Víctor. Op. cit., p. 34.

montagem das imagens do filme incluir a memória onírica.²⁴ A câmera jamais ultrapassa a fronteira invisível delimitada pelo pátio externo da casa em que o pintor constrói os esboços da árvore até o final do filme, repercutido pelo entrelaçamento – os vários trânsitos, processos de encontro e aberturas do documentário – entre a intimidade e a exigência da aproximação (a semelhança dos dois artistas na relação com seus modelos e com as representações tentativamente partidas).

Os vários espaços que a biografia é copulada com a memória – e a memória se torna partícipe da sua emancipação –, em *El sol del membrillo*, dizem da verdade da alegoria e da narração. O filme em si é um gesto, permeado pela conversa (silenciosa) entre dois sujeitos que acompanham, através da espera, suas criações sobreviventes. Lidar com essa matéria, talvez seja o mais difícil e também o mais singular (dentro de um comum) na escrita artística e na defesa da sua dialogia.

Referências bibliográficas

- Arfuch, L. (2013). *Memoria y Autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arocena, C. (1996). *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra.
- Avellar, J. (2017). Le cinéma, c'est ce qui ne se voit pas. *Revue Cinémas d'Amérique latine*, (25). Caliwood et cinéma colombien.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin Classics.
- Comolli, J.-L. (2006). A Última Dança: como ser espectador de “Memory of the Camps”. *Devires*, jan/dez, 3(1): 8-45. Belo Horizonte.
- Comolli, J.-L. (2014). El Dispositivo Cinematográfico y la Redistribución de lo Visible: Entrevista con Jean-Louis Comolli. *Cine Documental*, (9): 118-133. Buenos Aires.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Remontages du Temps Subi: L'Oeil de l'histoire*. Paris: Editions de Minuit.
- Erice, V. (1992, maio 12). Entrevista con Víctor Erice. *El Mundo*. Madrid.
- Lajarte, T. (1993). Cherchez les Fruits. *Cahiers du Cinéma* (467), maio. Paris.
- López, A. (1992, maio). Entrevista. *El País*. Madrid.

24. Segundo Arocena, pintor e cineasta tomam essa decisão após observarem as imagens e escrevem juntos o texto da narrativa sobre o sonho. In: Arocena, Cármen. Op. cit.

- Losilla, C. (2016). Comentario cerca de 'Fasmas: Ensayos sobre la Aparición 1'. *Caimán Cuadernos de Cine*, enero, (45): 80. Madrid.
- Nagy, M. (2003). *Questões Filosóficas na Psicologia de C. G. Jung*. São Paulo: Vozes.
- Penafria, M.; Vilão, H. & Ramiro, T. (2016). Ato de Criação Cinematográfica e a 'Teoria dos Cineastas'. In M. Penafria, E. Baggio, A. Graça & D. Araujo (eds.), *Teoria dos Cineastas: Propostas para a Teoria do Cinema*, vol. 2.
- Rancière, J. (2010). A Ficção Documental: Marker e a Ficção da Memória. *Revista Arte e Ensaio*, dez., (21). PPGAV/EBA/UFRJ.
- Soler, L. (2002). *Los Hilos Secretos de mis Documentarios*. Editorial CIMS.
- Watt, I. (1999). *Mitos del Individualismo Moderno*. Madrid: Akal.
- Wolff, J. (1997). *La Producción Social del Arte*. Madrid: Istmo.

Documentário clássico e a voz que não vemos: revisitando as noções de “voz de Deus” e “voz over”

Renan Paiva Chaves*

Resumo: O artigo revisita as noções de “voz de Deus” e “voz over” no âmbito do filme documentário clássico. A partir de fontes fílmicas e textuais primárias, busca-se demonstrar que tais expressões, por não suportarem as variadas perspectivas estilísticas e éticas do documentário clássico, devem ser reproblematicadas, apontando para a existência de um campo mais complexo e diverso naquilo que envolve a presença da voz.

Palavras-chave: documentário; som fílmico; voz; trilha sonora.

Resumen: El artículo revisa las nociones de “voz de Dios” y “voz over” en el ámbito del documental clásico. A partir de fuentes fílmicas y textuales primarias, se busca demostrar que tales expresiones, por no soportar las variadas perspectivas estilísticas y éticas del documental clásico, deben ser reproblematicadas, apuntando hacia la existencia de un campo más complejo y diverso en lo concerniente a la presencia de la voz.

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

Abstract: The article revisits the notions of “voice of God” and “voice over” in the context of classic documentary film. From filmic and textual primary sources, the article seeks to demonstrate that such expressions do not support the stylistic variety and ethical perspectives in classic documentary film. So they should be problematized and acknowledge the existence of a diverse and complex field concerning the presence of the voice.

Keywords: classic documentary film; film sound; voice, soundtrack.

Résumé : Cet article revisite les notions de «voix de Dieu» et de «voix off» dans le film documentaire classique. À partir de sources cinématographiques et textuelles primaires, nous cherchons à démontrer que de telles expressions, dans la mesure où elles ne soutiennent pas les perspectives stylistiques et éthiques variées du documentaire classique, devraient être reproblématisées, soulignant ainsi l’existence d’un champ plus complexe et plus diversifié en ce qui concerne la présence de la voix.

Mots-clés : documentaire ; son filmique ; la voix ; bande son.

* Programa de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Indiana University. E-mail: renanpaivachaves@gmail.com

Este artigo é um dos frutos da pesquisa “Documentário e trilha sonora: os sons do eu”, financiada por meio do processo nº 16/09111-8, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Submissão do artigo: 25 de fevereiro de 2019. Notificação de aceitação: 19 de julho de 2019.

A presença do som nos primeiros anos do cinema sonoro – em seu formato sonoro-visual comercialmente estável, a partir do final dos anos 1920 – foi alvo de debate numa vasta quantidade de escritos. Neles, um dos temas centrais foi a voz e os limites que sua presença impôs à articulação das imagens nas etapas de pré-produção, tomada e montagem fílmica. No horizonte destas discussões estavam sobretudo os *talking films* e a presença da voz em formato de diálogo. Desde textos clássicos da literatura cinematográfica até textos mais recentes – como “The art of sound” de René Clair (1985 [1929]), “Manifesto: dialogue on sound” de Basil Wright e Vivian Braun (1985 [1934]), “A new Laocoön: artistic composites and the talking films” de Rudolf Arnheim (1985 [1938]), “Sound in films” de Alberto Cavalcanti (1985 [1939]), “Dialogue and sound” de Siegfried Kracauer (1985 [1960]), “Technology and aesthetics of film sound” de John Belton (1985), “The evolution of sound technology” de Rick Altman (1985) e “The voice in the Cinema: the articulation of body and space” de Mary Ann Doane (1985) –, é notável como essa temática assume um lugar especial na construção da teoria fílmica e no debate sobre a essência cinematográfica.

Contudo, num outro horizonte de referência fílmica – nas produções do domínio documental –, podemos notar que a voz desempenha, nesses primeiros anos de cinema sonoro, um papel mais libertador que limitante da articulação das imagens, ou que, ao menos, as imposições e os limites impostos impulsionaram o desenvolvimento de diferentes estratégias do uso da voz.

Ao falarmos de documentário clássico,¹ numa tentativa de pensá-lo em termos estilísticos e éticos, dificilmente conseguimos fugir das expressões “voz *over*” e “voz de Deus”. Isso porque elas estão na base de valiosas ideias seminais da teoria do cinema documentário que caracterizam o documentário clássico dos anos 1930 e 1940 como educativo, propagandístico, persuasivo ou expositivo.

Pela força que essas expressões ganharam na teoria do cinema documentário, sobretudo em sua menção ao período clássico, somos impelidos a entender que as vozes do documentário clássico, em sua perspectiva semântica e expressiva, lidam com uma rigidez categoricamente centrada no inequívoco do ensinamento e a da transmissão de conhecimento a partir de uma pretensão de irrefutabilidade e de convencimento.

Essa perspectiva não está equivocada: em muitos dos cânones que fizeram parte de análises fundadoras das teorias do cinema documentário – como alguns dos documentários britânicos e norte-americanos –, tais características

1. Considero, neste artigo, como documentário clássico principalmente produções britânicas, norte americanas e europeias dos anos 1930 e 1940.

são perceptíveis e, por vezes, dominantes. O problema ocorre quando essa perspectiva se torna um estigma que nos impede de ver as nuances, inovações e usos criativos das vozes no documentarismo clássico, inibindo-nos, muitas vezes, de voltarmos nossa atenção a ele, considerando-o teoricamente e historiograficamente superado.

Enfim, existem alguns estigmas decorrentes do uso repetido dessas expressões-chave – “voz *over*” e “voz de Deus” – nas considerações teóricas e historiográficas a respeito das características da voz no documentário clássico que se reproduzem um tanto quanto inconscientemente.

A expressão “voz *over*” nos leva a designar usualmente à voz um lugar que é ao mesmo tempo espacial e hierárquico. No que concerne ao espaço, está implícita a ideia de que a “voz *over*” se localiza num espaço desconhecido, que não é o das imagens, ou melhor, num não lugar fílmico, livre de uma materialidade espacial, que a exime de uma possível circunstância de tomada² sonora, como se a mediação maquínica do microfone entre o mundo e o espectador fosse suprimida. No tocante ao hierárquico, fica implícita a ideia de superioridade coerciva em relação aos outros elementos da articulação fílmica, sejam eles sonoros ou visuais, estando metaforicamente acima³ – capaz de conferir e forjar qualquer informação, ao mesmo passo em que, impondo sentido e fluidez à narrativa, é capaz de convencer o espectador sem grandes enrosocos. E essa é uma das maneiras recorrentes de se pensar a voz do documentário clássico.

Quanto mais “acima” está – ou seja, quanto mais próxima de uma ideia de inexistência de circunstância de tomada e quanto mais elevada for sua capacidade coerciva ante os outros elementos fílmicos –, mais a voz se aproxima da “voz de Deus”.

No tocante à voz do documentário clássico, “voz *over*” e “voz de Deus” são comumente tomadas como sinônimos, embora a expressão “voz de Deus”, que, em verdade, pode ser pensada como um caso específico de “voz *over*”, ligue-se mais diretamente à ideia de onipresença, onipotência e onisciência da voz em sua assertividade – que se encaixa na ideia de documentário educativo, propagandístico, persuasivo e expositivo, sendo esse o prisma dominante sob o qual entendemos a voz do documentário clássico.

Mas se essas características são verificadas vastamente na fortuna crítica, qual seria o problema?

2. Uso a expressão “circunstância de tomada” na acepção que Fernão Ramos (2012: 12-19) lhe confere.

3. Para um debate mais aprofundado da usual acepção de voz *over*, conferir artigo de Charles Wolfe, “Historicising the ‘Voice of God’: the place of vocal narration in classical documentary” (1997).

Fazendo coro a Charles Wolfe (1997: 149), se a noção de “voz de Deus” – aceita, rejeitada, defletida ou dispersada – desempenhou papel fundamental na construção e na escrita da teoria e história do documentário, ela também pode mascarar outros elementos sonoros que são intrigantes e instrutivos. Intrigantes e instrutivos porque nos contam algo sobre diferenças conceituais da estilística e ética documental e nos ajudam a desvendar um campo de referências históricas cruzadas no qual o espectador moderno pode se perder.

Em uma análise mais direcionada aos aspectos sonoros do documentário clássico, não é difícil notar que a quantidade de filmes canônicos que fogem desses estigmas é surpreendentemente grande. Torna-se nítido, assim, que as referidas expressões superestimam tanto o poder quanto a uniformidade do uso da voz no documentário clássico. Como uma primeira solução para a incursão nessa temática decidi evitar, quase como um exercício, o uso das expressões “voz *over*” e “voz de Deus” para os casos em que há a presença de uma voz cujo corpo não se vê e que tampouco se caracteriza como “voz *off(screen)*”.⁴ Com o decorrer das análises, pareceu-me mais conveniente chamá-la de “voz invisível” por dois principais motivos.

O primeiro deles foi a possibilidade de tirar da expressão que a determina a conotação de não lugar conferida pelos termos “*over*” e “Deus”: mesmo que ainda não a possamos endereçar ao corpo que a emite, seu espaço de emissão, por mais que invisível, existe e pode ser analisado segundo sua materialidade e sob a ideia de uma tomada sonora, ou, ao menos, como um som que advém de um presente diferente (ou não) daquele da tomada visual, cuja circunstância de irrupção pode proporcionar, tal como no âmbito visual, um variado leque de material fílmico, a ser trabalhado na concepção narrativa.⁵

4. Não se caracteriza como voz *off* porque essa categoria pressupõe uma presença homogênea (física, temporal ou de plano dramático) da voz com o campo da imagem filmada (mesmo que construída numa pós-produção). No documentário clássico e na tradição documentária como um todo, a voz que não vemos ao longo do filme se funda, usualmente, numa heterogeneidade espacial e temporal em relação à tomada visual (ou ao menos numa construção que não deixa traços de homogeneidade).

5. A ideia de se ter uma voz cujo corpo não se vê, mas que, ao mesmo tempo, se faz presente em algum lugar é trabalhada por Michel Chion (1994; 1999) pelo conceito *acousmètre*, uma junção de *être* (ser) com *acoustique* (som invisível, ou aquilo que escutamos e não vemos/sabemos a fonte), que poderia ser pensado como um corpo que tem uma presença sonora (vocal) invisível. Contudo, o conceito de Chion se restringe a tipos específicos do cinema ficcional, como a voz de Mabuse em *O testamento do Dr. Mabuse* (1933), a voz do mágico no *Mágico de Oz* (1939), a voz da “mãe” em *Psicose* (1960), a voz do computador Hal em *2001: uma odisséia no espaço* (1968). Para Chion (1999: 224), a voz do comentarista é de outra categoria, ela ocupa uma estância fílmica removida; ela, diferente da voz *acousmètre*, não “tem um pé na imagem, no espaço do filme”, ela não visita “as fronteiras, que não são nem o interior do espaço fílmico nem o proscênio – um lugar que não tem nome, mas que o cinema sempre põe em jogo”. Para Chion, a voz da narração é entendida como aquela que fala como um observador.

O segundo motivo foi tirar a conotação de superioridade e de capacidade coerciva em relação aos outros elementos fílmicos e de articulação fílmica, em especial os visuais, carregada também pelas expressões “*over*” e “Deus”, evitando, de certa forma, a caracterização geral que Bill Nichols (1983: 17), e um certo consenso acadêmico, coloca em jogo quando o assunto é o documentário clássico, de tradição griersoniana:

O estilo de discurso direto da tradição griersoniana (ou, na sua mais excessiva forma, a voz de Deus de *The march of time*) foi a primeira forma acabada de documentário. Como convém a uma escola cujos propósitos foram esmagadoramente didáticos, empregava uma voz fora-de-campo supostamente autorizada, contudo, frequentemente presunçosa. Em muitos casos essa narração dominava efetivamente os elementos visuais, embora pudesse ser, em filmes como *Night mail ou Listen to Britain*, poética e evocativa.⁶

Considerações nesse trilha, apesar de superlativas, são recorrentes no pensamento sobre voz no documentário clássico (tanto em debates, como artigos, conferências, palestras, cursos etc.), tal como se pode notar em textos brasileiros referenciais, como o de Consuelo Lins (2006):

Desde que o documentário tornou-se falado no final dos anos 20, desde que as imagens tornaram-se meras ilustrações de um comentário, que a voz que narra é uma voz masculina, desencarnada, “voz de Deus”, que tudo vê e tudo sabe.⁷

Em contrapartida a esse tipo de perspectiva, o que me interessa é arrancar do fosso do não diegético essa voz que não se vê e trazer à tona sua presença num lugar que não é apenas aquele das ferramentas de articulação fílmica. É dar uma dimensão espacial e temporal mundana, uma materialidade física que ocorre no espaço-tempo, encarná-la, evidenciar que nem tudo sabe e nem tudo vê.

Dessa mudança de perspectiva, o estudo que não apenas semântico da voz – ou seja, seu estudo recitativo e tímbrico, de circunstância de tomada, de montagem, de meios e modos de produção etc. – e o estudo das diversas possibilidades de relação da voz com a imagem – e não apenas aquela que entende a voz como determinadora das significações da imagem ou como articuladora fílmica – tornam-se mais palpáveis.

Em *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais, por exemplo, a heterogeneidade espaço-temporal entre a tomada da voz *invisível* e das imagens de arquivo

6. Em relação a *Listen to Britain*, ao qual Nichols se refere na citação, é, inclusive, complicado afirmar a presença de narração. No começo do filme vemos e ouvimos a pessoa que nos introduz ao filme, e, ao longo do filme, as vozes que se aproximariam de uma ideia de narração são associáveis a ou identificáveis como trechos de transmissão de programas de rádio.

7. Com exceção à questão da voz masculina, que, de fato, é a que se faz abundantemente presente, soa um tanto quanto exagerado esse tipo de afirmação.

é flagrante. A dimensão da história e da memória que vemos emergir da imagem e do som só são possíveis devido à diferença de circunstância de tomada que lhes são implícitas. O cruzamento de uma voz que fala de um passado com a carga de quem o conhece (com traços de uma escrita historiográfica) com a voz que no presente não muito distante daquelas imagens de arquivo fala de um passado (com a carga da memória que salta no presente) só é possível porque a diferença temporal da circunstância de tomada do som e da imagem não é tão grande e nem tão pequena (entre uma e duas décadas, aproximadamente).⁸ Ou melhor, aquela voz é fruto de uma década de digestão, não apenas individual, mas também coletiva, de acontecimentos do passado. A isso se adiciona o fato de o escritor da voz invisível ser Jean Cayrol, que foi prisioneiro de campo de concentração nazista (tema central do filme). E essa informação é valiosa para entender a voz e seu lugar de fala no filme tanto no que concerne ao estilo de escrita, que é oralizada, quanto à ética da produção do filme.

A diferença espacial também não é menos importante. A voz que não se altera muito ao longo do filme, naquilo que concerne à tessitura e timbre, nos traz uma carga contemplativa que é própria daquela que contém uma diferença brutal em relação à intensidade e ao risco do presente da circunstância de tomada das imagens que chegam ao espectador. Ou seja, o choque entre uma voz cuja tomada é feita na segurança do estúdio e uma imagem que é tomada em locação em uma dimensão inefável só é possível devido à heterogeneidade de circunstância de tomada entre som e imagem.

Na série de documentários *Why we fight* (1942-1945), as imagens do inefável também chegam ao espectador, mas a diferença temporal entre tomada visual e tomada sonora não é suficiente para que uma carga, nas proporções de *Noite e neblina*, de história e memória se sobressaia. A diferença temporal entre imagem e som é, em boa parte do tempo, de um, dois ou três anos (apesar de contar com imagens de arquivo dos anos 1930). Fala-se de e mostra-se uma guerra ainda em curso. A característica da voz que nos salta é a daquela que se adere ao presente, ou melhor, que tem o potencial de mudar o futuro. Ela toma partido não sobre um passado (apesar de falar de acontecimentos de um passado recente), mas sobre um futuro que pode ser flexionado pelas ações de um presente, que se não é o mesmo da voz, é muito próximo dele. Ao tratar do Holocausto, *Noite e neblina* não consegue mudar o curso daquilo que foi, apenas consegue construir uma perspectiva daquilo que foi, potencialmente mudando o presente daquele que assiste ao filme, que está numa temporalidade outra. *Why we fight*, ao tratar da Segunda Guerra, pode potencialmente mudar o seu

8. Mesmo quando as imagens não são de arquivo, elas são, sobretudo, de ruínas, repletas de rastros, restos, escombros etc., jogando-nos sempre a um passado imaginável, mais do que a um presente possível.

curso, pois a voz emerge de um presente compartilhado, um presente cujo tema, imagem e som compartilham.

Se pegarmos emprestado a noção de triplo presente (presente *preterita*, presente *praesentia* e presente *futura*) de Santo Agostinho, retomadas por Paul Ricoeur (2010) em “Tempo e narrativa”, notaremos que em *Noite e neblina*, a narrativa, em especial a voz, infla-se de um presente *preterita*, uma voz presente que fala e age por um passado, que já é memória, ou resgate de memória, devido ao tema e às imagens de um presente anterior (ou que a eles remetem) – ela é diminuída de expectativa e carregada de memória; já em *Why we fight*, a narrativa e sua voz inflam-se mais de presente *futura*, elas aderem ao presente com uma carga de expectativa e previsão em relação ao futuro, que não se esgota porque seu tempo não acabou, ou seja, a expectativa ainda não se tornou memória, a guerra ainda não acabou. Nesse sentido, torna-se plausível considerar que a narrativa só se torna inteligível quando pensada segundo sua mediação entre diferentes momentos, ou seja, quando consideramos que ela possui um lugar e tempo de partida e um outro lugar e tempo de chegada no mundo.

Ao pensar em “voz de Deus” nesses casos, essa ideia de temporalidade nos é roubada. A voz de um Deus, tal como seu nascimento, vem do eterno. O tempo é mundano. Deus é eterno porque não se adere ao tempo; ele é universal, onipresente, onipotente e onisciente por esse motivo. A voz de Deus é o verbo, sem corpo, a voz do documentário é humana e sua dimensão temporal é essencial para entender a narrativa.

As implicações dessa perspectiva não excluem a existência da “voz *over*” e da “voz de Deus”; pelo contrário, comportam-nas e abrem uma gama maior de possibilidades na análise, que nos livra da inevitabilidade de considerar tudo aquilo que foge dos limites dessas duas expressões como experimentações isoladas, que pouco teriam a ver com o suposto verdadeiro documentário clássico. Há ponderação entre o *verbum* e a *vox*, ou seja, existem vozes que se aproximam mais de Deus, da eternidade, tal como existem vozes que se aproximam mais do humano, mundano, de sua temporalidade. A universalização, característica de uma voz poética, afasta-se da particularização de uma crônica, por exemplo. Uma tende ao eterno, por tratar de essências, e outra ao tempo (mundano), por tratar de acontecimentos localizados no passar do tempo. Contudo, ao se tratar de documentário, não se pode perder de vista que as universalizações, tomando emprestadas as palavras de Ricoeur (2010: 74), “não são ideias platônicas. São universais parentes da sabedoria prática, portanto da ética e da política”.

Cabe também lembrar que nos anos 1930 não se usava a expressão “voz over” e que “voz de Deus” foi raramente utilizada para fazer referência ao tipo de voz que aqui discutimos.⁹ Entre os realizadores do documentário britânico e norte-americano, por exemplo, as duas expressões mais comuns eram *narration* e *commentary*, como se pode verificar vastamente nos créditos dos filmes, que dividiam nos escritos espaço com expressões como *canned monolog*, *running monolog*, *running comment*, *running commentary*, *descriptive talks*, *off-stage lecture* e *off-screen interlocutor*, *off-screen narration*, *off-stage voice*.¹⁰ Nenhuma delas continha em seu sentido o fardo da voz de autoridade, de supremacia, de Deus – mais que a voz de Deus, era a voz do homem mesmo que falava nos filmes, com toda intenção e carga epistemológica de seu tempo.

Inclusive, era recorrente a crítica negativa às vozes que “falavam muito”, em tons acadêmicos e professorais, nas resenhas de documentários nos periódicos britânicos *Sight and Sound*, *Cinema Quarterly* e *World Film News and Television Progress* nos anos 1930. Essa crítica era recorrente porque, de fato, existiam vastos exemplos em que a “voz de Deus”, mesmo não sendo assim referida, fazia-se presente em sentido correlato. Contudo, ao pesquisar a que filmes os textos desses periódicos dirigiam suas ressalvas, notamos que eram, sobretudo, cinejornais e filmes produzidos especificamente para a exibição em escolas, figurando fora da dimensão autoral do documentário sobre a qual o esforço acadêmico se debruçou em sua fundamentação historiográfica e teórica do filme documentário.

Concomitantemente, os filmes que hoje são canônicos para a teoria do cinema documentário eram, nesses periódicos, criticados positivamente justamente pelo afastamento que muitas das vezes mantinham dessa ideia de “voz de Deus”.

9. Nas fontes dos anos 1930, encontrei três textos que usam a expressão “voz de Deus” ao falar de cinema. No artigo “Propaganda: a problem for educational theory and cinema” de John Grierson (1933/1934: 120), a expressão é utilizada no sentido do provérbio *Vox Populi, vox Dei* (A voz do povo é a voz de Deus): “he is, indeed, bound in one sense or another, to the doctrine of democracy, and the proposition that the voice of the people may, under his proper guidance, become the voice of God”. No artigo “Introduction to a new art” de John Grierson (1934b: 104), a expressão “voz de Deus” é usada numa acepção próxima à nossa: “Notice how a commentator – a voice of God in the last instance – may be used effectively even in a story film”. No livro *Documentary film* de Paul Rotha (1939: 209), originalmente lançado em 1936, a expressão “voz de Deus” é usada em contexto pejorativo: “There is room, also, for experiment in relating more intimately the voice with the screen, perhaps to be achieved with less formality and more spontaneity, so that the speaker becomes a part of the film rather than the detached ‘Voice of God’ which seems so dear to some producers of documentary”.

10. Verificar, por exemplo, as críticas fílmicas “The break up” (*Variety*, 6 ago. 1930: 35), “Explorers of the world” (*Variety*, 22 dez. 1931: 19), “Bring’en back alive” (*Variety*, 21 jun. 1932: 14), “Igloo” (*Variety*, 26 jul. 1932: 17), “Taming the jungle” (*Variety*, 6 jun. 1933: 14), “Hell’s holiday” de Frank S. Nugent (*New York Times*, 15 jul. 1933: 14), “Hei Tiki” (*Variety*, 5 fev. 1935: 31), “Land of promise” de Bige (*Variety*, 27 nov. 1935: 30), ou ainda os volumes dos anos 1930 do periódico *Sight and Sound*.

E o que, de forma geral, era levantado nos textos desses periódicos dos anos 1930 no que diz respeito à voz?

O mais recorrente era a crítica aos comentários excessivos, em tons professorais, distantes das imagens. No texto “And now Rawtenstall”, da *Sight and Sound* (1936-7: 155), por exemplo, o autor anônimo escreve que “pouco esforço foi ainda feito para produzir filmes educativos nos quais o som emerge como concomitante natural das imagens visuais” e lamenta, escrevendo que “o método bruto de adicionar comentário a uma série de imagens ainda persiste”. Na crítica “The face of Britain”, presente na *Sight and Sound* (1935: 127), o autor anônimo chega a dizer que “comentário é sempre um problema” a ser resolvido.

Na crítica ao “Industrial Britain”, presente na *Sight and Sound* (1934: 145), o autor anônimo afirma que “ele [*Industrial Britain*] é somente estragado pelo comentário, que explica muito e é falado numa voz acadêmica que está fora de sintonia com as realidades da imagem”. Mesmo se tratando de um cânone, *Industrial Britain* não pode ser considerado, segundo John Grierson (1934a: 215), sob nenhum ponto de vista, algo representativo em relação à arte e à prática sonora, sendo esse filme um exemplo típico no qual podemos encontrar um sentido próximo daquele carregado pela “voz de Deus” e no qual a teoria consolidada encontra respaldo.

Thomas Bird e William Farr (1937: 146), no texto “The world we live in”, da *Sight and Sound*, inferem que o caráter persuasivo dos filmes não é alcançado direta e necessariamente pelas informações explícitas que emergem do filme: enquanto informativo, parte dos documentários britânicos não necessariamente arremessam informações às nossas cabeças, e, por esse motivo, concluem os autores, eles são persuasivos e também mais poéticos que científicos e dificilmente estatísticos. Colocando, assim, em questão o potencial caráter informativo e persuasivo da voz. No mesmo texto, os autores ainda escrevem:

[...] o comentário na maioria dos casos [da produção não ficcional norte-americana] tentou carregar todo o tema e a imagem foi deixada como ilustrativa, com planos de cinejornais e cortes de outros filmes. O próximo passo é, obviamente, que se faça com que as imagens carreguem algo do tema e a maior parte das ações. Uma realização nesse sentido foi aparente em *The plow that broke the plains* [...] (Bird e Farr, 1937: 146).

No texto “Producing an educational film”, de Woolfe Bruce, na *Sight and Sound* (1933: 106-109), o autor deixa evidente que mesmo nos filmes produzidos com fins pedagógicos para escolas, o uso do comentário não era unanimidade no que diz respeito à eficácia educativa e que, na maioria dos casos, depois das imagens já editadas é que se avaliava a possibilidade de incluir co-

mentário. O questionamento do comentário como ferramenta educativa se faz presente em outros tantos textos, como em “Films for school”, de autor anônimo, da *Sight and Sound* (1936: 98-99), e “Sound or silent film in teaching”, de C. Ford e J. Fairgrieve (1935: 26-30), da *Sight and sound*.

Ao passo que a crítica negativa ia por esse caminho, afloravam abundantemente os elogios aos filmes que empregavam estratégias diversas do uso da voz. No artigo “Camera on nature”, da *World Film News and Television Progress* (1938: 125), o autor anônimo, ao falar dos êxitos da série documentária *Secrets of Nature* (1922-1933), cita o uso inovador, por exemplo, do alongamento e do encurtamento silábico da emissão vocal do comentador, que imprimia nos filmes perspectivas rítmicas diversas. Ao se referir a um episódio específico da série, *Plants of the underworld* (1930), o autor se refere positivamente ao esforço dos realizadores em empregarem “versos brancos”, especialmente escritos para o filme. Charles Davy (1935: 110), na resenha “The Song of Ceylon”, da *Cinema Quarterly*, refere-se ao comentário de *Song of Ceylon* (1934) como “uma brilhante ideia” e ressalta o interessante uso do texto de Robert Knox, de 1680, como comentário, proferido num tom arcaico por Lionel Wendt, e que “se encaixa exatamente na atmosfera do filme”, delegando à voz, mais que um caráter informativo, um elemento de construção de percepções.

Outro aspecto interessante de se notar nesses periódicos é que a ideia de o comentário ser proferido por aqueles que eram filmados era bem vista pela crítica e, inclusive, incentivada. Grierson (1934a: 216), no artigo “The G.P.O. gets sound”, da *Cinema Quarterly*, diz que

[...] quando estamos mostrando um trabalhador em seu trabalho, nós devemos pegar o trabalhador para fazer, então, seu próprio comentário, com idioma e sotaque completo. Isso traz intimidade e autenticidade e nada do que fizéssemos seria tão bom.

Exemplo disto são os filmes *Cable Ship* (1933) e *Under the city* (1934). Aspecto que é exaltado também por J. B. Holmes (1937: 159) em seu texto “G.P.O. films”, na *Sight and Sound*.

Outro tema bastante citado nesses periódicos, quando se falava de comentário, foi a poesia. Representativamente, Wilfried Holmes (1936: 9), no texto “The new Renaissance”, presente na *Sight and Sound*, diz: “Existe um outro ramo da literatura que pode não apenas encontrar um frescor de saída nos filmes, mas pode também modificá-los e influenciá-los. E é a poesia”. Grierson (1934a: 221) compartilha com Holmes essa perspectiva quando fala, por exemplo, que a poesia nos filmes poderia trazer novos elementos ao “arranjar alguma história essencial sobre os murmúrios das janelas, balcões de bares e

transeuntes”. Alguns cânones, por exemplo, que lançam mão desse recurso são *Coal Face* (1935), *Night Mail* (1936) e *The River* (1937).

Outro recurso, para além do comentário, recorrentemente elogiado no que concerne à voz, é aquele chamado de “voz desencorpada” (*disembodied voice*). Trata-se de um recurso em que a voz que ouvimos, apesar de não ser propriamente comentário, não tem um referente visual imediato em sincronia, mas que pode ser associado àqueles que vemos nas imagens. Arthur Versselo (1936: 28-29), na crítica “Night Mail”, da *Sight and Sound*, Charles Davy (1935, 110), na resenha “The Song of Ceylon”, da *Cinema Quarterly*, e o texto “B.B.C.: The voice of Britain”, da *Sight and Sound* (1935: 125), por exemplo, usam essa expressão ao se referirem a opções interessantes do uso da voz.

Outras expressões interessantes que permearam as páginas dos já citados periódicos são “monólogo”, “comentário humorístico” e “coro” – recursos que vão permear as produções canônicas do documentário clássico.

O que podemos afirmar com esses exemplos não é que o documentário clássico passa longe de ser educativo, propagandístico, persuasivo ou expositivo ou que a “voz de Deus” é uma invenção teórica descabida, mas sim que, com o que já temos de filmes restaurados e com o acesso a documentos da época, é possível se cogitar que a generalização no tocante à “voz de Deus” já não suporta a variada gama de recursos e estratégias efetivamente empregadas no documentário clássico. Informações importantes para o entendimento da história do documentário podem aí estar escondidas, sobretudo quando lidamos com aquele documentário de porte mais autoral, que é foco nesse texto.

E aqui levanto dois sucintos pontos em tom de exemplo. Primeiro ponto: a preocupação em dar a voz ao filmado, por mais que em vias distintas daquelas que vemos no documentário moderno, já pode ser notada nesses escritos produzidos por pessoas envolvidas na produção documental dos anos 1930. Por mais que do ponto de vista quantitativo não seja tão relevante, podemos notar essa preocupação, para além dos já citados textos, em documentários como *Cable Ship* e *Under the city* – e também no documentário *Shipyards* (1935), que contou inicialmente com o comentário de um trabalhador local, relacionado com a temática do filme, mas que, contudo, a produtora do filme, Gaumont British Instructional, substituiu o comentário falado pelo trabalhador por um comentário falado por E. V. H. Emmett, comentarista profissional da Gaumont British News (Thompson, 1935; Stollery, 2013). Isso implica que o “dar a voz ao filmado” não surge apenas com a chegada do documentário moderno; e por mais que se considere que só chegue de fato com ele, há que se visitar o documentário clássico e suas vozes para saber sob que condições distintas

esse diferente “dar a voz ao filmado” emerge.¹¹ Segundo ponto: será que o comentário, no estilo da “voz de Deus”, foi um caminho sem pedras assumido na produção documental dos anos 1930? A “voz de Deus” se encaixou e se naturalizou sem problemas nas preocupações educativas, propagandísticas, persuasivas e expositivas do documentário clássico? Nas páginas dos periódicos citados e em muitos exemplos fílmicos parece que não.

Stella Bruzzi (2000: 40) pergunta-se “como e por que a narração documental adquiriu sua mísera reputação”, enquanto Jamie Sexton (2015: 160) diz que “o ato de evitar a narração em voz *over* é fruto de uma duradoura hostilidade em direção a essa técnica por parte de críticos, realizadores e teóricos”. Bruzzi (2000: 41) nota que a voz *over* é encarada como o “mal desnecessário do documentário” e afirma, talvez com um pouco de exagero, que muito da culpa dessa visão negativa vem de Robert Drew e Bill Nichols:

Robert Drew, pioneiro do cinema direto, num artigo combativamente intitulado “A narração pode ser uma assassina” [“Narration can be a killer”], alega que apenas os documentários que evitam narração como um dispositivo de estruturação podem “funcionar, ou estar começando a funcionar, ou poderiam funcionar, nos princípios dramáticos/fílmicos”, que apenas os filmes que contam uma história diretamente (sem voz *over*) podem “elevar-se” ao campo utópico do “Além da razão. Além da explicação. Além das palavras”. Drew dogmaticamente conclui, “palavras fornecidas do exterior não podem fazer um filme elevar-se”, assim, “narração é aquilo que você faz quando você falha” (Drew 1983:271-3). A objeção de Drew com a narração ecoou pela grande parte dos escritos teóricos sobre documentário, que, juntamente com certos realizadores, cimentou a visão acima expressada, promovendo a ideia de que o termo “voz *over*” quando aplicado ao documentário, refere-se ao didatismo, ao branco e aos tons masculinos da voz de *The March of time*. E aos seus arrependidos derivados. A maior parte da culpa dessa percepção negativa da voz *over* é debitária da “árvore genealógica” de Bill Nichols, representando a genealogia do documentário como iniciando-se com o modo expositivo (encabeçado pelo comentário, pelo didático), a mais velha e primitiva forma do filme não ficcional.

Apesar de a autora não ponderar a posição de Robert Drew – como realizador, defensor de uma nova proposta cinematográfica, num contexto ideológico distante daquele que dominava o entreguerras – e de Bill Nichols – professor e teórico que lida, mais do que com a história do documentário, com um quadro conceitual que funciona, mais que tudo, como ferramenta de entendimento e de análise –, há significativos indícios de que não podemos mais negligenciar a temática da voz no documentário clássico.

11. Essa discussão pode ser conferida no texto “Some origins of Cinéma vérité and The sound-track in British documentary”, de Edgar Anstey, de 1966.

Caracterizar as vozes do documentário clássico coletivamente como “voz de Deus” ou “voz *over*” é, de certa forma, obscurecer o espectro de estratégias vocais empregadas durante os anos 1930 e 1940 e esquecer que foram décadas de preocupação saliente em relação à dimensão social da arte, nas quais muitas das colaborações entre cineastas, escritores, compositores e atores centraram seus esforços na voz invisível como ingrediente-chave do emergente formato cinematográfico (sonoro-visual). Muitos dos mais celebrados realizadores do período – Pare Lorentz, Willard Van Dyke, Ben Maddow, John Grierson, Alberto Cavalcanti, Paul Rotha e Humphrey Jennings – viram na voz uma valiosa oportunidade de inovação.¹²

Alberto Cavalcanti (1985 [1939]), por exemplo, em “Sound in films” nota que o comentário foi relegado pela produção ficcional, que menosprezou as potencialidades desse tipo de uso da voz, encontrando seu desenvolvimento essencialmente nos *travelogues*, cinejornais e documentários.

Para notar isso, não precisamos buscar documentários desconhecidos, à margem da teoria e historiografia já consolidada. Podemos notar estratégias variadas do uso, alcance e endereçamento da voz que se distanciam da ideia de “voz de Deus” em cânones da história do documentário, como *Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934), *Coal face* (Alberto Cavalcanti, 1935), *Night mail* (Harry Watt; Basil Wright, 1936), *People of Britain* (Paul Rotha, 1936), *The plow that broke the plains* (Pare Lorentz, 1936), *Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937), *Terra sem pão* (Luis Buñuel, 1933-1937), *The river* (Pare Lorentz, 1937), *Olympia* (Leni Riefenstahl, 1938), *People of the Cumberland* (Sidney Meyers; Jay Leyda 1938), *Valley Town* (Willard Van Dyke, 1940), *Power and the Land* (Joris Ivens, 1940), *The Forgotten Village* (Hebert Kline, 1941), *The land* (Robert Flaherty, 1941), *A place to live* (Irving Lerner, 1941), *The Battle of Midway* (John Ford, 1942), *Native Land* (Leo Hurwitz; Paul Strand, 1942), *Tunisian victory* (Frank Capra; Hugh Stewart, 1944), *The Battle of San Pietro* (John Huston, 1944), *Hôtel des invalids* (Georges Franju, 1952), entre inúmeros outros.

Em *The river*, por exemplo, Pare Lorentz, realizador do filme e responsável pela voz invisível, foi indicado em 1938 ao Pulitzer Prize na categoria poesia pela narração composta para o filme, construída em versos, rimas e diversos recursos de linguagem, de forma semelhante ao que fez em *The plow*

12. Ver Dyke, W. (1946). The interpretive camera in documentary film, *Hollywood quarterly*, v. 1, n. 4 p. 405-409; Maddow, B. (1944). *The writer's function in documentary film*. Writer's Congress, University of California Press, p. 98-103; Lorentz, P. (1992). *FDR's movie maker: memoirs and scripts*. Reno: University of Nevada Press; Grierson, J. (1934). The GPO gets sound. *Cinema Quarterly*, v. 2, n. 4, p. 215-221; Grierson, J. (1935). Two paths to poetry. *Cinema Quarterly*, v. 3, n. 4, p. 194-196; Cavalcanti, A. *Sound in films*. In: Weis, E. & Belton, J. (Eds.). (1985). *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, p. 98-111; Rotha, P. *Documentary film*. London: Faber & Faber, 1939. p. 201-223.

that broke the plains. Em *Power and the land*, a narração, escrita pelo poeta Stephen Vincent Benet, também é poética e, em certos trechos, é cadenciada, construída em versos. Ela se coaduna à música fílmica em ritmo e melodia, construindo aquilo que Wolfe (1997: 154) chamou de *folk-verse commentary*, numa analogia, provavelmente, à *folk song*. Em *People of Britain*, é também notável a ritmização da voz e de outros recursos de linguagem, tal como a repetição de frases emblemáticas na perspectiva política do filme – a frase “There is no defense against air attack” sendo repetida por três vozes distintas – ou na construção de versos com três vozes – gas burns (voz 1)/gas blinds (voz 2)/gas chokes (voz 3)/gas paralyses (vozes 1, 2 e 3). Esses casos nos fazem lembrar de Paul Robeson, renomado cantor e ativista político dos direitos civis, que, além de fazer a narração, canta em *Native Land*, um filme que tematiza os direitos civis.

No filme *Tunisian victory*, existem dois narradores, que se associam, cada um, ao exército britânico e ao exército norte-americano. Uma estratégia interessante para um filme que tematiza a aliança de ambos exércitos numa campanha no norte da África e que foi coproduzido pelos Estados Unidos e Grã-Bretanha. Para além disso, a narração é feita em forma de uma lembrança da experiência das campanhas, estando cada narrador separado espacialmente na história do filme, cada um com seu exército. Ao fim do filme, após a vitória retratada, outras duas vozes dialogam no plano sonoro, mantendo-se invisíveis, porém num estilo de voz visível. De forma semelhante, em *The Battle of Midway*, John Ford dirige quatro vozes invisíveis distintas, que desempenham personalidades e características distintas. Por vezes uma é mais cadenciada, outra mais solene e formal, outra mais acolhedora e outra mais tagarela; cada uma delas com poderes distintos dentro da articulação fílmica, uma mais ligada à capacidade de falar sobre eventos do passado, trazendo relações espaciais, temporais e causais; outra capaz de interpretar coisas para além da imagem; as outras mais circunscritas nos eventos imediatos das imagens. Duas das vozes também travam diálogos entre elas, sendo vozes invisíveis dentro de uma estilística de voz visível.

Em *Spanish Earth*, a voz de Ernest Hemingway, apesar de não abrir mão dos recursos que se aproximam à ideia de voz de Deus (ela se locomove livremente nos espaços visuais de locação, ela vai e volta no tempo, ela interpreta as imagens, explica coisas que não se vê nas imagens etc.), é rica em suas variadas estratégias. Ela, por exemplo, põe-se no lugar das personagens que vemos mas não ouvimos, tentando articular seus possíveis pensamentos e falas; ela muda seu endereçamento quando, por exemplo, ao termos um *close-up* de uma placa de identificação, escrita em alemão, de um avião abatido, a

voz diz “I can’t read German either” (“Eu também não consigo ler alemão”), alinhando-se culturalmente ao espectador comum norte-americano, de maneira semelhante quando deixa de lado a terceira pessoa para emitir frases em primeira pessoa, engajando-se com perspectivas socialmente compartilhadas, no caso, a causa republicana – “The bridge is ours. The road is saved” (“A ponte é nossa. A estrada está segura”), referindo-se à estrada que ligava Valência a Madrid.¹³ É interessante também notar que a primeira versão do filme contou com a voz de Orson Welles na narração, que acabou sendo substituída. Segundo Joris Ivens (apud Campbell, 1978: 356-7),

Como proposto por Archibald MacLeish, nós pedimos a Orson Welles para ler [o texto de Hemingway] e pareceu como um bom trabalho; mas havia alguma coisa na característica de sua voz que a separava do filme, da Espanha, da realidade do filme... De qualquer forma, quando eu levei o filme para Hollywood, outras pessoas – Herman Shumlin, Lillian Hellman e Dorothy Parker – perceberam o que estava errado e sugeriram que Hemingway tentasse ler ele mesmo o texto. E eles estavam certos. Durante a gravação, seu comentário soou como aquele de um repórter sensível, que esteve na locação e que queria falar sobre isso – um sentimento que nenhuma outra voz poderia comunicar.

Em contrapartida, a voz de *Terra sem pão*¹⁴ é deliberadamente etnocêntrica, intencionalmente contraditória e enganosamente humorística: ela explora nossa credulidade e descrença (Ruoff, 1998: 55). Na versão inglesa, frases representativas dessa perspectiva se fazem vastamente presentes. A exemplo: “Na entrada da cidade somos recebidos por um coro de idiotas”; enquanto nas imagens se vê um bebê decorado com joias cristãs, se escuta “Nós apenas podemos compará-los com aqueles desgastados [enfeites] feitos nas tribos bárbaras da África e Oceania”. As vozes de *The Battle of San Pietro e Hôtel des invalides*,¹⁵ num sentido parecido, lançam mão da incerteza, de uma postura variável entre o oficial e o não oficial, da intimidade, da contradição, construindo narrações acentuadamente irônicas.

Recursos advindos dos dramas de rádio podem ser notados em filmes como *The Land*, quando o narrador fala pelas personagens “sem voz”, em *People of the Cumberland* e *Valley Town*, quando vozes invisíveis expressam pensamentos e sentimentos de personagens. Em *Valley Town* há ainda dois outros pontos importantes: o narrador se apresenta como prefeito da cidade cujo filme tema-

13. Para uma análise aprofundada de *Spanish Earth*, conferir artigo de Charles Wolfe “Historicising the ‘Voice of God’: the place of vocal narration in classical documentary” (1997).

14. O filme é originalmente mudo. Em sua primeira exibição, o próprio Buñuel fez a narração. Depois o filme ganhou versões em francês, espanhol e inglês. Posteriormente, Buñuel adicionou música de Johannes Brahms (quarta sinfonia) ao filme.

15. Sobre *Hôtel des Invalides* é interessante notar, também, que vozes de guias do Museu do *Hôtel des Invalides* se inserem na narração, tomando, por vezes, o lugar do narrador “oficial”.

tiza,¹⁶ dando um lugar, ao menos social, à voz, tirando-a da posição divina; ao fim do filme, a voz do narrador responde a um diálogo entre personagens, confundindo o espaço dessas vozes na dramatização, na articulação fílmica, suas relações e interdependências. Caso interessante também é o do filme *A place to live*, no qual duas vozes são responsáveis pela narração: uma cujo dono não sabemos quem é e outra que pertence a uma personagem do filme. Esta última, além de se relacionar semanticamente com a narração da outra voz, ainda se faz presente corporificada e em diálogos com a personagem que representa o filho. Em *Forgotten Village* é interessante notar que a narração se aproxima bastante do discurso indireto livre, com falas e pensamentos de personagens inseridos dentro do discurso do narrador, havendo recorrentes mudanças entre primeira e terceira pessoa.

Em *Olympia*, de Leni Riefenstahl, em vez do anonimato da voz *over*, Paul Laven, o então narrador esportivo mais famoso da rádio alemã, com seus colegas Rolf Wernicke, Henri Nannen e Johannes Pagels, reencenam para o filme a cobertura que haviam feito para as Olimpíadas de 1936 no rádio (Graham, 2001: 165). Os narradores aparecem algumas vezes nas imagens, que foram feitas depois das tomadas dos jogos olímpicos propriamente ditas, fazendo transparecer a preocupação com a *mise-en-scène* da voz invisível. Essa estratégia faz-nos ver os narradores como personagens dentro dos jogos olímpicos. Dessa forma, os narradores conseguem cumprir o caráter informativo e assertivo da voz ao mesmo tempo em que dão uma dimensão espacial, pessoal e social à enunciação. Se a autoridade da voz, nos termos de uma voz *over* ou voz de Deus, existe aí, ela vem travestida de uma locução esportiva usual, com as mesmas formas e vozes escutadas nas rádios alemãs no dia a dia.

Três dos casos mais discutidos nos escritos sobre documentário são *Song of Ceylon*, *Coal face* e *Night mail*. Em *Song of Ceylon*, por exemplo, a voz invisível é tirada de um caderno de viagem de 1680, “An historical relation of the island Ceylon”, de Robert Knox, 254 anos antes da realização das imagens. Segundo William Gynn (1998: 93), o sotaque e os padrões de entoação da voz são marcadamente arcaicos e reforçam, mais que uma voz de autoridade, uma perspectiva de enunciação histórica. Apesar de a voz desempenhar papéis de uma “voz de Deus”, explicando as imagens e ancorando seus significados, ela resiste em ser atribuída ao projeto deliberado pelo realizador: é como se a justaposição de imagem e som produzisse um discurso crítico sem a manipulação flagrante de um enunciador.

Em relação a *Coal face*, o aspecto que mais salta aos olhos é, sem dúvida, o tratamento das vozes. Elas foram pensadas e escritas musicalmente na partitura

16. O narrador não é, em verdade, o prefeito. É um ator de rádio.

de Benjamin Britten para o filme, com a participação do poeta W. H. Auden, dando uma dimensão lírica ao texto falado, recitado e cantado, que se divide em verso e prosa.

Em *Night mail*, na famosa sequência no final do filme, temos o comentário/poema musicado e composto por Auden e Britten (também presente na partitura original do filme) que, além de cumprir seu papel informativo e musical, coaduna-se aos outros elementos sonoros para compor, sobretudo ritmicamente, a sonoridade que se associa aos sons do trem.

Análises mais detidas dos usos da voz no documentário clássico podem revelar um variado leque de estratégias que fogem dos limites e estigmas da “voz *over*” e “voz de Deus”. Estratégias que lidam com vozes localizáveis no tempo e no espaço, frutos de tomadas que captam a materialidade e a imaterialidade da voz mundana que se mostra e revela para o microfone e para o espectador. Os resultados dessas análises podem mudar algumas perspectivas que temos a respeito da estilística e ética do documentário clássico, que, ao meu ver, está longe de se esgotar teoricamente e historiograficamente como fonte de pesquisa.¹⁷

A voz *invisível* é, de fato, a mais imperativa no documentário clássico, tendo em vista o conjunto de filmes aqui analisado – mesmo com a presença cada vez mais constante da voz *visível* a partir da Segunda Grande Guerra e de seu questionamento ético que cresce conforme começa a se formar o documentário moderno.¹⁸ Cabe pontuar que a narração não é o único modo pelo qual a voz *invisível* existe: a voz, em suas diversas maneiras de ocorrer, pode se fazer presente sem corpo, mas também sem as características da narração, como em vozes de arquivo, vozes que compõem um ambiente sonoro, vozes de rádio etc., mas aqui, dada a predominância da narração dentro do recorte feito, trabalhamos-la com mais atenção.

A narração foi uma variável constante e centralizadora no documentário clássico. Variável constante porque sua presença é assídua e oscilou entre viéses líricos e assertivos – independentemente se a narração fala sobre as imagens ou se as imagens tendem a coadunar a fala –, sem negar, em ambos os casos, uma característica fundamental: informar e falar do outro e pelo outro. Evidentemente, existem produções do período clássico que não fazem uso da narração, como é o caso das sinfonias metropolitanas, tais como *Melodia do*

17. O artigo “Pensamentos e práticas sonoras no documentário: trilha sonora, experimentação e sound design” (Chaves, 2016), embora não dedicado exclusivamente à voz, traz alguns exemplos, de forma mais detalhada, sobre a presença do som no documentário, numa perspectiva mais teórica e ligada a seus usos menos convencionais, não suportados pelos limites da noção tripartite da trilha sonora (música, ruído, vozes).

18. Verificar capítulo “As vozes no documentário moderno: para além do sincronismo portátil” (Chaves, 2015: 56-90)

Mundo (1920), de Walther Ruttmann, *Entusiasmo* (1930), de Dziga Vertov, e *The oil symphony* (1933), de Boris Pumpiansky, e de alguns filmes importantes da tradição documentária, como *Song of heroes*, *Os pescadores de Aran* (1934), de Robert Flaherty, e *Triunfo da Vontade* (1935), de Leni Riefenstahl.

Em relação ao nicho de documentários aqui discutido, quatro principais modos de produção da escrita da narração foram identificados: (1) narração escrita por um escritor ou poeta, (2) narração escrita pelo diretor ou produtor do filme, (3) narração pautada em escritos antropológicos e historiográficos anteriores ao da produção do filme, (4) narração escrita por acadêmico, jornalista ou especialista no assunto.

Ao primeiro modo podemos mencionar, por exemplo, os filmes *Coal face*, *Night mail* e *The way to the sea* (1936), este último de Paul Rotha, que tiveram a participação do escritor e poeta W. H. Auden, *Spanish Earth*, que teve a narração escrita e oralizada pelo escritor Ernest Hemingway, com colaboração de John Dos Passos, *A diary for Timothy* (1946), de Humphrey Jennings, com narração feita pelo escritor E. M. Forster, *Desert victory* (1943), de Roy Boulting, com narração do escritor J. L. Hodson, *Power and the land* com narração do escritor e poeta Stephen Vincent Benet, *The Forgotten village*, com narração do escritor e nobel da literatura John Steinbeck, *Child went forth* (1942), de Joseph Losey e John Ferno, com narração do escritor de literatura infantil Munro Leaf, e *Noite e neblina*, com comentário escrito pelo poeta Jean Cayrol.

Ao segundo modo podemos relacionar, por exemplo, os filmes *Industrial Britain*, produzido e escrito por John Grierson e Robert Flaherty, *The voice of Britain* (1935), dirigido e escrito por Stuart Legg, *The plow that broke the plains* e *The river*, escritos e dirigidos por Pare Lorentz, *New Earth* (1934), dirigido e escrito por Joris Ivens, *White flood* (1940), de Lionel Berman, David Wolff e Robert Stebbins, escrito pelo correalizador do filme David Wolff, e *The Battle of San Pietro* (1944), dirigido e escrito por John Huston.

À terceira categoria podemos relacionar os filmes *Song of Ceylon*, com narração pautada nos escritos “An historical relation of the island Ceylon” do século XVII, de Robert Knox, *Terra sem pão* de Luis Buñuel, pautado nos escritos antropológicos “Las Jurdes: étude de géographie humaine”, de Maurice Legendre, publicado em 1927, e, também, *The Land*, cujo script foi baseado no livro “Behold our Land”, de Russel Lord, publicado em 1938.

Ao quarto modo podemos relacionar, por exemplo, *Face of Britain* (1935) de Paul Rotha, que foi escrito e falado pelo crítico e jornalista A. J. Cummings, *Housing problems* (1935), de Arthur Elton e E. H. Anstey, que conta com a voz invisível do Councillor Lauder, presidente da Stepney Housing Committee, *People of Britain*, que teve a participação do acadêmico e também escritor Rit-

chie Calder, *Children at School*, escrito pelo jornalista Wilson Harris, *The City* (1939), de Ralph Steiner e Willard Van Dyke, com narração escrita pelo intelectual Lewis Mumford, *London can take it* (1940), de Humphrey Jennings, com narração feita pelo jornalista Quentin Reynolds, e *Valley Town*, com narração escrita por Spencer Pollard, economista da Universidade de Harvard.

A oralização da narração ficava a cargo geralmente de atores, cantores, do diretor do filme ou da própria pessoa que escreveu a narração, e esses dados são importante ponto de partida para se pensar as inflexões muitas vezes musicais, líricas e assertivas das vozes. A análise destas inflexões é merecedora de uma pesquisa com profundidade ainda a ser realizada. Contudo, em apontamentos gerais, pode-se afirmar que a escolha da sonoridade das palavras, as tonificações, as escolhas prosódicas, as rimas, a poetização do discurso etc. foram questões constantes no documentário clássico. Traços líricos podem ser evidenciados claramente nos filmes supracitados, porém há diferenças e preponderâncias e, no final, nem a assertividade e nem o lirismo se ausentam completamente no documentário clássico. Há que se pesquisar ainda os conflitos e confluências, por exemplo, de uma semântica assertiva ou lírica ou de uma estruturação da fala assertiva ou lírica, e como esses pesos se equilibram, tendo no horizonte as questões éticas relevantes para o período e grupo de realização das respectivas produções.

Além do lugar social da produção da voz, a relação temporal, espacial e factual que ela estabelece com aquilo que é tematizado no filme (se fala de um passado, de um presente, a partir de estúdio ou de locação, se ela sofreu ou sofre cargas de inflexão devido à sua presença ou engajamento na temática fílmica), com a diferença temporal em relação à tomada das imagens (se as vozes foram gravadas numa temporalidade semelhante ou distinta em relação às imagens, se são imagens de arquivo ou não), assim como sua diferença espacial com a tomada das imagens, são chaves, como apontado anteriormente, para o aprofundamento do debate sobre as vozes do documentário clássico ou, ao menos, para identificarmos, dentro do bolo rotulado de voz *over* e voz de Deus, estratégias do uso da voz que se diferenciam em termos estilísticos e éticos. De certa forma, essas são relações analíticas que muitas vezes estabelecemos com as imagens, mas que negligenciamos ao falar sobre os sons.

É importante ressaltar que essas vozes invisíveis se assentam numa constante nos filmes analisados (porém não exclusiva, tal como podemos notar quando a assertividade se rarefaz): dirigir-se ao outro e pelo outro a partir de um lugar majoritariamente privilegiado socialmente, como podemos notar verificando os criadores e oradores destas narrações. Lugar e modo de fala que cederão crescentemente espaço às vozes visíveis a partir do final dos anos

1930. O que se pode inferir é que esse lugar de fala só começa a ser efetivamente transformado a partir do documentário moderno, que, não pode se perder de vista, deixará cada vez mais de lado as temáticas relacionadas às políticas do Estado em favor das temáticas institucionais, regionais, efêmeras, cotidianas e de valorização do sujeito. Contudo, o documentário clássico percorre, ainda que de maneira modesta, um caminho que crescentemente questiona essa voz da narração, invisível. As críticas presentes nos próprios anos 1930 e 1940, como discutido, já indicam um incômodo que, se não é epistemológico, se faz presente ideologicamente em alguns grupos relacionados à produção documental do período clássico, e apontam para a complexa diversidade referente à presença da voz invisível. Os documentários que se estruturam mais no diálogo do que na narração a partir da Segunda Guerra, também são exemplos disto, assim como o são a narração mais flexibilizada, os monólogos interiores, o discurso indireto livre, a revelação da figura daquele que informa e fala do outro e pelo outro, a poesia (e as demais características anteriormente exemplificadas). Assim, pode-se dizer que, apesar de “Voz de Deus” e “voz over”, como já apontado, serem expressões chave para se pensar a teoria e história do documentário, suas conotações e empregos carecem de uma revisão e complexificação teórica e historiográfica.

Referências bibliográficas

- And now Rawtenstall. (1936-7). *Sight and Sound*, 5(20): 155. winter.
- Altaman, R. (1985). The evolution of sound technology. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 44-53). New York: Columbia University Press.
- Anstey, E. (1966). *Some origins of Cinéma vérité and The sound-track in British documentary*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.
- Arnheim, R. (1985). A new Laocoön: artistic composites and the talking film. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 112-115). New York: Columbia University Press.
- B.B.C. The voice of Britain. (1935). *Sight and Sound*, spring, 4(13): 125-126.
- Belton, J. (1985). Technology and aesthetics of film sound. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 63-72). New York: Columbia University Press.
- Bird, T. & Farr, W. (1937). The world we live in. *Sight and Sound*, autumn, 6(23): 145-146.

- Bruce, W. (1933). Producing an educational film. *Sight and Sound*, winter, 1(4): 106-109.
- Bruzzi, S. (2000). *New documentary: a critical introduction*. London: Routledge.
- Camera on nature. (1938). *World Film News and Television Progress*, July, 3(3): 124-125.
- Campbell, R. (1978). *Cinema strikes back: radical filmmaking in the United States (1930-1942)*. Michigan: UMI Research Press.
- Cavalcanti, A. (1985). Sound in films. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 98-111). New York: Columbia University Press.
- Clair, R. (1985). The art of sound. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 92-95). New York: Columbia University Press.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Chion, M. (1999). *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press.
- Chaves, R. (2015). *O som no documentário: a trilha sonora e suas transformações nos principais movimentos e momentos da tradição documentária, dos anos 1920 aos 1960*. Dissertação de Mestrado em Multimeios – Instituto de Artes, Departamento de Cinema, Universidade Estadual de Campinas.
- Chaves, R. (2016). Pensamentos e práticas sonoras no documentário: trilha sonora, experimentação e *sound design*. *Rebeca*, 5: 61-95.
- Davy, C. (1935). The Song of Ceylon. *Cinema Quarterly*, winter, 3(2): 109-110.
- Doane, M. A. (1985). The voice in the Cinema: the articulation of body and space. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 54-62). New York: Columbia University Press.
- Films for school. (1936). *Sight and Sound*, autumn, 5(19): 98-99.
- Ford, C. & Fairgrieve, J. (1935). Sound or silent/Film is teaching. *Sight and Sound*, spring, 4(13): 26-30.
- Graham, C. (2001). *Leni Riefenstahl and Olympia*. London: Scarecrow.
- Grierson, J. (1933-4) Propaganda: a problem for educational theory and cinema. *Sight and Sound*, winter, 2(8).

- Grierson, J. (1934a). The G.P.O gets sund. *Cinema Quarterly*, summer, 2(4): 215-221.
- Grierson, J. (1934b). Introduction to a new art. *Sight and Sound*, autumn, 3(10): 101-104.
- Guynn, W. (1988). The art of national projection: Basil Wright's Song of Ceylon. In B. Grant & J. Sloniowski (eds.), *Documenting the documentary: close readings of documentary film and video* (pp. 64-80). Detroit: Wayne State University Press.
- Holmes, J. (1937). G.P.O. films. *Sight and Sound*, autumn, 6(23): 159-160.
- Holmes, W. (1936). The new renaissance. *Sight and Sound*, summer, 5(18): 7-9.
- Industrial Britain. (1934). *Sight and Sound*, winter, 2(8): 145.
- Kracauer, S. (1985). Dialogue and sound. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 126-142). New York: Columbia University Press.
- Lins, C. (2006). A voz, o ensaio, o outro. In C. Borges (org.), *Angès Varda* (pp. 34-39). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Nichols, B. (1983). The voice of documentary. *Film Quarterly*, spring, 36(3): 17-30.
- Pudovkin, V. (1985). Asynchronism as a principle of sound film. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 86-91). New York: Columbia University Press.
- Ramos, F. (2012). *A imagem-câmera*. Campinas: Papirus.
- Ricoeur, P. (2010). *Tempo e narrativa, vol. 1: A intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Rotha, P. (1939). *Documentary film*. 2. ed. rev. London: Faber & Faber.
- Ruoff, J. (1992). Conventions of Sound in Documentary. In R. Altman, *Sound theory, Sound practice* (pp. 217-234). New York: Routledge.
- Sexton, J. (2004). The audio-visual rhythms of modernity: Song of Ceylon, sound and documentary filmmaking. *Scope*, May: 1-10.
- Stollery, M. (2013). The newsreel commentator, the actor, the intellectual, and the broadcaster: celebrity and personality voices in classic British documentary. *Celebrity Studies*, 4(2): 202-218.
- The Face of Britain. (1935). *Sight and Sound*, spring, 4(13): 126-127.
- Thompson, J. (1935). Documentary films. *Sight and Sound*, summer, 4(14): 74-75.

Versselo, A. (1936). Night mail. *Sight and Sound*, spring, 5(17): 28-29.

Wolfe, C. (1997). Historicising the “voice of God”: the place of vocal narration in classical documentary. *Film History*, 9:149-167.

Wright, B. & Braun, V. (1985). Manifesto: dialogue on sound. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 96-97). New York: Columbia University Press.

ANÁLISE E CRÍTICA

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

Desvios pela memória: o trauma e a *mise-en-scène* no cinema documentário latino-americano contemporâneo

Lucas Henrique de Souza*

Los rubios (Argentina, 2003, 89 min.)

Direção: Albertina Carri

Roteiro: Albertina Carri

Produção: Albertina Carri y Barry Ellsworth

Fotografia: Catalina Fernández

Som direto: Jéssica Suárez Temas

Montagem: Alejandra Almirón

Branco sai, Preto fica (Brasil, 2014, 93 min.)

Direção: Adirley Queirós

Roteiro: Adirley Queirós

Produção: Adirley Queirós e Simone Gonçalves

Fotografia: Leonardo Feliciano

Som: Francisco Craesmeyer

Montagem: Guille Martins

Memória, fabulação e *mise-en-scène* – onde a Rubia e o Preto ficam

Los rubios (2003), de Albertina Carri, trata a ausência dos pais da diretora, sequestrados e assassinados pela ditadura militar argentina, quando ela tinha apenas três anos. Sua narrativa enlaça uma trama de testemunhos, constrói vários pontos de vista sobre o passado, fábula experiências e o trauma por meio de uma diversidade de gêneros, linguagens e suportes. É uma obra construída

* Mestre. Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História – ILAACH, Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada – PPGLC. 85870-650, Foz do Iguaçu, Brasil. E-mail: lucas.h.souz@gmail.com

Esta análise consiste em uma versão do capítulo, “Desvios pela memória: o trauma e a *mise-enscène*”, da dissertação intitulada *Desvios pela memória: as relações entre testemunho, documentário e ficção em Los rubios e Branco sai, Preto fica*, orientada por Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho, no programa de pós-graduação em Literatura Comparada, da UNILA. Esta pesquisa foi financiada pela Capes e Fundação Araucária.

em metalinguagem, mote que estrutura o cenário para a reflexão em primeira pessoa. Carri na narrativa, se materializa promovendo asserções sobre sua própria vida. Todavia, a diretora mescla o documentário à ficção e suas memórias são interpretadas pela atriz Analía Couceyro. Esta revive através da ficcionalização do testemunho momentos-chaves da vida de Albertina, enquanto a Albertina real constrói seu passado, sua identidade.

Branco sai, Preto fica (2014), de Adirley Queirós, também se afasta da construção tradicional de um documentário de memória e se edifica por uma estrutura fictícia que assenta o relato de memória. Por esse viés, Queirós apresenta ao espectador um evento caótico ocorrido no baile black Quarentão, em Ceilândia-DF, no dia cinco de março de 1986. Assim, Adirley Queirós conduz à ficção científica as memórias de Marquim e Sartana, dois sobreviventes desta noite de baile em *Branco sai, Preto fica*.

Tanto Queirós, como Carri, articulam suas *mise-en-scènes* em duas modalidades. Uma planejada, controlada em todos os aspectos possíveis, como em um filme de ficção comum, e a outra, por meio da interação entre personagem e o sujeito da câmera, aberta às intervenções do acaso no mundo histórico.

Assim, *Los rubios* e *Branco sai, Preto fica* realizam a encenação no cruzamento entre a ficção e o documentário, entre o controle e o acaso. A encenação nesse sentido é realizada através da mescla entre a encenação-construída, locação, ação e afecção (Ramos, 2008), de modo que, em algumas cenas, a categorização pode ser precisa, mas em outras a fabulação é tamanha que extrapola os limites dos conceitos e das formas. Ela acontece tanto em ambientes construídos, de forma a limitar a ação do acaso, como também aberta aos imprevistos, no corpo-a-corpo com o real.

Dessa maneira, Albertina Carri em *Los rubios*, construiu um roteiro, planejou algumas cenas, mas afirma: “este guión debe ser leído como una guía, un boceto de lo que es la película. [...] Es decir que los diálogos planteados en el guión no son necesariamente los que quedaron en la película” (Carri, 2007: 35).

Por exemplo, na primeira cena que revela o traço documental do filme, ainda na sequência de introdução, se fosse totalmente planejada perderia sua potência (Imagem 1). A diretora e sua equipe entrevistam uma senhora que conheceu a família Carri antes do sequestro – que inclusive reconhece a diretora chamando-a, como nos lembra Martín Kohan (2004)¹ de Robertina. Nesta

1. De acordo com Kohan (2004), “Algo tienen estos vecinos, cuando se equivocan con las identidades. El hijo de la vecina entregadora, un hombre nervioso al que una cámara también nerviosa tiene que buscar para que aparezca al hablar, se equivoca con el nombre de Albertina Carri. Pero no comete un error cualquiera: le dice “Robertina”, la entrevera con el padre”.

cena, a encenação acontece no risco do real, sem ensaio, no corpo-a-corpo com o mundo.

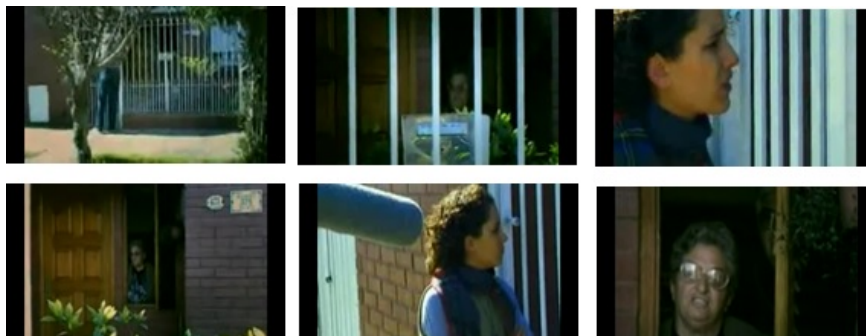


Imagem 1. *Mise-en-scène* documental – *Los rubios*

Um plano geral da fachada da casa inicia a cena. É nesse momento, como assinala Ramos (2012: 22) que, “a presença do sujeito-da-câmera funda a tomada, ao transformar ação em encenação. Não se constitui propriamente em indivíduo físico, mas incorpora a máquina que sustenta no corpo e também a equipe que o faz existir como imagem cinematográfica”.

A diretora e um membro da equipe estão de costas, enquanto a personagem entrevistada está posicionada no fundo do quadro, quase invisível na profundidade. O câmera-man vai se aproximando, até parar ao pé do portão, montando o triângulo para entrevista: câmera, Albertina e entrevistada. Com o *zoom*, ele passa entre as grades do portão, pelo jardim e enquadra a personagem em primeiro plano, um percurso suave em que a montagem alterna primeiros planos da diretora, com primeiros planos da entrevistada, compondo o plano contraplano. A cena termina com despedidas e agradecimentos, o *zoom* retorna à posição normal e corte seco.

Esta cena revela alguns dos problemas da *mise-en-scène* documental. De imediato, a própria forma com que a equipe encontra e aborda a personagem limita as opções de *mise-en-scène*. A senhora está parada na janela de sua casa, não convida a equipe a entrar, nem sai a calçada. Sua imobilidade impõem a ordem dos corpos no quadro e estabelece restrições no que diz respeito a maquiagem, figurino ou luz artificial, caso fosse necessário algum desses recursos. Ainda no início da entrevista a senhora pergunta: “que están filmando?”, um dos membros da equipe responde que é um trabalho para faculdade, e por isso ela poderia ficar tranquila.

No entanto, a senhora não está tranquila, enquanto diretora e equipe lhe direcionam várias perguntas, a senhora se limita a responder: “para mi fueran

gente muy buena, no tengo nada que decir” ou “no sé, no tengo ni idea”. Em meio a estas tensões, há uma busca pela legibilidade, harmonia e profundidade de campo. (Imagem 1).

Já Adirley Queirós, não utilizou o acaso na mesma perspectiva de Carri. O diretor realizou poucas cenas em ambientes cujo controle “integral” não era possível. No entanto, na cena realizada em um mercado popular, o diretor ornamenta a encenação com os olhares curiosos, colocando dessa maneira as personagens “no mundo real” (Imagem 2), exatamente no cruzamento entre controle e acaso.

Nela, Marquim e Jamaika vão em busca de sons que irão compor o arsenal da bomba sonora que será lançada em Brasília. A ideia é captar o som da cidade, das ruas, do povo... , e nada melhor do que um mercado popular para tal coleta. A figuração é realizada sempre com Marquim e Jamaika caminhando no centro do quadro pelos apertados corredores do mercado (Imagem 2-a, b.).

A construção da banda sonora é limpa e rica em vozes, propagandas, músicas, levando o espectador a sentir-se com os fones da personagem. Logo, Marquim se atenta para uma sonoridade que rapidamente torna-se marcante na banda sonora e desencadeia, junto a performance corporal do ator, a necessidade da cena seguinte (Imagem 2-c.).

O figurino de Jamaika continua no mesmo padrão de todas as outras cenas, mas o de Marquim se modifica. De roupas neutras, em tons pastéis e *black power*, para trança rastafari, calça vermelha e camiseta cinza. Segundo o rapper e ator Marquim, a composição padrão da personagem não podia mudar, de modo que, sob sua insistência, esta foi a única cena que o diretor autorizou trocar o figurino da personagem.²

Nessa sequência, Adirley Queirós tem o controle dos corpos das personagens, mas não são todos os corpos que compõem o quadro. Deste modo, o diretor não pode prever todas as ações ou impedir (se é que deseja) os olhares desconfiados e curiosos, a vontade de aparecer ou de se esconder da câmera que o choque entre o mundo real e ficcional evidência na *mise-en-scène* desse mercado de sonoridades.

2. Marquim do Tropa comenta a questão no debate pós-lançamento do filme no 47º Festival de Brasília. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=m8tQNfpUHoM. Acesso em: 12 de ago. de 2017.



Imagem 2. *Mise-en-scène* em externa: *Branco sai, Preto fica*.

Assim, Queirós e Carri nestas cenas se relacionam com o acaso sob a égide da flexibilidade, tal como postula Aumont (2006: 171): “o cineasta parece não intervir, ou intervir muito pouco, parece estar mesmo ausente da rodagem e, porém, nada se faz que ele não tenha, de certa maneira previsto – ou antes, que ele não tenha previsto aceitar e disso se servir integrando-o no seu projeto”.

Narrar o inenarrável – fabular o trauma

Tanto em *Branco sai, Preto fica*, como em *Los rubios*, narrar o trauma é uma dor constante, de modo que a fabulação auxiliou decisivamente os diretores na construção do relato traumático possibilitando a feitura dos filmes. A fabulação no caso de Carri se revelou sobretudo através da atriz que a representa, da encenação do testemunho, da animação, etc. Já Queirós concebeu uma alegoria que permitiu aos sujeitos criarem seus personagens e, desta forma, rememorar o trauma nos cenários construídos exclusivamente para o filme. Nas palavras do diretor:

Primeiro a gente faz toda uma ambientação de cenário, pra só depois levar os personagens para o ambiente [...]. Então a partir do momento que a gente constrói esse cenário, a gente deixa eles andando pelo cenário, onde eles andavam era filme. O rigor era um rigor prévio no sentido de que vamos fazer um cenário que talvez lembre uma ficção científica e vamos construir cenários mais isolados, mas a partir daí, como o personagem vai agir é com ele. Não existe o roteiro tradicional.³

A falta de um roteiro proporciona às personagens a liberdade de construir sua narrativa traumática usando a fabulação, isto é, se transformando no ato da *mise-en-scène*. Esse processo é bem evidente na cena de introdução de *Branco sai, Preto fica*, no performático relato de Marquim.

A cena tem início com um forte ruído que sugere o som de uma esteira, em tela preta com o letreiro: “Antiga Ceilândia, Distrito Federal” (Imagem 3-a.).

3. Debate com Adirley Queirós sobre *Branco sai, Preto fica* na Universidade Federal Fluminense. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=WigC2b-uJXQ&t=201s. Acesso em: 25 de ago. de 2017.

Corte seco e por um plano geral em movimento de grua ascendente vemos uma parede pichada à esquerda, um prédio de quatro andares ao fundo e parte de um parquinho no canto direito do quadro (Imagem 3-b.). É noite.

Outro corte, Marquim desce um lance de escadas sobre um elevador em contra-picado, vestindo calça jeans e uma camiseta de cor cinza com as palavras “Retro sport”. O local parece um esconderijo, ferramentas espalhadas, luzes nas paredes, uma caixa pendurada com alguns vinhos e objetos irreconhecíveis. (Imagem 3-c).

Este é um plano geral longo, que permite ao espectador conhecer o cenário e acompanhar na profundidade do quadro o movimento suave da cadeira. Marquim lava as mãos (em *off*), em seguida estaciona ao lado da bomba sonora, o aparelho cilíndrico luminoso que se destaca no fundo quadro. Com uma chave de fenda, em plano médio, mexe na bomba, ela emite um assobio distorcido (Imagem 3-d.) mudando a feição da personagem. Em seguida, um primeiríssimo plano de um toca-discos em movimento, a mão de Marquim posiciona a agulha no vinil, entra uma base sonora própria do estilo gangsta rap⁴ (Imagem 3-e.). Em primeiro plano, Marquim está com fone de ouvidos e um microfone próximo à boca (Imagem 3-f.), inicia um relato em primeira pessoa, seu caminho até chegar ao baile: “Domingo, sete horas da noite. Já estou com meu pisante, minha beca, estou em frente de casa. Tô indo em direção ao centro da Ceilândia [...]”.

Aqui, Marquim executa a fabulação, de modo que, profere o relato como se ainda estivesse em 1986, portanto é o Marquim bboy⁵ quem narra. O relato da personagem simula uma noite de baile no Quarentão, planos longos e fixos são entrelaçados a imagens da época, o que potencializam a encenação da personagem: “Oh! que loco! Tá inflamado, já dá pra ouvir as pancadas daqui. Olha os graves, hoje o Rubão tá botando pra quebrar”. Experimentamos, dessa forma, a atmosfera contagiante do Quarentão.

Daqui em diante, Marquim já não é o bboy, mas o rapper que, através de outra via de fabulação inicia o primeiro trecho da música de sua autoria, “Baile no Quarentão”,⁶ introduzindo o espectador no dia do baile: “O baile vai se loco aqui no Quarentão, os moleques estão de quina me esperando ali irmão, a bagaceira vai ser loca e o bicho vai pegar [...]”. (Imagem 3-g. h.).

Dentro do baile ele começa o passinho. Marquim movimenta a cabeça, os ombros, o corpo, dá dicas aos que tentam acompanhá-lo, vivenciando por

4. O estilo gangsta rap foi hegemônico no rap brasileiro nos anos 1990 até meados de 2000.

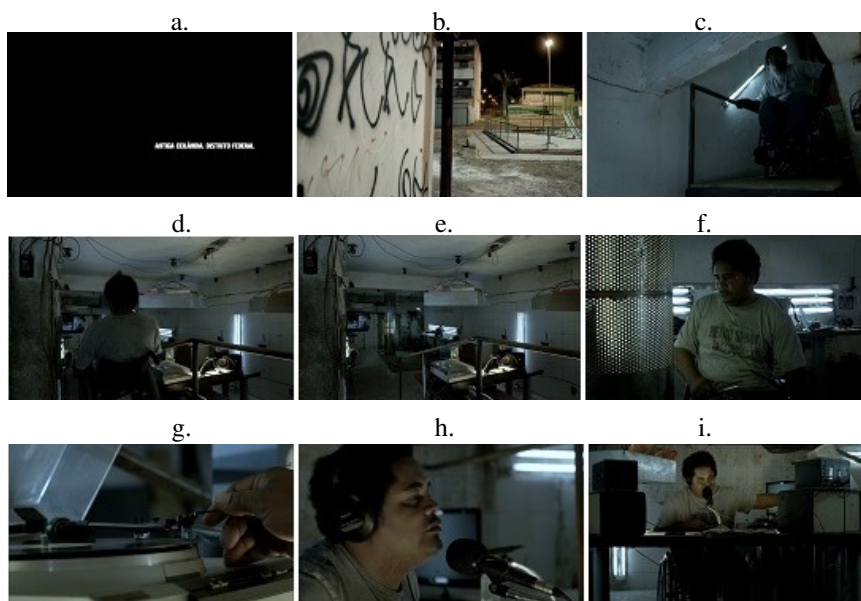
5. Dançarino de break.

6. A música “Baile no Quarentão” compõe o álbum “Só na miúda” (2010) do grupo Tropa de Elite. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKZL410IXGw>. Acesso em: 24 de jul. de 2017.

alguns segundos aquele tempo, sempre com um sorriso no rosto. No entanto: “Tá acontecendo alguma coisa. Oh! Chama as minas pra cá. Tá acontecendo alguma coisa ali na portaria. O que é aquilo?” Som de tiros e latidos se misturam a base gangsta. “Vish... os cana! Os pé de bota tá na área”.

A partir daqui a base harmônica é interrompida, um silêncio toma conta da cena, até que: “Bora, bora, bora, bora... Puta pra um lado e viado pro outro! Bora porra! Tá surdo negão? Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro, branco sai e preto fica porra!”. (Imagem 3-i.).

Marquim já não sustenta o sorriso, nem o rosto elevado, prostrado, seu corpo, seu olhar, sua expressão manifestam a catástrofe, a impotência do cidadão frente ao autoritarismo. Numa vertiginosa aproximação, a cena termina como muitas canções do gangsta rap produzido nos anos 1990, ao som de tiros e do Globocop.⁷ (Imagem 3-j.).



7. No Brasil, o estilo gangsta rap produzido a partir de meados dos anos 1990, utiliza com frequência em sua base harmônica sons de tiros e helicópteros, bem como referências ao helicóptero da emissora Globo, o Globocop.

j.



Imagem 3. Seção de abertura de *Branco sai, Preto fica*.

Já Albertina Carri, emprega a fabulação do testemunho conciliando trauma e crítica estética. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que a diretora utiliza a fabulação na *mise-en-scène*, como forma de narrar a memória traumática, também executa essa *mise-en-scène* de forma a provocar uma crítica sistemática à estética estabelecida do testemunho, a que garante o “rigor documental”, ao longo de sua película.

Assim, sobretudo nas cenas que acontecem no cenário onde Albertina cita explicitamente Jean-Luc Godard⁸ e John Waters (Imagem 4), a diretora por meio da sua performance e da performance da personagem que a dublica, do figurino, do cenário, de tudo que envolve a *mise-en-scène*, fábula o trauma, tornando-o falso para revelar sua potência por uma parte, enquanto que por outra, nega, questiona, constrói e desconstrói a estética do testemunho convencional.

Em uma das sequências concebidas neste cenário, a personagem Albertina está escrevendo no centro do quadro em primeiro plano, de costas a um monitor de TV que exhibe o testemunho de uma amiga de seus pais.

A personagem ouve o testemunho de costas e, ademais, de costas para fotos e objetos de memória pendurados na parede ao fundo (Imagem 4-a.). Um movimento de câmera decrescente para a direita, focaliza o que a personagem

8. Fernando Seliprandy (2015) organiza todo o debate em relação a Los rubios e Godard no artigo, *Los rubios e os limites da noção de pós-memória*.

escreve: “exponer a la memoria en su próprio mecanismo. Al omitir recuerda” (Imagem 4-b.).

Corte seco, e a personagem invade o quadro na frente de outro monitor de TV, outra amiga profere o testemunho, mesma forma, mais uma vez a personagem dá as costas (Imagem 4-c. d.). O primeiro plano do monitor toma todo o quadro com filtro azul, tornando explícita a possibilidade de manipulação do testemunho. (Imagem 4-e.). Corte seco e a personagem coloca uma fita cassete no aparelho, a rebobina, aciona o *play* e novamente dá as costas ao testemunho (Imagem 4-f. g. h.), o que revela através da encenação, a recusa desta forma de relato.



Imagem 4. A fábula do rigor documental – *Los rubios*.

Em outra cena, assistimos à encenação do testemunho, construída da forma convencional. Primeiro, por um filtro preto e branco, a atriz pensativa, com o olhar distante, toma uma xícara de chá a beira da janela, parecendo entrar na personagem (Imagem 5-a). Depois recebe as últimas coordenadas da diretora (Imagem 5-b), para em seguida prestar o depoimento (Imagem 5-c).

O quadro é montado, na posição habitual do testemunho canonizado, primeiro plano, personagem ao centro, de modo que, a cena torna explícita sua possibilidade de manipulação minando a ideia de documentação.

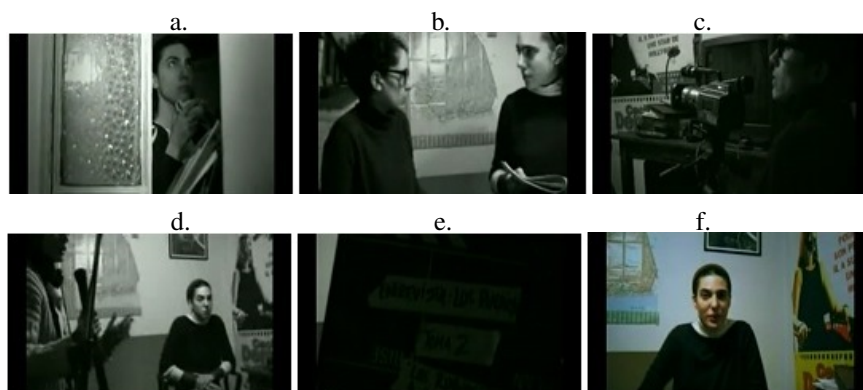


Imagem 5. Testemunho e encenação em *Los rubios*

Nessas cenas, Albertina Carri articula a *mise-en-scène* de modo a desestabilizar a forma habitual do testemunho, exibindo suas lacunas ou possibilidades de manipulação e criação, implodindo a ideia de “rigor documental”, ao mesmo tempo que executa a fabulação.

Adirley Queirós recorre a este tipo de testemunho, mas por um viés totalmente distinto. O objetivo não é desestabilizar a forma convencional, – embora Marquim esteja vestindo a camiseta cinza com a expressão “Retrô”, no qual podemos entender como uma sutil crítica à estilística – a sequência é um movimento em direção ao testemunho canonizado.

Ela desnuda a alegoria da narrativa e exhibe o discurso documental que tem o dever de documentar, de produzir documentos, provas e memórias. Dessa maneira, o diretor usa a convenção, a potencialidade do “rigor documental” no intuito de confirmar uma narrativa real que de tão cruel se faz fictícia.

A sequência tem início como fictícia. Dimas Cravalaças está em sua nave, quase totalmente vazia, apenas com uma mochila no chão. As provas colhidas pela personagem, isto é, as fotos e os recortes de jornal da época que estavam fixadas na parede, sugerem estar dentro da bolsa, pois não há esta ação no filme.

Deste modo, se podemos supor que já existem evidências documentais suficientes, só falta o testemunho daqueles que sofreram as consequências da ação policial no baile. Aqui se faz o uso de outro exercício de fabulação, o sujeito deixa a persona e o contraste o torna mais real que o real.

Marquim e Sartana relatam no centro do quadro, cada um a sua vez, iluminados apenas por uma luz fria, mas acolhedora que envolve a performance corporal dos testemunhantes, sem maquiagem ou efeito sonoro, só as chagas de quase trinta anos suportando o trauma.



Imagem 6. O testemunho canonizado em *Branco sai, Preto fica*

Em suma, as duas obras aqui analisadas são estruturadas através das relações entre trauma, *mise-en-scène*, memória e fabulação. A memória pós-traumática dessa forma, coloca em evidência “o mais vivo da energia cinematográfica” que “circula entre os dois pólos opostos da ficção e do documentário [...], entrecruzá-los, entrelaçar seus fluxos, invertê-los, fazendo-os rebater um no outro” (Comolli, 2008: 90), revela-se como uma alternativa estilística conectada às necessidades expressivas do campo documental contemporâneo latino-americano.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2006). *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Carri, A. (2007). *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Ediciones del BAFICI.
- Comolli, J. (2008). *Ver e poder. A inocência perdida: televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Kohan, M. (2004). La apariencia celebrada. *Punto de Vista*, 27(78): 24-30. Buenos Aires.
- Ramos, F. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac.
- Ramos, F. (2012). A *mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. *Revista Rebeca*, 1(1): 16-53.

- Seliprandy, F. (2015). *Los rubios* e os limites da noção de pós-memória. *Significação: revista de Cultura Audiovisual*, 42(44): 120-140. São Paulo.
- Souza, L. (2018). *Desvio pela memória: as relações entre testemunho, documentário e ficção em Los rubios e Branco sai, Preto fica*. Foz do Iguaçu: Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

Um filme de pernas tortas: *Garrincha, alegria do povo*

Patricia Gimenez, Silvana Seabra Hooper & Jane de Almeida*

Garrincha, alegria do povo (Brasil, 1963, 58 min.)

Direção: Joaquim Pedro de Andrade

35 mm/ P&B

Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade; Luiz Carlos Barreto; Armando

Nogueira; Mário Carneiro; David Neves

Direção de fotografia: Mário Carneiro

Câmera: Mário Carneiro; Joaquim Pedro de Andrade; Luiz Carlos Barreto;

David Neves; José Rosa

Som direto: Eduardo Escorel; Hélio Barrozo Netto

Montagem: Nello Melli; Joaquim Pedro de Andrade

Narração: Heron Domingues

Produção: Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto / Produções

Cinematográficas Herbert Richers S.A.

Produtores: Armando Nogueira; Luiz Carlos Barreto

Introdução a *Garrincha*

O filme *Garrincha, alegria do povo*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, é atualmente reconhecido como uma das importantes obras do início do Cinema Novo. O filme veio a público em 1963, ano seguinte à Copa do Mundo de futebol realizada no Chile, que teve o Brasil como a seleção campeã. Alguns

*Patrícia Gimenez: Mestre. Universidade Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia (CEFT), Programa de Mestrado e Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura, PPG-EAHC/UPM. 01302-907, São Paulo, Brasil. E-mail: patigimenez@hotmail.com

Silvana Seabra Hooper: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais- Faculdade de Comunicação e Artes – FCA, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social-PPGCom/PUCMinas. 30535-000, Belo Horizonte, Brasil. E-mail: seabra@pucminas.br

Jane de Almeida: Universidade Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia (CEFT), Programa de Mestrado e Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura-PPG-EAHC/UPM. 01302-907, São Paulo, Brasil. E-mail: janemary.almeida@mackenzie.br

Este artigo é fruto de pesquisa de mestrado, defendida em 2017, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, realizada com financiamento da CAPES.

comentaristas chamam o mundial de 1962 de "a Copa de Garrincha". O trabalho de Joaquim Pedro de Andrade, contudo, não apenas apresentava Garrincha como um exímio jogador, mas sugeria o futebol como uma forma moderna de iludir e desmobilizar o povo, proposta semelhante à do filme *Subterrâneos do Futebol* (1965), de Maurice Capovilla, realizado na mesma época. Dessa forma, o filme se alinha ao viés da denúncia social do Cinema Novo, porém com diferentes nuances.

O tema do futebol, como a paixão popular brasileira por excelência, foi escolhido pelo diretor como uma boa via para se comunicar com o povo. No tocante à crítica, *Garrincha, alegria do povo* foi recebido, na época de seu lançamento, como um documentário bastante simples, com forte tom jornalístico (Araújo, 2013). O jogador ainda era vivo e se encontrava no auge de sua carreira. Contudo, o filme cumpre a proposta do Cinema Novo de retratar num personagem o próprio povo brasileiro em suas dificuldades com a miséria e a exploração econômica e, neste caso, com exploração política do futebol. Pode-se ler o documentário também como uma metáfora do heroísmo do povo brasileiro – e a escolha de Garrincha nesse caso parece perfeita, num momento em que mais um jogador de origem pobre ascendia à posição de herói nacional.

Estilisticamente, o filme parece filiar-se a *Aruanda* (1960), curta-metragem documental dirigido por Linduarte Noronha reputado pelo seu estilo precário (Oricchio, 2010), mas que obteve grande reconhecimento de crítica e público, apesar de ter sido realizado em apenas 40 dias e com várias limitações técnicas (Ramos, 1990). *Garrincha* foi filmado sem roteiro, com um grau significativo de improvisações em função da falta de recursos técnicos adequados. Ao final, contudo, obtém-se uma obra bastante original, com montagens sofisticadas e incomuns para a época (Santos, 2012: 157-159). Essa montagem singular, vista à distância e dentro de um contexto maior, levanta questões sobre seu projeto original em relação ao produto gerado. Afinal, é difícil dizer se o resultado do filme veio de uma tentativa de lidar com as limitações técnicas ou se foi, na realidade, parte do estilo e da intenção de seu diretor.

A montagem do filme é o ponto dessa análise, que enfatiza os procedimentos técnicos utilizados em *Garrincha* para propor uma leitura da obra a partir de elementos do “filme-ensaio”, entendido como um tipo de cinema de intermediação entre o documentário e a ficção que permite a construção de um jogo de imagens imaginativo e lúdico, menos preso às regras da prática documental restrita.

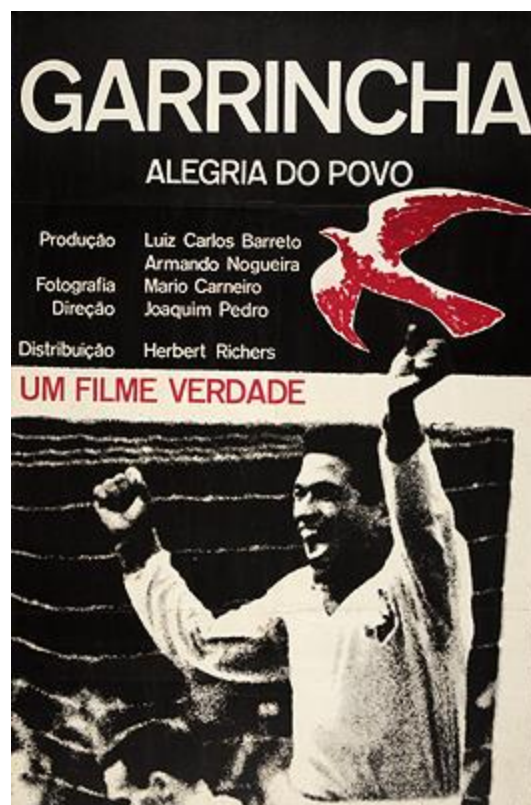


Figura 1. Cartaz do filme

O material de *Garrincha*

Joaquim Pedro de Andrade é autor reconhecido de obras cinematográficas que se destacam na história do cinema nacional e internacional. Apesar de ser considerado um cinemanovista, sua produção vai além desse rótulo, pois seus filmes são reconhecidos tanto pelo engajamento político quanto pela proximidade com a literatura e a estética do modernismo. Além disso, a obra de Joaquim Pedro retrata o imaginário brasileiro de forma marcadamente pessoal, com uma linguagem própria. *Garrincha, alegria do povo* pode ser pensado como uma novidade no documentário nacional e internacional, com procedimentos que o aproximam do chamado “filme-ensaio”. Esse conceito, embora não seja recente, ainda recebe bastante atenção e é assunto de muitos debates, como é o caso de dois importantes títulos: *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker* (2015), de Timothy Corrigan; e *O ensaio no cinema: for-*

mação de um quarto domínio das imagens na cultura contemporânea (2015), de Francisco Elinaldo Teixeira.

Sobre a proposta de realizar o filme *Garrincha*, conta-se que em 1962, Joaquim Pedro de Andrade, ao retornar do exterior, recebeu o convite do fotógrafo jornalístico e produtor carioca Luís Carlos Barreto e do jornalista esportivo Armando Nogueira para dirigir um filme no formato documentário sobre o jogador de futebol Manuel Francisco dos Santos, o Mané Garrincha, que era jogador do Botafogo e havia alcançado fama internacional na Copa do Mundo como um dos maiores dribladores da história do futebol.

Os números de Garrincha são emblemáticos: jogou 614 partidas pelo Botafogo e marcou 245 gols, no total. Já pela Seleção Brasileira, jogou 60 partidas e marcou 17 gols, tornando-se um ícone, famoso por seus dribles e conquistas.

O filme *Garrincha, alegria do povo* aborda a carreira do jogador, sua vocação, sua vida pessoal, suas vitórias e suas pernas tortas. Como procedimento de linguagem cinematográfica, a edição do filme intercala depoimentos do próprio Garrincha com imagens de jornal, fotografias e filmes de jogos antigos – um procedimento bastante peculiar naquela época. O cineasta, talvez com a intenção de desconstruir o personagem como um mito esportivo, parece buscar despojar o jogador de seu talento com a bola para apresentá-lo como uma pessoa comum e, mais especificamente, como um exemplar do “retrato do povo brasileiro”. Além disso o primeiro filme brasileiro dedicado a um esportista e pode ser considerado uma das melhores abordagens cinematográficas do esporte, embora outros jogadores já tivessem, à época, recebido destaque em filmes como: *Campeão de futebol* (1931), de Genésio Arruda; *Alma e corpo de uma raça* (1938), de Milton Rodrigues; e *Gol da vitória* (1946), de José Carlos.

No percurso da filmagem, o material captado passou por variados problemas. Desde o início das filmagens, Garrincha se mostrava pouco comprometido com o filme, eram comuns os agendamentos aos quais o jogador simplesmente não comparecia. Além do mais, o único jogo filmado pela equipe com som direto foi a final do Campeonato Carioca de 1962, entre Botafogo e Flamengo. Outros dois jogos (Botafogo versus Vasco e Botafogo versus Fluminense) não produziram imagens consideradas boas para realização do filme.

Tanto o cinema direto quanto o cinema-verdade só foram possíveis de serem realizados graças à revolução tecnológica. Grandes empresas desenvolveram equipamentos de câmeras no formato 16mm, portáteis e leves, além dos gravadores de áudio Nagra, que podiam ser carregados por apenas uma pessoa, livre dos pesados e volumosos equipamentos e cabos que uniam a câmera ao gravador. Dessa forma, imagem e som estariam sendo captados de forma

independente para serem gravados cada um em sua mídia, propiciando maior liberdade de movimento aos profissionais. Infelizmente, *Garrincha* não dispunha do equipamento adequado – questão prioritária, como pode-se inferir, para a realização de uma obra nos moldes do cinema direto ou do cinema-verdade. O equipamento de som, obtido por empréstimo apenas nos últimos dias de filmagem, foi operado por Eduardo Escorel que, em entrevista a Luciana Corrêa de Araújo, conta que sua função era a de gravar “vários tipos de som para serem usados durante o filme: som de torcida, som no vestiário dos jogadores, ruídos de ambientação [...] Som direto propriamente dito, no sentido de som sincronizado com a câmera, não foi feito” (Araújo, 2013: 143-144). Os únicos dois momentos com som direto são os depoimentos de Garrincha e do dr. Vila Nova Monteiro, médico do Botafogo. Segundo Escorel, para as filmagens desses depoimentos, as câmeras utilizadas eram muito pesadas. Parte da timidez de Garrincha, parece ter sido reforçada pelo pesado aparato tecnológico, que teria atuado ostensivamente, causando um distanciamento da proposta do cinema direto de captar a espontaneidade do jogador.

Ao final do processo de filmagem, Joaquim Pedro se depara com material captado pouco consistente, o que o leva a incorporar um vasto material de arquivo, proveniente de vários acervos, como os da Herbert Richers e da TV Tupi, além do material do jornalista Mário Rodrigues Filho, que não apresentava bom estado de conservação (Araújo, 2013: 140). Outro recurso para compor o filme foram as fotografias cedidas pelo Jornal do Brasil e pela revista O Cruzeiro. Ao final, o material para a montagem era composto por diferentes formatos: fotografias, matérias de jornais e imagens de jogos das Copas de 1950, 1958 e 1962, com a participação do jogador. A equipe de Joaquim Pedro captou o material do filme em película 35mm, mas o material televisivo encontrava-se em 16mm, muito comum na época. Já as fotografias de revistas e jornais foram filmadas através do método *stop motion* em *table top*, com movimentos de zoom para enfatizar jogadas ou mesmo para dar destaque a políticos ao lado de Garrincha. Assim, após transferir todo o material para um único formato em 35 mm – técnica de ampliação de formatos diferentes e inferiores (8mm, S-8, 16mm ou S-16) chamada *blow-up* –, a montagem teria sido realizada.

A diversidade de material fez com que Joaquim Pedro e o montador Nello Melli precisassem executar um elaborado trabalho de montagem. O que parece ter sido uma dificuldade técnica com o personagem Garrincha acabou tornando-se um inovador recurso procedimental para a linguagem documental.

Alguns anos depois, o próprio diretor revelava que sua intenção era a de fazer o “cinema direto” que tratasse de “uma experiência na linha que eu trazia dos irmãos Maysles de cinema direto. Eu já estava preocupado com a realidade, querendo uma captação direta, então arranjei esse negócio de estudar com eles para tentar fazer um filme diretamente afinado com a realidade.” Joaquim Pedro, no entanto, admite que seu percurso teve de ser alterado, pois não conseguiu realizar o pretendido cinema direto, “por inadequação do material e por inadequação minha com o tema (...)”, e complementa: “ficou muito mais um filme de montagem, edição de material de arquivo que havia com mais uma filmagem de tipo direto que a gente fez no Maracanã com os jogos que estavam acontecendo naquele tempo (Andrade, 1976: s/p.).

Ao articular ambos os materiais, o filmado e o de arquivo, Joaquim Pedro construiu um filme pouco comum do ponto de vista do documentário, mas também produziu uma nova análise do futebol, sob o ponto de vista social. Entusiasmado com o filme, Glauber Rocha afirma que “*Garrincha* é o novo cinema nacional, assim como *Vidas secas* e *O sol sobre a lama*” (Rocha, 1968: 148). Mais do que isso, é interessante observar que o filme se revela, para Glauber Rocha, como uma espécie de *alter ego* do cinema novo, capaz de indagar sobre as origens e a essência do movimento. Para o cineasta “analisar *Garrincha* oferece os dados finais para concluir um capítulo sobre as origens de um cinema novo no Brasil; dispensa, ao mesmo tempo, respostas precipitadas sobre o que é este cinema novo”. (Rocha, 1968: 148).

O filme muito claramente se destaca pela sua montagem, exercício que transborda a informação como objeto principal e segue a linha do documentário crítico, utilizando-se da montagem reflexiva, no sentido de Bill Nichols (2005). Segundo o autor “acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação”(Nichols, 2005: 162). Além disso, esse tipo de documentário desafiaria as técnicas convencionais, embora mantivessem o realismo como pano de fundo. O estilo toma forma de realismo físico, psicológico, e mesmo emocional, mas inova ao centrar-se significativamente na construção dos personagens através da montagem, dando assim maior expressão à criatividade e à invenção do diretor, como acontece em filmes como *O homem com uma câmera* (1929), *David Holzman’s diary* (1968) e *No lies* (1973) (Nichols, 2005). De fato, é fundamental em *Garrincha, alegria do povo* o uso das imagens de arquivo de jogos em remontagem que abdica da cronologia para obter um efeito rítmico. Muito influenciado pelo cineasta francês Alain Resnais, Joaquim Pedro parece ter se inspirado em *Van Gogh*, realizado em 1948 e um dos primeiros filmes a utilizar o recurso de montagem com fotografias,

a partir dos quadros do pintor. Como observou Araújo, Resnais “decupa os quadros do pintor a ponto de construir uma linha narrativa, contando a história (ou uma das possíveis histórias) do quadro através da linguagem cinematográfica” (Araújo, 2013: 151). O caminho da câmera segue percorrendo os quadros, pousando em detalhes e é acompanhada pela voz do locutor que, conduzindo a narrativa, torna o filme, aparentemente, mais simples, mais direto, embora não menos criativo e reflexivo. Godard acredita que o filme de Resnais tem uma importância histórica, pois aponta para uma nova prática cinematográfica, pautada em uma forma original de conduzir um filme, despojada das práticas habituais do documentário como a reconstituição de fatos e as entrevistas (apud Corrigan, 2015: 70). No filme de Resnais, a câmera passeia pelas fotografias e ajuda a contar uma história, dirigindo o olhar do espectador em um itinerário próprio que confere novas possibilidades de sentido à foto. Em *Garrincha*, o processo é semelhante, pois o procedimento de desconstrução de ponto de vista se repete durante todo o filme.

Uma das principais diferenças entre o filme de Resnais e o de Joaquim Pedro é o uso, nesse último, de uma maior variedade de materiais de arquivo. É preciso considerar que à época, o “telejornal”, era uma produção fílmica bastante apreciada, com grande sucesso, e que já fazia uso de materiais diversificados de arquivo, como a *Revista Esportiva Paulista*, o *Globo Esportivo na Tela*, o *Esporte na Tela*, o *Esporte em Marcha*, a *Vida Desportiva* e a *Revista Esportiva*. Contudo, o maior detentor das imagens de futebol era o *Canal 100*, cinejornal dos mais importantes no segmento. A empresa que atuou no cinema de esportes de 1959 até 1986 era dirigida por Carlos Niemeyer e frustrou as expectativas de Joaquim Pedro ao estipular altos preços pelas imagens, inviabilizando o seu uso no filme (Bentes, 1996). Responsável por quase todo o panorama do esporte no país, Niemeyer selecionava e orientava as câmeras, controlava o processo de edição e produção e até mesmo a distribuição dos programas que eram exibidos nas salas de cinema brasileiras antes dos filmes de longa-metragem. Apesar de seus cinejornais serem realizados com recursos do cinema, Niemeyer não era um cineasta e suas propostas não eram consideradas cinematográficas. Segundo Melo, o *Canal 100* era considerado produto cinematográfico “menor e pouco intelectualizado” (Melo, 2006: 268). Não conseguindo um acordo com Niemeyer, Joaquim Pedro busca outras soluções, tanto para a montagem quanto para a captação. Sabendo que teria apenas um jogo captado com som direto para ser posteriormente editado, o diretor preocupa-se com novos enquadramentos e ângulos nunca vistos. Na ausência das belas jogadas de Garrincha, os bons enquadramentos suprem o cineasta com material com qualidade de vanguarda (Melo, 2006). As câmeras, por

exemplo, voltam-se para os limites do campo e também enquadram fixamente as pernas tortas de Garrincha, além de rostos de pessoas na arquibancada, exatamente como fazia o cinema *verité*. Os enquadramentos dos jogos também foram considerados muito “modernos e arrojados” para a época. O fotógrafo e pintor Mário Carneiro foi um dos responsáveis pelos enquadramentos que tornam *Garrincha* um filme “moderno”, estilo que acabou por ser popularizado entre as formas de captação de jogos de futebol e copiado pelas redes de tevê do mundo todo [Figura 2].



Figura 2. Frame do filme *Garrincha, alegria do povo*. Fotografia de Mário Carneiro

Após o seu lançamento, o filme foi recebido com críticas e elogios, instaurando polêmicas sobre cinema-arte e cinema-verdade *versus* cinema-entretenimento, assunto frequente nos debates naquele tempo. Talvez essa discussão tenha colaborado para que *Garrincha* tenha sido um filme pouco compreendido na sua época (Araújo, 2013). O próprio diretor, anos depois do lançamento, refere-se com certa frustração ao longa e admite não ter alcançado seu objetivo inicial. Em entrevista realizada em 1976, Joaquim Pedro afirma, de forma pejorativa, que *Garrincha* “é um filme meio pirotécnico”. Em outra entrevista, ao jornalista Cláudio Bojunga, o autor, analisando mais detalhadamente, comenta ter proposto uma reflexão ao final do filme que chama a atenção para a semelhança entre a estrutura dos dois espetáculos (o jogo de futebol e o próprio filme): “o filme também termina como termina uma partida de futebol, quando toda a exacerbação do estádio sofre uma súbita depressão com o apito

final, [...] e as pessoas, com resistência, com dificuldade, retomam a vida real e cotidiana”. E chega à seguinte conclusão: “na tentativa de provar o caráter ilusório da euforia provocada pelo futebol, não reparei que a alegria do povo no estádio era algo que resistia a tudo – uma força contra a miséria” (Bojunga apud Araújo, 2013: 149). Aos poucos, a ambição de fazer um "cinema-verdade", anunciada inclusive no cartaz do filme [Figura 1], vai se transformando e compondo uma outra obra: um filme que responde à impossibilidade da verdade realista por meio de dribles de montagem a partir do próprio aparato.

O ensaio *Garrincha*

O uso de arquivos não era comum antes das novas tecnologias, mas autores já utilizavam desses recursos na realização de filmes experimentais. Alguns empregaram filmes de outros autores, outros realizaram seus filmes a partir material proveniente de várias fontes como fotografias antigas e novas, recortes de jornais, filmes antigos e novos e assim criaram uma espécie de cinema “impuro”. *Garrincha, alegria do povo*, de Joaquim Pedro, congrega vários desses recursos, o que nos permite aproximá-lo da ideia de um filme-ensaio, em tempo bastante anterior a maior disseminação dessa prática. Curiosamente, em 1971, o crítico Ely Azeredo, ao comentar *Garrincha* de forma negativa, afirma que o filme teria “preferido a área pedante do chamado cinema-verdade e a doce embriaguez da filigrana *ensaística*” (Azeredo apud Melo, 2006: 270). Azeredo, ironicamente, havia sido um dos críticos que teria recebido o filme com entusiasmo nos anos 1960.

Um outro aspecto muito comentado sobre filmes-ensaio é a condução de um pensamento por meio de uma voz *over*, dialogando diretamente com o espectador de forma pessoal, compartilhando sentimentos, acontecimentos e pensamentos, contando uma dificuldade, expondo um ponto de vista ou um conflito. Weinrichter argumenta que a “voz de Deus”, muito comum no documentário tradicional, deve ser abandonada e substituída por uma outra voz que se mostre com uma “perspectiva mais de tentativa, incompleta, incerta e fragmentada, uma atitude muito parecida com a do ensaísta”, ou até mesmo uma voz “íntima, mas clara, que seria a própria voz do ensaísta”. (Weinrichter apud Teixeira, 2015: 63). Heron Domingues, famoso pelas narrações do *Repórter Esso*, é o locutor de *Garrincha* e dá o tom ao filme, a fim de garantir confiabilidade, mas também reflete e sugere linhas de pensamento. Assim, o locutor estabelece conversa que transcende a função de mera locução sem ser um diálogo direto (conforme propõe Weinrichter). No entanto, se a narração de *Garrincha* é típica de um personagem onisciente, ela também divide reflexões com o espectador. Essa é uma opção de leitura para a sequência de imagens

que se inicia com a tomada da casa de Garrincha em Pau Grande, lugar de peregrinação de candidatos em busca de popularidade e que se encerra com a imagem de pássaro na gaiola, que Garrincha ganhou de presente do então presidente João Goulart.

Ainda na questão de exemplificar a locução em off, no final do filme, enquanto aparecem várias imagens de torcida, o locutor diz: “o último apito do juiz devolve o torcedor a sua realidade, aos caminhos que vão e partem da segunda-feira até que o ciclo se feche com o primeiro apito de um novo jogo”. E as imagens apresentadas depois da locução são do estádio ficando vazio e do público indo embora; logo depois, a chegada de um trem na estação e muitas pessoas saindo apressadas, enchendo as ruas e lotando o estádio novamente. Dessa forma, o futebol é visto como uma “válvula de escape”, uma manutenção para despressurização a fim de evitar uma explosão popular. O futebol serve ao Estado como uma manutenção ideológica de dominação e controle da massa.

Sobre o som direto em um filme documentário nos moldes do cinema-verdade, Joaquim Pedro afirma que “para se fazer um filme desse tipo, onde se procura apanhar a realidade espontânea quando e onde ela acontece, é preciso que se tenha realmente um equipamento portátil, leve, discreto, para que não seja percebido, sem interferir ou alterar a realidade”, e que filmes como *Garrincha* se ressentem desse tipo de equipamento de som direto. Continua dizendo que, “se tivesse a possibilidade de explorar o campo do som falado, do conceito, poderia realizar muito mais”(Andrade apud Monteiro & Monteiro, 1963: 53). Interessante observar que a opção de Joaquim Pedro de Andrade de conceber um filme conforme um novo paradigma e seu empenho em se adaptar aos imprevistos produziram a originalidade ensaística de *Garrincha*. No entanto, na procura de não alterar a realidade do mundo do cinema-verdade, evidenciou a realidade técnica em sua montagem. Por deficiência de material fílmico, as imagens se juntam; por deficiência de som, as vozes e ritmos compõem a jogada movimentada da imagem estática proveniente da fotografia de *Garrincha*. Nesse sentido, os procedimentos de *Garrincha* se assemelham à organização de uma experiência “com e contra a mídia” de Alexander Kluge, acrescentando precocemente, e talvez apenas visível aos olhos contemporâneos, mais uma camada política ao filme.

O mesmo acontece com a mistura das imagens cruas, que não escondem suas origens: tal combinação de imagens, provenientes de fotografias, de jogos de televisão, de material pictoricamente filmado, além da entrevista realizada com o jogador, faz de *Garrincha* um filme singular de uma época bem anterior aos “filmes-ensaio” contemporâneos. As imagens de arquivo fotográficas,

os recortes e manchetes do *Jornal do Brasil* e de *O Cruzeiro*, as imagens dos jogos de Copas mundiais foram utilizadas sem preparação ou alteração, o que nos remete ao ideal da forma “mais realista possível” – imagens apresentadas de forma crua. Aqui se estabelece um dos pontos sobre os quais se manifesta o desvio em relação à tradição documental. É preciso observar que para fazer o filme e obter os resultados intencionais ou não intencionais, Joaquim Pedro não teve medo de utilizar o que chama de “imagem deteriorada” – imagina-se que seja a imagem de televisão, sempre considerada inferior à imagem do cinema – para produzir procedimento de montagem que não esconde suas mídias, evitando o “*blend* homogêneo” das misturas integralizadoras. Além disso, toda essa combinação de imagens é conjugada por cortes secos e frenéticos. Esse fato pode ser observado pela linha do tempo de edição, em que um ano dura menos de um segundo. (*Cinematics*). O padrão de duração dos planos pode ser considerado outro procedimento precoce no método de cortes velozes, no estilo “videoclipe”, muito comuns aos filmes atuais e adaptados aos olhos do espectador contemporâneo, mas conduzidos pelo ritmo próprio do futebol. Ao final, a obra triunfa devido a um cuidadoso trabalho de edição. Como o próprio Joaquim Pedro observa, “o filme se construiu na sala de montagem” (Andrade, 1976).

Joaquim Pedro não se apegou à ordem cronológica para a montagem das partidas que estão no início do filme. Tampouco existe ali uma lógica temporal que marque o dia ou a noite, a chuva ou o sol. O foco principal está no jogador e em seus dribles, e a montagem segue o ritmo das pernas do jogador. O mesmo procedimento temporal acontece no final do filme, com as imagens das Copas do Mundo, que são ora de jogos de 1962, ora das partidas de 1958 e ora, ainda, dos jogos de 1950.

Alguns filmes anteriores haviam sido realizados usando material proveniente de fotografias como *Cartas da Sibéria* (1958), de Chris Marker, e *Salut les cubains* (1963), de Agnes Varda, esse último, contemporâneo a *Garrincha*. Tais obras podem ser colocadas em diálogo com *Garrincha*, principalmente no que diz respeito ao uso rítmico e à reutilização de imagens.

Embora *Garrincha, alegria do povo* possa ser considerado particularmente como um trabalho *avant la lettre*, o restante da a filmografia de Joaquim Pedro também apresenta características importantes na história do cinema brasileiro. Além dos documentários, os filmes de ficção são carregados de inovação de linguagem e dialogam diretamente com a literatura brasileira. Sua obra torna o objeto vasto de projetos acadêmicos, exercício significativo do diálogo com os ditos padrões estéticos e a linguagem que ele desenvolveu. *O padre e a moça* (1965), *Cinema Novo* (1967), *Brasília, contradições de uma cidade nova*

(1967), *Macunaíma* (1969), *A linguagem da persuasão* (1970), *Os inconfidentes* (1972), *Guerra conjugal* (1975), *Vereda tropical* (1977), *O Aleijadinho* (1978), *O homem do Pau Brasil* (1981) possuem aspectos extravagantes na cinematografia brasileira.

A questão dos gêneros ou tipos de cinema é sempre um quadro de referência, um conjunto de convenções consensualmente aceitas. Qualificar ou categorizar significa reduzir, ou destacar alguns traços em detrimento de outros, seja na literatura, na arte ou no cinema. No entanto, filiar *Garrincha, alegria do povo* ao filme-ensaio pode produzir um efeito de avaliação dos traços de manutenção e ruptura que essa obra estabelece com os padrões do cinema documental. Ao levantar os aspectos que caracterizam o filme, coloca-se em relevo a genealogia do filme-verdade e do filme-documento, não apenas nos moldes da história do cinema, mas também repensando os aspectos mais locais da tradição nacional. *Garrincha, alegria do povo* é, assim, inserido em uma família artística que se estende até os cinemas francês e russo, e que também responde ao contexto do Cinema Novo no Brasil.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. (1984). O ensaio como forma. *Notas de literatura*. São Paulo.
- Almeida, J. (org.) (2007). *Alexander Kluge: o quinto ato*. São Paulo: Editora Cosac Naify.
- Alter, N. (2007). Translating the Essay into Film and Installation. *Journal of Visual Culture*, 6(1): 44-57.
- Andrade, J. (1976). *O cinema de Joaquim Pedro de Andrade*. Rio de Janeiro: Cineclube Macunaíma. Disponível em: www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_2.asp
- Araújo, L. (2013). *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda Editorial.
- Bazin, A. (1958) André Bazin on Chris Marker. Disponível em: <https://chrismarker.org/andre-bazin-on-chris-marker-1958/>
- Bentes, I. (1996). *Joaquim Pedro: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Castro, R. (1995). *Estrela Solitária: um brasileiro chamado Garrincha*. São Paulo: Cia das Letras.
- Corrigan, T. (2011). *O Filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papirus.

- Hansen, M. (2007). Notas sobre os nickelodeons: Alexander Kluge e o primeiro cinema. In J. Almeida (org.), *Alexander Kluge: O quinto ato*. São Paulo: Cosac Naify.
- Leyda, J. (1964). *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*. New York: Hill and Wang.
- Melo, V. (2006). Eficiência x Jogo de Cintura: Garrincha, Pelé, Nelson Rodrigues, Cinema e Construção da Identidade Nacional. *Revista Cultural UFRJ*.
- Monteiro, M. & Monteiro, R. (1963). O Cinema-Verdade. *Revista de Cultura Cinematográfica*, (35): 51. [s.l.].
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus.
- Oricchio, L. (2010). Aruanda: os 50 anos de um filme clássico. *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/aruanda-os-50-anos-de-um-filme-classico/>.
- Rascaroli, L. (2008). The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49(2): 24-47. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/article/254037>.
- Rocha, G. (1968). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify.
- Santos, L. (2012). *Ação, Logo, Cinema: O engajamento político do movimento de Cinema Novo a partir de sua produção escrita e do filme Garrincha, alegria do povo. 1963*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Teixeira, F. (2015). *O Ensaio no Cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura contemporânea*. São Paulo: Hucitec Editora.
- Weinrichter, A. (2007). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. [s.l.]: Gobierno de Navarra.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. Nova Iorque: P. Dutton & Co.

Peregrino: uma análise audiovisual a respeito de Antônio Conselheiro

Pedro Martins Mallmann*

Canudos (Brasil, 1978, 70 min.)

Diretor: Ipojuca Pontes

Fotografia: Aloysio Raulino; Júlio Romiti; Vito Diniz

Montagem: Henrique Santos

Produção: Tereza Rachel Produções Artísticas; Thearte; Hilton Have Produções; Ipojuca Pontes, Almir Branco.

Paixão e Guerra no Sertão de Canudos (Brasil, 1993, 78 min.)

Diretor: Antonio Olavo

Fotografia: André Benigno

Montagem: Paulo Pestana

Produção: Portfolium – Laboratório de Imagem; Antônio Olavo; Ricardo Gaspas; Selma Santos; Salomão Soares.

Sobreviventes – Filhos da Guerra de Canudos (Brasil, 2004, 78 min.)

Diretor: Paulo Fontenelle

Fotografia: Cleisson Vidal, Mário Bredario

Montagem: Paulo Fontenelle

Produção: Cleyde Afonso.

Antônio Conselheiro (Brasil, 2015, 42 min.)

Diretor: João Dummar Neto

Fotografia: Adriano Arruda; Alex Meira; Nicholas Távora

Montagem: Rafael Oliveira; Rui Ferreira

Produção: Roberto Santos.

* Graduação em Licenciatura em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História. 91509-900, Porto Alegre, Brasil. E-mail: pedromartinsmallmann@gmail.com

Queremos agradecer à Professora Doutora Clarice Gontarski Speranza por toda a ajuda e incentivo prestado na construção deste texto. Sem ela, este trabalho jamais teria a qualidade necessária para almejarmos sua publicação. Fica aqui nosso reconhecimento.

... E surgia na Bahia o anacoreta sombrio, cabelos crescidos até os ombros, barba inculta e longa; face escaveirada; olhar fulgurante; monstruoso, dentro de um hábito azul de brim americano; aborreado ao clássico bastão, em que se apóia o passo tardo dos peregrinos...¹

Introdução

A epígrafe que abre esta análise vem do célebre relato da campanha de Canudos, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, publicado pela primeira vez em livro em 1902. Traçando para a figura de Antônio Conselheiro um retrato predominantemente místico – sendo o homem resultado do "isolamento de três séculos" da região em que vivera, da "tragédia familiar" e da "mestiçagem" (tanto das "três raças" que deram origem ao brasileiro quanto da religião católica) – a interpretação do jornalista e escritor seria uma das primeiras, e mais famosa, de todas as ideias concebidas a respeito daquele que, a par de todas as distinções dadas por seguidores e inimigos, chamaria por toda a vida a si mesmo somente de peregrino.²

É reconhecido que a representação clássica de Euclides da Cunha influenciou toda uma gama de obras – desde retratos da literatura, filmes de ficção, poemas em cordel ou até mesmo adaptações para histórias em quadrinhos. Para o presente texto, vamos focar nossos esforços nas fontes audiovisuais. Aqui, nos atrai pensar os documentários realizados a respeito de Antônio Conselheiro e Canudos – desde a década de 1970 até recentemente – para tentarmos responder a duas questões, que são as seguintes: 1) De que forma a figura de Antônio Conselheiro é retratada nas diferentes filmagens? 2) De que forma o contexto político e social do país pode ter influenciado a construção do personagem nessas obras? Neste momento, é importante ressaltar o caráter popular que tanto o arraial quanto o peregrino possuíram e cuja memória do enfrentamento contra o exército ainda poderia ser um incômodo, principalmente durante o período de 1964 a 1985.³

1. Trecho transcrito de: Euclides da Cunha, *Os Sertões (Campanha de Canudos)*. Coleção Clássicos comentados I. São Paulo: Editora Ateliê Editorial, 2009, pp. 266-267.

2. Para se aprofundar mais na descrição da vida de Antônio Conselheiro feita por Euclides da Cunha, ver o capítulo IV de 'O Homem' (p. 251-257 na já citada edição consultada de *Os Sertões (Campanha de Canudos)*. 'O Homem' é a segunda das três partes do livro cuja constituição é: A Terra, o Homem e A Luta.

3. Sobre essa situação, Walnice Nogueira Galvão escreveu em um de seus livros: "(...) Um ponto a se considerar é que, sendo amplo o sertão e a falta de água generalizada, se tenha tomado um partido implicando a obliteração do arraial, lugar de memória da desonra das forças armadas brasileiras, num dos desempenhos de maior barbárie de toda a sua história. E que uma ditadura militar tenha se encarregado de concluir e inaugurar a obra em 1969, ano seguinte ao Ato Institucional nº5 (AI-5), quando a sociedade civil estava em convulsão e o evento, não divulgado, passou despercebido. Foi só mais tarde que soou o alarme. A engenharia aproveitou o desfiladeiro ou garganta de Cocorobó, onde renhida batalha se travara, para represar a

Antônio Conselheiro e o arraial de Canudos constituem uma página única de nossa história. Dilacerante, trágica e repleta de sucessivos enganos, mas também cheia de fé e esperança. A redenção de Belo Monte frente à opinião pública, após a destruição da cidade sertaneja, abriu o tempo das especulações e ponderações. Como explicar Canudos? Como explicar, principalmente, alguém como Antônio Conselheiro? Se não podemos mais alcançar o homem real, podemos ao menos tentar compreender como foi representado ao longo do tempo, e o que poderia estar por trás dessas determinadas visões. É sobre essas questões que nos debruçaremos a seguir.

Primeira película: *Canudos de Ipojuca Pontes*

Este documentário, que estreou em 1978, se define como um “levantamento memorativo do conflito [...]”.⁴ A direção coube a Ipojuca Pontes e a narração foi realizada por Walmor Chagas. É importante dizer que esta película foi selecionada para representar o Brasil no Festival de Cannes (França) e no Festival Internacional de Cinema de San Sebastián (Espanha) no ano de 1978.

Logo no início, temos alguns recortes de áudios, pedaços de depoimentos colhidos durante as filmagens. Entre estas primeiras impressões a respeito de Antônio Conselheiro, destacamos o seguinte trecho: “O modo de seguir Antônio Conselheiro era que muitos acreditavam que ele era o Bom Jesus, era Jesus que estava ali, não era outro não, era o Bom Jesus. Foi por isso é que seguiam.”⁵

Essa visão religiosa do líder, contudo, não é universal. Mesmo entre os moradores locais entrevistados com reduzida formação escolar (como dona Alvina⁶ e João Francisco da Costa⁷) fica claro que a figura de conselheiro despertava controvérsias. Cabe observar ainda o enquadramento destes depoimentos, filmados de longe, sendo as questões do entrevistador (que nunca aparece) apresentadas quase aos gritos. Seria para inconscientemente dificultar a tomada de áudio, diminuindo a legitimidade? Pelo contrário: acreditamos que, ao mostrar a pobreza e o ambiente em que vivem (muito semelhantes às condições da maioria dos que viveram em Canudos) o diretor quis, dessa forma,

torrente da cheia do Vaza-Barris. E o arraial continuou a se expandir.”
In Galvão, W. (2002). *O Império do Belo Monte: Vida e morte de Canudos* (pp. 101-102). Coleção História do Povo Brasileiro. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. Grifo nosso.

4. *Canudos*, 1978, 00: 00: 50 – 00: 01: 46.

5. *Ibid.*, 00: 02: 52 – 00: 03: 06. Devido à baixa qualidade de áudio no vídeo a que tivemos acesso, não conseguimos identificar qual dos depoentes ofereceu esta fala. Grifo nosso.

6. *Ibid.*, 00: 10: 06 – 00: 10: 20.

7. *Ibid.*, 00: 15: 34 – 00: 16: 26.

promover a validação dos depoimentos pela própria experiência de vida dos depoentes.

José Aras (apresentado no filme como um intelectual autodidata) nos traz uma informação nova: “O único sermão do Conselheiro frisando era esse: A terra não é de ninguém, a terra é de todos.”⁸ O enquadramento bem mais próximo desta personagem (vemos claramente seu rosto, sua voz e seu escritório), bem como a sequência mostrando o museu sobre Canudos que ele mesmo construiu, revela que estamos diante de um homem que o filme faculta autoridade para falar sobre o assunto. Além de testemunha ocular do massacre, Aras é considerado também uma personalidade de formação invulgar.

Os depoimentos seguintes ganham cada vez mais “ares oficiais”. Militares e acadêmicos são enquadrados de perto e respaldados por estantes de livros e/ou certificados pregados nas paredes, ou filmados atrás de uma mesa de escritório. Do depoimento do General Umberto Peregrino,⁹ destaca-se que a guerrilha conselheirista foi lembrada juntamente com a guerrilha do Vietnã e a guerrilha movida contra os holandeses durante o período de ocupação do nordeste brasileiro no período colonial.

O depoimento final cabe ao historiador José Calasans. A lógica da filmagem seguiu a mesma (filmado de perto, com sequência mostrando suas estantes de livros a lhe legitimar), embora através do depoimento se perceba que este intelectual pensava de forma diferente dos que imediatamente o precederam. Segue um trecho do depoimento que diz respeito à figura de Antônio Conselheiro:

Creio que há necessidade de uma revisão histórica da figura do Conselheiro. [...] [Antônio Conselheiro era] Uma figura extraordinariamente humana [...]. Todos recordam a figura do Conselheiro como a de um homem bom, que só pregava o bem [...]. Ele distribuía com os pobres os recursos que angariava nas suas pregações. [...] Jamais se intitulou Conselheiro, sustentando que era apenas um simples peregrino preocupado em ajudar os desventurados. [...] ¹⁰

Pelo que podemos concluir, a figura de Antônio Conselheiro é aqui vista de uma forma mais tradicional, ou seja, a partir da religiosidade e dos relatos oficiais (e é dessa forma que entendemos a influência do contexto político e social do momento na construção da imagem do beato: como uma força reguladora). Mas também há na película quem tentasse ver mais além, sem negar o caráter comunal do discurso do beato (como José Aras) ou ainda buscando realizar uma leitura mais complexa do personagem (como é o caso de José Calasans). Não podemos deixar de nos referir à fala do General Umberto Pe-

8. Ibid., 00: 25: 30 – 00: 25: 37.

9. Ibid., 00: 34: 08 – 00: 40: 35.

10. Ibid., 00: 50: 19 – 00: 53: 15.

regriño (a menção à Guerra do Vietnã) nem à fala do narrador (“Escombros e ruínas lembram uma tentativa de humanidade que não floresceu nem murchou. Velhas casas fazem recordar um projeto desesperado de organização humana que não foi permitido evoluir.”¹¹). Estariam eles se referindo ao projeto social de Canudos ou à tentativa mais próxima (durante a ditadura civil-militar) dos militantes de luta armada de estabelecer uma sociedade socialista no Brasil?

Segunda película: *Paixão e Guerra no Sertão de Canudos de Antonio Olavo*

Este documentário foi lançado em 1993. Foi dirigido por Antonio Olavo e tem narração de José Wilker. Foi o vencedor do Sol de Ouro do X Rio Cine Festival em 1994.

A primeira parte do filme é dedicada a nos apresentar Antônio Conselheiro e, logo no começo da narrativa (feita por diversos depoentes – entre eles o historiador José Calasans e até mesmo por descendentes do beato), surge um fato pouco divulgado – que o conhecido líder de Canudos também escreveu versos:

O relógio da saudade/ Ainda sustento nas horas/ Só quem não ama e não sente/ Quando meu bem vai embora// Quando meu bem me dizia/ Que se estou doente melhora/ Repita a mesma doença/ Quando meu bem vai embora// Minuto parece hora/ Hora parece dia/ Dia me parece ano/ Quando meu bem vai embora¹²

Em consonância com a ideia apresentada no relato histórico do depoente Honório Vilanova,¹³ o ex-padre Enoque Oliveira destaca que para Conselheiro a terra era um bem de todos (e não apenas da Igreja ou dos poderosos).¹⁴ Outro entrevistado, Sergio Guerra, chega a afirmar que “(...) efetivamente Canudos seja uma grande experiência que a gente pode ousar chamar socialista”.¹⁵ Manoel Neto e Edmundo Muniz seguem pelo mesmo caminho. Essa posição, contudo, não é unânime: Renato Ferraz nos lembra que o beato era tido até mesmo como um deus pelos que o seguiam, que “(...) o poder de Antônio Conselheiro só tem paralelo histórico nos Faraós do Egito” e opina ainda que Canudos (em seus aspectos de urbanização e necessidades do dia a dia) não

11. Ibid., 00: 30: 07 – 00: 30: 23.

12. *Paixão e Guerra no Sertão de Canudos*, 1993, 00: 05: 52 – 00: 06: 12. Estes versos, atribuídos a Conselheiro, foram declamados por Zefa Maciel.

13. Ibid., 00: 22: 10 – 00: 22: 32.

14. Ibid., 00: 18: 11 – 00: 18: 32.

15. Ibid., 00: 22: 46 – 00: 22: 51.

era uma cidade que se destacasse pela sua diferença em relação às outras. Calasans, por sua vez, não acredita que Canudos era uma sociedade igualitária.¹⁶

Sobre a morte de Antônio Conselheiro, o filho do combatente conhecido como Pedrão, Rufino Calixto, relata em seu depoimento que Antônio Conselheiro “No terceiro [dia?] não amanheceu e não teve quem o visse mais. Não se sabe pra quem se induziu nem se morreu”.¹⁷ Zé de Isabel fala ainda que o beato adoeceu e, depois de morto, se esperou três dias para que ressuscitasse; seus seguidores, ao não agüentarem mais o mau cheiro do cadáver, então o enterraram. Uma terceira versão, contada por Ioiô Siqueira, é a mais conhecida: o Bom Jesus teria morrido em decorrência de um ferimento causado por um estilhaço de granada.¹⁸

Neste filme, é preciso salientar que as imagens dos entrevistados, sejam acadêmicos ou não, são tratadas de forma muito mais próxima. Às vezes em plano médio ou em *close*¹⁹ (isso quando a câmera não resolve se atentar a algum detalhe do corpo do entrevistado), os depoentes vão se sucedendo em frente à câmera. Ajudando a contar a história, obras de artistas – recentes ou de época – imaginam a figura de Antônio Conselheiro, bem como a de seus seguidores e das cenas de guerra. A montagem também ajuda a prender o espectador.

Concluimos que a figura de Antônio Conselheiro aqui é retratada de uma maneira mais diversa, acrescentando à imagem marcadamente religiosa e de homem que busca o bem comum outro aspecto – o de poeta. A montagem do documentário também influi no sentimento de efervescência de opiniões. Os recursos visuais (aqui nos referimos às imagens produzidas para melhor ilustrar as falas) condizem com a sensação de diversidade. A multiplicidade de relatos acerca de sua morte ou “arrebato” (!) encanta.

A respeito da influência política e social do país na construção da imagem do beato: as múltiplas interpretações mais “à esquerda” do espectro político sobre o Conselheiro, Canudos e sua organização econômica e social, acreditamos que só se pôde explorá-las após 1985. O que transparecia em apenas alguns momentos no documentário anterior (os depoimentos de José Aras e Calasans) agora é dito literalmente. Isto não significa que não exista espaço

16. Ibid., 00: 23: 05 – 00: 28: 38. Estes depoimentos podem ser vistos em sequência (embora tenhamos apresentado a discussão não necessariamente na ordem como aparece na projeção).

17. Ibid., 00: 59: 04 – 00: 59: 45. Destacamos aqui que esta transliteração não foi feita por nós: utilizamos aqui do trabalho da professora universitária e socióloga Lídia Maria Cardel em seu artigo “Canudos: A “essência” do sertão baiano” publicado na revista *Extraprensa* (USP) – Ano IX – nº 16 janeiro/junho de 2015, p. 41.

18. Ibid., 01: 00: 04 – 01: 02: 16. Os depoimentos podem ser vistos em sequência.

19. Plano médio: o personagem é enquadrado da cintura pra cima. *Close*: o rosto do personagem é enquadrado.

para opiniões distintas – apenas que o diretor optou conscientemente por uma visão marxista da saga sertaneja.²⁰

Terceira película: *Sobreviventes – Os Filhos da Guerra de Canudos de Paulo Fontenelle*

Este documentário tenta fazer um resgate da memória dos últimos sobreviventes da Guerra de Canudos e/ou de seus descendentes mais próximos (no caso de haver o que chamamos de *memória transferida* ou *memória por tabela*).²¹ Foi lançado em 2004. Se não possui narrador, é o único dos filmes aqui analisados que ganhou legenda – para melhor compreensão dos entrevistados, em sua maioria em idade avançada. Entre os depoimentos, contamos com o de Antonio de Isabel – com 110 anos, o homem mais velho ainda vivo (à época) que conheceu Antônio Conselheiro – e com as palavras de Antonio Olavo (historiador e diretor da projeção anterior *Paixão e Guerra no Sertão de Canudos*). É importante ressaltar que o historiador Antonio Olavo foi o único acadêmico entrevistado. Diz ele:

Eu acho que o Conselheiro foi uma figura extraordinária. Também uma pessoa muito inteligente. Você pega... Conselheiro produziu dois livros. Um foi publicado por Ataliba Nogueira em 1974, com uma segunda edição em 1978, e o outro está inédito até hoje por incrível que isso possa parecer. E você pega os escritos de Antônio Conselheiro você vê inúmeras citações em latim. Então é uma figura culta, uma figura inteligente. Você não vê uma palavra escrita errada, que ele risca pra reescrever. Você vê aquela escrita linear, aquela escrita bonita, aquela escrita erudita de alguém culto, inteligente. E ao mesmo tempo que ele é erudito, ele abraçava os anseios populares das mais profundas emoções da alma popular (...).²²

E diz ainda, recordando suas próprias pesquisas, que foi perguntar para Rufino Calixto, Zé de Isabel e Ioiô da Professora (conhecido também como Ioiô Siqueira) como se deu a morte de Antônio Conselheiro. Nesse momento, o historiador relata os depoimentos que aparecem em seu próprio documentário. Depois de relembrar as três versões e comentar a preferida pela historiografia – a morte pela disenteria – Antonio Olavo comenta: “Então qual é a verdade? A versão da historiografia oficial, dos historiadores é essa versão da “caminhadeira”, da disenteria. Mas os historiadores não estavam lá.”²³

20. Silva, J. *apud* Sá, A. (2008). Canudos plural: imagens em movimento do sertão em guerra. *ArtCultura*, jul.-dez, 10(17): 205-219, 217. Uberlândia.

21. Para maiores informações sobre memória, buscar em Pollak, M. (1992) *Memória e Identidade Social*. *Estudos Históricos*, 5(10): 200-212. Rio de Janeiro.

22. *Sobreviventes – Filhos da Guerra de Canudos*, 2004, 00: 08: 17 – 00: 09: 03.

23. *Ibid.*, 00: 45: 04 – 00: 45: 14.

Os historiadores não estavam lá... Essa frase pode resumir bem este documentário. Composto basicamente de depoimentos de populares, aqui a situação se inverte: Não são mais os comuns que aparecem em segundo plano: é o historiador que, ao fundo, embasa o que os outros dizem. Se em *Canudos* de Ipojuca Pontes, as testemunhas eram entrevistadas ao longe e no documentário de Antonio Olavo elas dividem o palco com diversas autoridades, agora ganham a linha de frente e contam a história a seu modo. Planos médios e *closes*, tomadas de corpo inteiro, a divisão entre uma câmera filmando o lado “oficial” e o lado “memorial, popular” é efêmera. Se o historiador aparece tendo suas estantes de livros às costas, agora isso pouco importa.²⁴

Com relação à figura de Antônio Conselheiro, fica a novidade (embora não para o público acadêmico em contato com a obra do professor Ataliba Nogueira da Universidade de São Paulo) de que o beato não possuía apenas um discurso religioso, como também tinha conhecimento suficiente das letras para articulá-lo em dois volumes (um desses manuscritos, “Apontamentos dos Preceitos da Divina Lei de Nosso Senhor Jesus Cristo, para a Salvação dos Homens”, que inclusive só recentemente veio à público através dos esforços do acadêmico Pedro Lima Vasconcellos – professor na Universidade Federal de Alagoas²⁵). É aqui representado, portanto, como um homem de inegável saber, que a par de todas as representações que lhe pintam como um fanático ou louco, também pode ser encarado como um homem culto. Não aparece haver, contudo, uma relação direta entre o contexto político e social do país e a construção da imagem de Antônio Vicente Mendes Maciel. Apenas especulamos se a realização de um documentário dando espaço quase exclusivo para o sertão e sua gente apenas dois anos após a eleição de Luís Inácio Lula da Silva – um sertanejo retirante que vivera em condições análogas à dos entrevistados – não seria uma forma de, inconscientemente, refletir a situação política de então.

Quarta película: Antônio Conselheiro – o programa nº 04 da série Os Cearenses, de João Dummar Neto

Veiculado pela primeira vez em 2015 e narrado por Tatiana Conde, este filme traz uma fórmula contrária àquela empregada no documentário anterior. Se em *Sobreviventes – Filhos da Guerra de Canudos*, a tônica era registrar ma-

24. Sobre a questão da validação do testemunho pelo historiador ou da relação entre historiador e testemunha, buscar o texto: Hartog, F. (2001). A testemunha e o historiador. In S. Pesavento (org.), *Fronteiras do Milênio* (pp. 11-41). Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.

25. O livro em questão é: Vasconcellos, Pedro Lima. (2017). *Antonio Conselheiro por ele mesmo*. São Paulo: É Edições.

oritariamente a visão dos populares, agora todos os depoimentos prestados (à exceção de um, o do agricultor e descendente de Conselheiro Marcílio Maciel) foram dados por especialistas (embora seja digno de destaque que a maioria dos acadêmicos não são ligados à área da História, havendo representantes de outros campos do conhecimento – como é o caso da professora Ângela Gutierrez, doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais).

Sobre o peregrino, Marcelo Biar (professor doutor em História que no Rio de Janeiro) opina: “É o resgate da identidade brasileira, do povo brasileiro. Eu acho que o Conselheiro é uma figura brasileira em sua essência.”²⁶ E mais adiante: “A história pessoal do Conselheiro é realmente um drama, né? Mas um drama que ou todos nós vivemos com todos esses aspectos ou vivemos alguns desses aspectos. Eu acho que isso só transforma ele mais numa pessoa normal.”²⁷ De fato, o tempo dedicado neste documentário a narrar a vida do beato nos mostra um homem inserido em seu mundo, no qual a postura frente à realidade não foi, durante muito tempo, considerada anormal ou sandice. Uma informação importante ressaltada é que Antônio Conselheiro não foi o primeiro beato a peregrinar pelos sertões: fica marcada a influência do Padre Ibiapina (1806 – 1883) na sua missão de peregrinar e interceder em favor dos menos favorecidos.²⁸

Neste documentário, Antônio Conselheiro não é visto como um louco rodeado de bárbaros e fanáticos, mas sim como uma pessoa lúcida que respondia aos anseios dos sertanejos pobres, de uma maneira que nem a Igreja ou o Estado estava conseguindo suprir. Essa identificação com o brasileiro e a relação com Padre Ibiapina (outro beato ainda hoje venerado pela população do Nordeste) faz lembrar que o Bom Jesus foi apenas o mais famoso dos religiosos populares que naquele momento vagavam pelo nordeste.

Com relação a como a câmera retrata os personagens na película, é mais utilizado o plano médio – embora aqui não tenhamos nenhuma estante de livros como pano de fundo. A impressão que fica é que as filmagens foram realizadas nas salas de estar das casas dos depoentes – o que altera o padrão que vinha se repetindo, de ressaltar a intelectualidade, e traz um colorido às imagens. É apresentado ainda um uso farto de trechos de filmes de ficção a fim de ilustrar a vida de Antônio Conselheiro. Destaca-se o uso da interpretação de José Wilker (que em 1997 deu vida ao beato no filme *Guerra de Canudos* de Sérgio Rezende). Atuando em reconstituições próprias deste documentário, temos os atores Cristiano Alves da Silva, Eusébio Gomes de Melo, João Adriano Vieira Leitão João Filho de Lima Almeida e Marcos Ismael Martins dando vida a

26. *Antonio Conselheiro*, 2015, 00: 08: 18 – 00: 08: 25.

27. *Ibid.*, 00: 12: 16 – 00: 12: 30.

28. *Ibid.*, 00: 13: 25 – 00: 14: 19.

diversos episódios da vida do beato: desde criança até o momento em que atendia por seu maior epíteto.

Sobre a maneira como o contexto político e social influenciou na interpretação da figura de Antônio Conselheiro, percebemos que nem a palavra “socialista” ou a expressão “socialismo” foi pronunciada para descrevê-lo ou à Canudos. Embora se compreenda que muitos dos depoentes vêem Belo Monte como uma experiência social igualitária, aqui a quimera social passa pela descoberta de uma relação diferente com a natureza²⁹ e que até mesmo se embasava nas diretrizes promulgadas pelas utopias milenares³⁰ (que identificamos como comunidades cristãs primitivas). Acreditamos que isso se deva pelo fato de que o momento de maior militância e organização social ocorrido após o fim ditadura civil-militar ter passado – com novas formas de organização (e aqui pensamos nas ONG’s³¹) agora dividindo o espaço que antes era exclusivo dos sindicatos ou organizações clandestinas. Indo mais além, acreditamos que se pode falar que o filme reflete uma despolitização da sociedade no período pós-ditadura civil-militar ocorrida a partir dos anos 1990.

Considerações finais

Voltamos agora às questões propostas no início deste texto. Em relação à primeira pergunta (De que forma a figura de Antônio Conselheiro é retratada nas diferentes filmagens?) ficou claro para nós que a imagem de Antônio Conselheiro se transformou ao longo do tempo. Da figura tradicional (a de um religioso endeusado) que se desprende dos depoimentos mais contidos do documentário *Canudos* de Ipojuca Pontes, passando pela visão francamente militante de boa parte dos entrevistados em *Paixão e Guerra no Sertão de Canudos* e chegando até os depoimentos de civis e acadêmicos nos dois últimos filmes (especialmente em *Antônio Conselheiro*, de 2015, onde é representado visto como um homem atento aos pobres e inserido sem dificuldade em seu ambiente, quase um homem comum), a imagem do peregrino foi sendo enriquecida e se tornando mais complexa.

Esta transformação nos é espantosa. Se o beato que surge ao final das projeções é um homem religioso, mas também sensível e culto, capaz de identificar-se com os mais pobres e tentar fazer algo para aliviar suas dores, não deixa de ser surpreendente que atualmente tenha sido considerado apto a figurar no panteão nacional como um herói brasileiro. O recente projeto de

29. Ibid., 00: 00: 36 – 00: 00: 54.

30. Ibid., 00: 02: 12 – 00: 02: 19.

31. Para maiores detalhes sobre o assunto, ver Scherer-Warren, I. (2006). Das Mobilizações às Redes de Movimentos Sociais. *Sociedade e Estado*, jan./abr., 21(1): 109-130. Brasília.

Lei 5753/2016, de autoria da deputada federal Luizianne Martins (PT/CE) de inscrevê-lo no Livro dos Heróis da Pátria é um contundente indício dessa mudança de mentalidade acerca do líder de Belo Monte.

Sobre a segunda questão (De que forma o contexto político e social do país pode ter influenciado a construção do personagem nestas obras?), não chegamos a uma conclusão definitiva – mas ficou claro que, ainda que indiretamente, o contexto político e social influenciou sim na construção da imagem de Antônio Conselheiro. Vale a pena destacar a grande diferença entre o documentário *Canudos* de 1978 com o dirigido por Antonio Olavo. Se no primeiro caso a figura de Antônio Vicente Mendes Maciel sofreu com o silêncio, com aquilo que a película não disse (ou falou apenas tergiversando sobre o assunto), no segundo as opiniões são escancaradas. Esta mudança de postura parece-nos refletir de forma muito clara os diferentes momentos pelos quais passou o Brasil.

Por fim, cabe dizer que este trabalho, longe de apenas responder nossas questões sobre o assunto, nos inspirou a levantar outras dúvidas que podem ser exploradas em estudos futuros. Uma possibilidade é refletir sobre como a epopeia de Canudos (e de outras experiências sociais semelhantes, como a do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, organizado pelo beato José Lourenço) foi sendo vista ao longo do tempo. Outra questão seria analisar a possibilidade de se escrever uma história do Brasil através da maneira como o país olha para o seu passado. Compreendemos, enfim, que temos ainda muito chão a palmilhar, que na busca do conhecimento somos também, apenas, simples peregrinos...

Referências bibliográficas

- Cardel, L. (2015). Canudos: A “essência” do sertão baiano. *Extraprensa*, janeiro/junho, Ano IX(16). USP.
- Cunha, E. da (2009). *Os Sertões (Campanha de Canudos)*. Coleção Clássicos comentados I. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Galvão, W. (2002). *O Império do Belo Monte: Vida e morte de Canudos*. Coleção História do Povo Brasileiro. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- Hartog, F. (2001). A testemunha e o historiador. In S. Pesavento (org.), *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS.
- Pollak, M. (1992). Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, 5(10). Rio de Janeiro.
- Sá, A. (2008). Canudos plural: imagens em movimento do sertão em guerra. *ArtCultura*, jul.-dez., 10(17): 205-219, 217. Uberlândia.

- Scherer-Warren, I. (2006). Das Mobilizações às Redes de Movimentos Sociais. *Sociedade e Estado*, jan.-abr., 21(1): 109-130. Brasília.
- Vasconcellos, P. (2017). *Antonio Conselheiro por ele mesmo*. São Paulo: É Edições.

ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

Memória, realismo e biografia: entrevista com Margarida Leitão

Ana Catarina Pereira & Eduardo Baggio*

Data e local da entrevista: Casa da entrevistada, a 16 de julho de 2019.

Margarida Leitão é licenciada em Montagem Cinematográfica e é mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico, na especialidade Dramaturgia e Realização, pela Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). Realizou várias curtas-metragens de ficção e documentários, que foram exibidos em festivais por todo o mundo e na televisão. A sua primeira curta *Kilandukilu/Diversão* (1998) ganhou uma menção honrosa no Festival Internacional de Curtas de Vila do Conde. A curta *A Ferida* (2003) e o documentário *Muitos dias tem um mês* (2010) tiveram estreia comercial. O documentário *Design atrás da grades* (2011), uma coprodução com a RTP 2, recebeu o Prémio Melhor Documental Transfronteira no Festival Internacional Extrema'Doc. O seu último filme, *Gipsofila*, além de outros prémios nacionais e internacionais, recebeu o Prémio Especial do Júri no Festival Internacional de Turim e teve exibição nos canais TVCINE. Além de se dedicar à realização, trabalha regularmente como montadora e anotadora. Atualmente é professora na área de montagem na Escola Superior de Teatro e Cinema, e de Pesquisa para documentário na Escola de Tecnologias Inovação e Criação (ETIC). O seu trabalho recente explora imagens de arquivo familiar ou cinematográfico, perscrutando as fronteiras do ensaio audiovisual. *Gestos do Realismo* (2016) é citado na lista dos melhores ensaios audiovisuais de 2016 pela Fandor.

Eduardo Baggio: A primeira pergunta é uma questão formal. Eu reparei que, nos seus últimos filmes, tem uma preocupação formal bastante intensa e até diferente de filmes mais antigos. Especialmente no que diz respeito aos enquadramentos – mesmo quando a Margarida trabalha com material de arquivo, como no filme *Gestos do Realismo* (2016), uma montagem com planos

* Ana Catarina Pereira: Universidade da Beira Interior – UBI, Faculdade de Artes e Letras, Labcom-Comunicação e Artes. 6200-001, Covilhã, Portugal. E-mail: anacatarinapereira4@gmail.com

Eduardo Baggio: Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, Faculdade de Artes do Paraná, Grupo de pesquisa Cineciare – Cinema: Criação e Reflexão. 80035000, Curitiba/Paraná, Brasil. E-mail: baggioeduardo@gmail.com

de *Stromboli* (Roberto Rossellini: 1950) e *At land* (Maya Deren: 1944) –, há uma preocupação específica em uma relação entre forma e conteúdo?

Margarida Leitão: Na verdade, eu acho que esteve sempre presente, em qualquer projeto que eu tenha realizado, essa questão de como relacionar a forma e o conteúdo. Ou seja, se eu tenho uma determinada temática, ou determinada história, sempre questiono qual é a melhor forma, em termos de opções técnicas e tecnológicas, para trabalhá-la. E isso, por acaso, está um bocado presente desde sempre. O meu primeiro filme, oficial, é um filme ainda de escola, que é o *Kilandukilu/Diversão* [1998]: um documentário que eu filmei em 16mm na Escola de Cinema, ainda como aluna. E depois, o primeiro filme em que eu ganhei financiamento e que fiz é *A Ferida* [2003], e trata do luto dos pais pela morte do filho. Eu queria aquilo: era em película, em 35mm, e queria que o filme tivesse um tom frio, azulado. Havia uma preocupação minha de a cor não ser berrante (tirando certos elementos, como os da criança, em cores fortes) ... E isso foi trabalhado na altura, com o diretor de fotografia, que é o Paulo Ares, e nós fizemos um processo até de laboratório, de a película não passar por um banho, para aquilo ter aquele tom, que eu chamava o tom Polaroid..., mas não é bem Polaroid, mas pronto, era assim.

Mas o que eu quero dizer é que há uma preocupação, sempre. Nos documentários que eu tenho feito, antes do *Gipsofila* [2015], na verdade, eu estou muito dependente da realidade tal como ela acontece. E estou muito dependente também da pessoa com quem estou a trabalhar, em termos de operação de câmara: as coisas acontecem no imediato e é preciso reagir. Nesse sentido, às vezes, não havia aquele controlo direto. Realmente, o *Gipsofila* é o primeiro projeto em que eu pego na câmara: eu nunca tinha feito câmara. Eu formei-me na Escola Superior de Teatro e Cinema, inicialmente em montagem; na altura não havia realização, como área de formação, agora já há. E eu tinha uma relação com a câmara um bocado distante, porque, quando me formei, era a película, e todo aquele material: pegar na película e aquela sensibilidade que era preciso, assustava-me. Eu trabalhava em película na montagem, mas isso é diferente, já está trabalhado pelo laboratório. Cortar película: tudo bem; agora, ter aquilo em negativo e poder abrir uma lata e estragar o filme todo, ou deixar cair uma objetiva..., enfim.

Portanto, eu demorei imenso tempo a pegar na câmara. E, ao pegar na câmara no *Gipsofila*, de repente, há um ato que foi esta experiência do pensamento e da ação. O pensamento do plano que eu quero fazer e ou realizar já não passava por um intermediário; era eu que fazia. Ou seja, eu pensei “*quero fazer este plano e vou fazer este quadro*” e acontecia, no imediato. E realmente aí foi um momento diferente na minha experiência de realização,

porque eu tinha aquele controlo, sem passar por intermediários e sem ter, no fundo, a interpretação de outra pessoa da ideia que eu pretendo para o quadro, para o enquadramento. Nesse sentido, o *Gipsofila* é um documentário que, apesar de tudo, é muito controlado por mim. Não quer dizer que os outros não sejam, mas nessa questão formal do enquadramento. Porque realmente era eu que fazia, no momento, enquanto noutros às vezes eu dizia “*vamos filmar aquele*”, mas há outra pessoa a fazê-lo.

Os materiais de arquivo puxaram em mim também um lado que tem a ver com a montagem, que é donde eu sou, um bocado... Para mim, a montagem é um eixo central para a criação cinematográfica. Porque é aí que escreves realmente, com as imagens e sons. A realização tem um momento muito importante de criação, e tem de estar na montagem, também, mas na montagem é que a escrita é feita, não é nos papéis. Mesmo no *Gipsofila* eu falsifico muitas coisas na montagem, não é? Há pessoas que dizem “*ah eu fiquei tão emocionada naquele momento!*”, e eu fico calada porque não quero estragar. Mas aquilo é construção, aquilo é cinema. É artificial, por mais documental.

No *Gestos do Realismo*, que é esse ensaio, foi uma encomenda da revista *Interact*, da parte do Luís Mendonça e do Carlos Natálio. Eu e o Ricardo Vieira Lisboa fizemos dois ensaios audiovisuais, de mais ou menos 5 minutos, e havia um tema genérico do gesto. Eu nunca tinha feito ensaios audiovisuais e era uma coisa que até estava um bocado fora da minha experiência. Nesse caso, eu pensei: como a lógica do ensaio é investigar um realizador ou um determinado tipo de trabalho, eu decidi que queria investigar a Maya Deren, e mergulhei em todos os seus filmes. E aquilo foi bastante intuitivo como surgiu, de certa maneira, o ensaio porque quando cheguei ao *At land* eu comecei “*mas isto faz-me lembrar o Stromboli*”. E fui buscar o *Stromboli* e comecei a criar algo ali. Na verdade, como ensaio visual, não queria que saísse uma coisa académica, no sentido de explicitar, em termos de texto ou de voz, a metodologia de realização de alguém, mas queria era criar um objeto formal que até pudesse ser passado numa instalação. Nesse caso, também explorei uma coisa diferente: o próprio objeto era uma narrativa, ou seja, aquilo são duas mulheres mas é quase como se fosse uma mesma mulher, que faz um percurso e que rejeita ficar, de certa maneira... Depois cada um interpreta a sua narrativa, mas há um lado também de desaparecimento da mulher, que rejeita ficar presa na casa, que se liberta para a natureza e que se começa a libertar dos pesos: na Maya Deren são as pedras; no *Stromboli* são as malas, e fica perdida na natureza. Gosto muito desta ideia que tem a ver também com a minha relação com o cinema, desde sempre, que é a questão da construção com imagens e sons, e como é que nós podemos, enfim, criar.

EB: Dentro das possibilidades que cada projeto tem, interessa-lhe esse rigor: pensar os quadros e o modo como os personagens, mesmo em documentários, vão percorrer os espaços e construir essa *mise-en-scène*?

ML: Interessa-me a *mise-en-scène* e o tempo.... Interessa-me explorar isso.

Ana Catarina Pereira: Falas da dependência em relação à realidade, às coisas que acontecem (por exemplo, no *Matar o tempo* há uma dependência em relação à atualidade, às coisas que estão a acontecer naquele momento), mas em outros filmes teus, na maioria dos outros, não verifico tanto essa imposição da atualidade, mas uma espécie de “arte do encontro”. A minha pergunta é: tanto no documentário, como na ficção, como é que tu defines quais são as pessoas que vais filmar? Como é que tu crias estes personagens? Nascerem desse encontro, nascem dessa casualidade feliz?

ML: Não, na verdade as ideias foram sempre um bocado pré-concebidas. Na ficção, é curioso que *A ferida* (2003), *Parte de mim* (2005) e *Zoo* (2011) foram feitos em *timings* completamente diferentes. Uma vez, projetaram os três filmes juntos e, de repente, começa-se a criar ali uma outra relação entre as coisas, entre personagens: é tudo sobre a maternidade, casais. Agora consigo ver ali várias coisas. Na altura foram feitos como objetos individuais. Mas há um traço que vem logo, mesmo no *Kilandukilu*. Esse filme foi uma proposta para entrar num *workshop* de documentário. Eu encontrei aquele grupo e achei que era interessante desenvolver algo sobre eles, tinha a ver com temáticas que me interessavam em geral. Mas há assim uma coisa de fundo que eu acho que têm todos, desde o *Kilandukilu* ao *Ferida*, ou mesmo o *Matar o tempo*, ou *Muitos dias tem o mês* (2009), que é: como é que uma pessoa resiste face a circunstâncias que te põem à prova? E eu acho que há sempre essa minha procura de como é que tu ultrapassas algo que parece inultrapassável na vida, seja a morte de alguém, seja tu emigrares para um país e quereses manter a tua tradição de dançarino, mas teres outra realidade e ser confrontado.

ACP: A minha questão também era um pouco essa: realmente os temas estão lá (a maternidade, a violência doméstica, as touradas, tudo isso). Mas, essencialmente, parecem-me filmes sobre pessoas, em que a personagem é mais importante do que o tema que ela aborda. Percebes a minha questão?

ML: Sim, mas isso sempre. Eu acho que isso realmente, se calhar, está mais cristalizado no *Gipsofila*, mas é assim. No *Gipsofila* foi mesmo trabalhado nesse sentido. Quando digo trabalhado, o *Gipsofila* tem uma génese também de tese de mestrado, portanto há uma base também de trabalho. A

mim interessa-me, em termos de cinema, trabalhar o humano e as pessoas, e as relações entre as pessoas. Mesmo nos últimos objetos, que são mais baseados em arquivo, há sempre um questionamento sobre nós. Ou seja, interessam-me muito mais do que coisas formais. No *Gipsofila* é a arte do encontro, como é que a vida acontece, e como é que a vida acontece com o cinema no meio. Ou seja, como é que o cinema e a vida se podem contaminar, ou não. O *Gipsofila*, num certo sentido, é o mais extremo, porque eu própria também me incluo e eu própria estou a viver e estou a filmar. E as coisas contaminam-se e eu queria mesmo essa relação.

ACP: Isso altera um pouco a minha perceção, enquanto espectadora. Eu pensava que tu conhecias determinadas pessoas e decidias filmá-las. Afinal, tu estás a dizer que já existia uma espécie de interesse.

ML: Não, na verdade as ideias normalmente são prévias. Não foi tanto “o encontro”. Foi o encontro de algumas situações, as circunstâncias; mas o encontro acontece a fazer o filme, não antes.

ACP: Já havia uma inquietude tua para determinada temática, é isso?

ML: É. Não é tanto eu encontrar alguém e “*ah vou fazer um filme sobre...*”. É mais certo tipo de situações que me interessam... Tinha uma ideia dos forçados [filme *Cara a Cara* (2013)] e tinha uma vontade, um interesse de entrar num grupo masculino muito específico e tentar perceber porque é que aquele grupo existe ainda hoje, o que é que os une, o que é que é ser parte de um grupo masculino. Há um ato também aí, aqui entre nós, provocador, de entrar mesmo, no sentido de perceber. E realmente, como mulher, foi muito curioso, as situações que eu tive, do tipo chegar, dizer “*olá!*” e eles a olharem para mim e a perguntarem-se “*quem é esta?!?*”.

ACP: A sério? Estranharam ser uma mulher a filmar?

ML: Não, não é ser uma mulher a filmar, realizadora. É que não há mulheres ali. Eles, naquele ambiente, não têm mulheres.

EB: Aparecem três mulheres no filme, não é? Uma madrinha do grupo, uma mãe e uma esposa, não é isso?

ML: Sim, mas elas estão sempre nas bancadas, ao longe. Aquela vivência que eles têm é única e fechada, aqui entre nós. São experiências. Mas é *a posteriori*, ou seja, o encontro. Há sempre uma inquietação qualquer, ou uma temática. Depois, as pessoas são encontradas, no processo.

ACP: Parece que, agora, a tua atenção mudou um bocadinho para um cinema mais focado nas mulheres. É uma perceção nossa, é errada? Ou também sentes isso?

ML: É certa. É daquelas coisas que vocês, de fora, podem analisar melhor do que estando por dentro. Porque cada projeto, no fundo, tem uma génese. Mas sim, eu estava a dizer há bocado que, quando me propuseram fazer um ensaio, pensei em “*quem é que eu vou buscar*”? E interessou-me ir buscar a Maya Deren, por ser uma cineasta mulher, que eu não conhecia tão bem, e também porque ela é um estilo que realmente não é o meu, eu sou mais de uma génese realista e humana e não tanto abstrata, nem tão conceptual. E, portanto, eu quis ir para um território, para uma realizadora, que fosse algo que me questionasse a mim; havia aqui também uma questão de, no próprio processo, também ser um ato de investigação e de criar questões para mim mesma e para o cinema. Por isso eu fui à Maya, portanto há, aí sim, uma escolha.

O *Gipsyfla* é completamente um universo fechado, feminino, mas também tem a ver com querer fazer um filme com a minha avó, com quem tenho uma relação única e fechar-me lá em casa dela, e usar a casa dela como estúdio de cinema. Mas estava a pensar: *se eu tivesse uma relação única com um avô, ou com um tio, também poderia acontecer, mas neste caso era ela, e era mulher*. E, no fundo, somos duas mulheres, com 50 anos de diferença, mas uma empatia e uma proximidade única, não é? Mesmo nas relações que eu tenho com outras pessoas da família... temos uma compreensão, um entendimento especial. E interessava-me um bocado essa coisa de explorar uma relação de intimidade através do cinema e como é que ela pode ou não ser dada.

É isso, voltando um bocado ao início, como é que a vida e cinema se podem ou não contaminar. Eu acho é que os projetos me têm puxado para aí. Por exemplo, a encomenda da Videoteca, *A mulher ideal* (2015): na verdade, aquilo é uma proposta que é feita com o espólio da Videoteca Municipal, de filmes de arquivo. Deram a vários realizadores uma hora e vinte de material e há material muito diverso, apesar de tudo. A mim calhou-me um material que basicamente, por coincidência – porque há casos de pessoas que tinham material de várias famílias – era da mesma família. Percebi isso através principalmente da mulher, que é a presença constante. Percebe-se perfeitamente que é um olhar masculino, é um homem que filma algumas coisas, entre as quais há sempre a presença daquela mulher que vai envelhecendo. Também há as crianças que vão crescendo. Ao princípio também fui um bocado às cegas, no sentido em que recebo aquele material, sem som e sem nada. Dava para classificar temporalmente os momentos, porque havia um período de visita à Exposição do Mundo Português de 1940, e um material anterior, que seria anos

30, 40. Depois, havia material de quando nevou em Lisboa, que acho que é anos 60 ou 50. E depois havia também materiais da construção da Ponte 25 de abril, na altura Ponte de Salazar. E isso dava para me situar, além de que ele começava a filmar a preto e branco e, no final, já estava a cores. Mas eu pus tudo a preto e branco, mesmo o que era a cores.

Mas pronto, aí surgiu, ao ver o material: basicamente, começou-me a intrigar, porque sinceramente, ao início, era um bocado *que filme é que eu vou fazer?*. Era aquela mulher, sempre a rir, e a relação também do olhar masculino para as outras mulheres, porque ele filma aquela mulher, mas depois filma as outras mulheres, na praia, o olhar dele desvia-se daquela mulher que ele filma. Na Exposição do Mundo Português, também tem uma exposição, enfim, das mulheres de Moçambique e isso também dá um olhar muito concreto. Portanto, começou-me a intrigar este olhar masculino sobre as mulheres, e também sobre a condição da mulher no Estado Novo. Quem era aquela mulher e porque é que ela estava sempre a rir? A mim fazia-me lembrar a Mona Lisa, que tem sempre uma cara... E isso começou também a ser a base de uma espécie de narrativa ficcionada; comecei a criar essa voz e, ao mesmo tempo, a investigar, em termos históricos. Li vários textos e procurei várias coisas. Descobri aquele texto da *mulher ideal*, um artigo de como é que uma mulher deve-se comportar. Aquilo começou-me a fazer grande ressonância e criei aqueles blocos.

Mas, sim, há um interesse no olhar da mulher. Mas mesmo quando eu olho para os homens, também há um interesse de qual é o olhar. Isso é uma coisa a explorar mais a fundo: o olhar da mulher...

ACP: O olhar da mulher sobre eles?

ML: Sobre eles, sim. Porque tu tens sempre muito cinema do olhar dos homens sobre as mulheres. Bergman, por exemplo.

ACP: Tens um século de História de Cinema sobre isso.

ML: Sim, exato. Mas agora e a mulher, não é? Há também um olhar sobre os homens, às vezes de desejo, mas homossexual. Também eu própria faço coisas, curtas de ficção sobre violência doméstica... é sempre o olhar sobre a mulher e a mulher como personagem principal. Mas a mim interessa-me também o homem como objeto de desejo. Isso ainda é outra fase. No concreto, a questão é realmente o encontro: como é proporcionar um encontro e isso traduzir-se em cinema?

ACP: Também me parece que, tanto no *Mulher ideal*, como no *Gipsófila*, há uma estética do eu e uma estética da introspeção. Ou seja, tu estás a olhar

para uma árvore genealógica, que já existe, sobretudo no caso do *Gipsofila* (tu nasces assim, com a árvore genealógica que tens, com o passado que tens), e depois parece que chegas a uma determinada fase da tua vida em que tentas perceber esse passado, e em que tentas perceber como é que ele te define. Aquele filme parece um bocadinho isso: a tua tentativa de definição, como mulher e como artista, a partir daquilo que herdaste da tua história e da tua família. Parece que o teu cinema, aí, é um veículo de autodefinição. Concordas?

ML: Há sempre essa questão no documentário, especialmente quando é autorreferencial.... Mas eu não vejo muito assim, por acaso. Eu não queria que o *Gipsofila* fosse biográfico. Queria que fosse algo não sobre o passado ou uma herança; era algo mais sobre o presente, sobre duas pessoas a viverem um encontro, no presente. Por exemplo, quando ela conta a história do *Gipsofila*, na verdade, ela está-me a contar pela primeira vez. Eu não sabia o que era *Gipsofila*, por isso dei o nome ao filme: foi uma palavra que ela me ensinou e eu não conhecia, quer dizer, não tinha essa referência. Portanto, as coisas que acontecem ali são mais coisas no imediato e no presente. Houve coisas que eu tirei, de propósito, do filme. Uma delas é a história da minha avó que, em criança, foi emigrante nos Estados Unidos, e ela conta a história da passagem do barco, de ir para lá e para cá... enfim, coisas da América. Ou seja, havia várias coisas que eram interessantes, em termos pessoais, se calhar noutra filme. Mas ali, eu não queria tanto. Há um lado, sim, e isso também não posso negar, que é um lado de pôr-me ali ao colo da minha avó. Mas eu não queria, de repente, revelar um segredo da família, como uma narrativa de ficção. Acontece em muitos documentários, mesmo; ou seja, de repente eu vou atrás e descubro que... Naquele momento aquilo era algo mais de experimentar. Há um lado muito de experiência. Na génese, fazer o cinema, não na escrita do papel, mas fazer o cinema na escrita, através da câmara. Filmar e montar ao mesmo tempo, ou em paralelo, e isso ser o método de criação, mais do que propriamente umas ideias fixas no papel, escritas no papel.

Realmente, para mim, era importante ver o cinema como um ofício. Como um pintor vai para o seu atelier pintar e tenta o azul, e depois afinal amanhã ele experimenta o verde, não sei, não sei muito de pintura, mas é algo que vai pondo camadas e vai começando a construir a imagem. Eu tinha um bocado a referência do filme do Erice [*O sol do marmeleiro*, 1992], gosto muito dessa ideia e eu queria trazer isso para o cinema. No sentido em que eu vou lá e um dia há aquela luz, naquela sala, há aquela conversa.... Ir fazendo isso, em termos de imagem e de som, e depois ir para a montagem. O processo durou três anos, espaçados, mas foi um tempo bastante longo, que era o tempo para isso também poder acontecer. E há um lado de tentar fugir a uma pressão de

produção, de calendário, de planificação e de orçamento, que os outros projetos todos tiveram. Às vezes há documentários que eu tinha vontade de começar a filmar quando acabei, mas em termos de produção isso não é possível. Ou seja, quando realmente chegas ao ponto do encontro... não estou a pôr em causa os filmes, em si, mas há certas experiências que demoram tempo. E eu queria fazer um filme em que não tivesse constrangimentos externos, em que a própria orgânica do filme respeitasse o tempo que o filme precisava. E tentei isso no *Gipsofila*. como controlava e podia controlar as condições de produção, fui livre de fazer isso à vontade. E, nesse sentido, é um bocado diferente.

ACP: Fiz esta pergunta porque também tenho verificado essa estética do eu e essa busca da tal árvore genealógica em outros filmes de outras realizadoras contemporâneas, tanto portuguesas como brasileiras, e isso interessa-me bastante enquanto temática comum.

ML: A mim não me interessava tanto no sentido de... Eu acho que conheço alguns exemplos, e sei do que é que estás a falar, mas a mim não me interessava tanto uma história de família propriamente. Interessava-me mais o encontro entre duas pessoas, que têm umas características e nesse sentido sim, que são neta e avó. Mas há outros cineastas que também fizeram esse artifício, ou esse mecanismo, com que eu me identifico de certa maneira. Eu ouvi o Cavalier, na altura que eu andava a fazer o *Gipsofila*, a falar no Doclisboa. Ele também se cansou da ficção e, de repente, queria estar com a câmara dele, a filmar. O Pedro Costa também fala nisso... Há muito ruído atrás da câmara. Tira o ruído e concentra-te só no que é a pessoa, o que é o espaço, a luz, o som, os elementos básicos. E há também essa procura.

ACP: Não tiveste receio da tua exposição, no filme? Já sabias o que ias fazer, mas essa exposição não é sempre totalmente previsível, não é? Como é que lidas com os efeitos nas pessoas e com aquilo que te dizem? Lidas sempre bem com isso?

ML: Lido. Mas nunca tive assim nada de muito estranho. Isso também tem a ver com a minha relação com o cinema, em termos de formação inicial, ser de montagem. Eu tenho um lado de olhar para o material pelo que ele é, mesmo quando estou lá eu. Ou seja, de repente, para mim, eu era uma personagem, uma pessoa que diz umas coisas. Crio uma distância. Eu vejo e é um filme. Claro que tenho sempre... depende dos momentos. Este ano, por exemplo, mostrei lá na Escola, aos alunos numa sessão extracurricular. E, realmente, foi muito interessante. Alguns saíram a chorar, mas, com outros, fiquei a dialogar e houve até um que disse que essa exposição, para ele, era violenta. Nunca ninguém tinha dito isso dessa forma e foi muito interessante.

Quando foi a estreia, no IndieLisboa, que é logo uma estreia muito apoteótica, até no sentido que é uma estreia num festival, numa sala assim... Estava com a minha avó e era a primeira vez que ela via o filme, portanto eu não sabia como é que ela ia reagir e estava um bocado preocupada com ela, ou de ela não gostar de ver a própria imagem (aquela questão que ela própria fala no filme, de ela achar que o penteado não estava bem, ou seja, de ela não se sentir confortável com algum plano). Mas, na verdade, ela viu muito bem o filme e não teve nenhuma questão. Eu é que estava a olhar para mim e a pensar: *ai que horror!* Há coisas que eu olho... e há lá uma frase que eu digo e depois penso: *ai meu Deus, o que foste dizer ali?*, mas, tirando aquela frase, eu estive bastante bem! (risos).

EB: Qual é a frase?

ML: (Risos) É lá numa parte que eu estou a choramingar no ombro dela e ela diz: *Tu não estás bem! Estás sozinha, eu não sei o que vai ser de ti sem mim, e eu digo: eu também não sei.* E eu penso assim: *oh meu Deus, porquê ter carregado ainda mais?*, mas pronto estávamos as duas..., nós somos muito parecidas, entramos ali em dinâmicas. Mas, ao mesmo tempo, há um lado do *Gipsofila* que foi um processo, também.

Claro que eu sou feita das minhas histórias; a minha avó é feita das dela, nós cruzamos as histórias. Eu não queria que fosse uma narrativa única, que o filme tivesse assim algo que fosse um fim, ou um percurso. Isso, para mim, era mesmo importante: que houvesse liberdade para as pessoas habitarem o filme, de uma forma livre. Ou seja, de certa maneira, há pessoas que vêm ligações, que criam o seu próprio percurso. Há esse lado de o espectador ser alguém que não está como recetáculo de uma história fechada, mas alguém que está a construir e a habitar a história, com a vivência do filme. Nunca tinha recebido tantas cartas ou mensagens, mesmo no Facebook. As pessoas descobriam-me, mandavam-me mensagens, e referiam as cenas que as tinham marcado. E nunca era necessariamente a mesma cena; cada um tem uma relação diferente com o filme. Muitas delas, quando falavam do filme, também contavam histórias. Portanto, de repente eu estava a receber histórias; ou seja, o filme continuava para além, com receção de histórias pessoais de outras pessoas, de vivências.

EB: Ao te ouvir, e juntando algumas perceções especificamente do *Gipsofila*, (por exemplo, falando sobre o *Camera stylo* do Astruc), falando que não te interessava aquele artifício da narrativa... no melhor sentido da palavra artifício, não como uma coisa negativa, mas...

ML: Mas aquilo tem pequenas histórias, acaba por ter. Mas não há aquela lógica de ir para o passado, descobrir a história de alguém.

EB: Apresentar um conflito, enfim... você também fala do que está diante da câmara, do que está no momento. Parece um interesse profundo por uma ontologia cinematográfica – aquela coisa de construir a imagem com o que estiver disponível no mundo, na sua frente –, o que também leva, em alguma medida, a encontrar filmes como *Stromboli*, e talvez a trabalhar com as imagens de arquivo. Faz sentido o que eu estou a dizer? Parece que esse momento cinematográfico da Margarida tem a ver com essa vontade daquilo com o que a câmara pode entrar em contacto. Nesse sentido, bem ontológico mesmo, bem aquilo que o Astruc dizia.

ML: Sim, de certa maneira... Os outros filmes anteriores: cada um tem a sua coisa, mas são filmes feitos num modelo mais clássico. Digo clássico no sentido mesmo de constituição da equipa, ou no sentido de documentário observacional; seguem um bocado um padrão profissional corrente, não é? E aqui há uma questão de questionar, para já o padrão, e de pensar se há outras possibilidades de viver o cinema.

Mas também acho que a questão do tempo, para a construção, é muito importante. No fundo, o cinema é espaço e tempo, o modo como lidas com essas duas entidades e encontrares a medida certa. O *Gipsófila*, de certa maneira... Mas eu deixo que vocês façam as análises e eu fico aqui.... Estou a brincar, mas é aquela coisa do autor autoanalisar-se.

EB: Depois a gente contraria tudo.

ML: Exato, contrariem à vontade e digam vocês que, afinal, ela é assim e assado.

EB: Continuando essa provocação, essa ideia... Eu conversei muito com a Ana Catarina sobre o *Gipsófila*, e tem algo que me chamou muito a atenção, que é uma espécie de uma abertura, que você oferece à sua avó, para ela ser uma corealizadora. Eu estava a dar voltas para chegar aqui, ela diz assim: *não, não, vem para aqui, coloca a câmara aqui* e você, uma realizadora experiente, formada: *está bem, vamos ver o que sai disso, vamos colocar a câmara lá*. E segue essa pessoa que, acredito eu, posso estar enganado, nunca fez um filme. É como se dissesse: *vamos ver o que é que isto dá*. Nesse sentido é uma investigação? É *vamos ver o que é que dá colocar a câmara aqui, vamos mudá-la para cá e ver...?*

ML: Sim, mas no *Gipsófila* há muito essa coisa de “vamos ver”, “vamos fazer”. E há muito esse lado. Por exemplo, essa cena eu podia ter tirado. Mas está mesmo lá...

EB: Mas, mesmo antes da montagem, você tem abertura. Poderia, educadamente, carinhosamente, dizer: *não, eu é que realizo o filme*. Mas não, parece que esse jogo te interessa muito. Te interessa ver o que é que aquele objeto, câmara, pode mostrar a partir de certas posições, de certos lugares, inclusive daquele inusitado.

ML: Há vários aspetos aí envolvidos. Um deles tem a ver com essa coisa de o cinema e a vida não terem fronteiras. Quando é que começa o cinema e quando é que começa a vida, não é? Porque normalmente no cinema, nós começamos é “câmara, som, ação”. A ação determina. Nos documentários somos mais discretos, mas há sempre um momento *ok, a câmara está a filmar* e há sempre aquela coisa *ok, agora estamos a filmar*. Mas ali não, ali eu quis mesmo que essas fronteiras... Se calhar, o cinema acontece antes do “ação”. Ou seja, onde é que nós estamos? Aquilo ser mostrado, não haver o corte, não haver as fronteiras entre as coisas, não serem tão delimitadas, como acontece no modelo tradicional. Isso interessava-me.

Depois, por acaso, num certo sentido, a minha avó é a especialista indicada para me ajudar a colocar a câmara, no início. No sentido de que ela conhece realmente a luz daquela casa e eu não conheço; eu não sei como é que a luz passa de uma divisão para a outra e a que horas é que vai ficar mais escuro. Portanto, quando ela me diz aquilo, eu própria – que é a primeira vez que estou a pegar numa câmara, num certo sentido, é um instrumento novo para mim nas mãos –, é como se ela, realmente, fosse a técnica de luz ideal para me aconselhar naquele momento, porque ela sabe e ela tem razão, realmente. Tem a ver também com a relação dela com a casa, não é? Ela percebe. Porque a câmara também é assim. Aliás, está no espelho e isso está assumido também, no sentido de que é uma câmara fotográfica; portanto, ela conhece, não é uma câmara estranha, mesmo para ela. Ou seja, ela percebe o que é que a câmara está a captar.

EB: Mas eu acho mais interessante, porque tem um momento que você pede para ela medir se você está dentro do quadro e ela não consegue, ao princípio, identificar onde é que é o visor, isso demonstra uma...

ML: Ele também é pequenino, por acaso.

EB: Sim, mas há uma estranheza com o aparato. Por outro lado, uma visão de saber da luz. Então ela coloca-se, apesar da estranheza com o aparato

fotográfico, como uma realizadora, uma coisa de saber pensar o plano. E a tua abertura para receber isso, eu acho incomum.

ML: Nos filmes, eu gosto muito desta questão de ouvir o outro. Ouvir o outro e estar com o outro, a vários níveis. Ter essa disponibilidade, no documentário e mesmo eventualmente na ficção, de perceber um bocado a natureza do ator que está à minha frente.

EB: Há uma condução, de princípio, que eu acho incómoda, a da reflexividade, de ficar mostrando o processo, porque parecia um pouco assim, *já sabemos disso*. Mas aí o filme vira de tal maneira, porque esse incómodo, que continua acontecendo, ele é alimento do filme, ele é fundamental para o filme, porque é o que abre as portas para um tipo de participação da tua avó que é inusitada. Claro que estamos esperando que ela participe efetivamente, mas não estamos esperando que ela participe efetivamente de algumas maneiras.

ML: Sim. Sem dúvida, ela é uma participação bastante ativa e mesmo, hoje em dia, ela tem uma teoria de cinema sobre o filme e que também está no próprio filme. É uma frase que aparece no reflexo da televisão, quando anoitece, quase no final, em que ela diz: *“quando a representação é natural, as pessoas gostam. É preciso é ser natural.”* Ela repete aquela frase e tem uma relação com o filme, mesmo pós-filme, que, para mim, é bastante comovente, em termos pessoais e não só. Porque o filme viajou, e eu digo-lhe: *avó, o filme está em Macau, Ai, estamos em Macau!* Ela gosta de viajar e viajou muito. E de repente ela sente que está nos sítios com o filme, não é? E que o filme é dela. E é.

Há também a questão, mais pessoal, de *eu nunca pensei, aos 90 anos, ser atriz*. Eu gosto muito e isso está no filme também, porque é aquela questão da relação dela com a imagem: ela, geralmente, não gosta que lhe tirem fotografias. Mas ela própria fala disso, que as atrizes que eram do cinema clássico, realmente, quando chegavam a determinada idade desapareciam. E eu estou a aprender imenso, com um certo sentimento de vida, quando ela me diz *“a vida está sempre em aberto... não podes dar um ponto final, é normal sentires-te frustrada, mas é assim. Todos os dias temos de voltar...”* São ensinamentos, quer dizer, são outros ensinamentos também.

Há coisas, no *Gipsofila*, que são muito ficção também. O telefone que toca... nunca tocou nenhum telefone lá, mas toca no filme. Há assim certas brincadeiras. Houve uma pessoa que me disse que ficou muito emocionada quando a minha avó diz que não quer ser filmada e, no ecrã, eu tirei a imagem, e depois eu estou a filmar o Cristo. O Cristo, na verdade, parece um Cristo adormecido, mas é um Cristo morto. E eu estou a filmar aquilo e ouve-se o

ressonar de alguém a dormir e alguém dizia: *tão bonito aquele plano!*, a pessoa estava fascinada com o plano da luz no Cristo, aquele plano mais fechado e a minha avó a dormir. Mas só que, na verdade, o plano que foi filmado não tem nada a ver com o dia em que a minha avó não queria ser filmada. Além disso, o ressonar é meu, porque eu é que adormeci: tinha aquele som estranhíssimo (não sei porquê, mas tinha), pus ali e parece que foi ela que adormeceu, porque ela está cansada. Portanto é essa a narrativa que eu construí ali, mas é tudo artificial. Mas a pessoa estava muito emocionada com a ideia da minha avó dormir e eu filmar o Cristo. E isso é bonito, é cinema.

ACP: Não sei se vou cometer uma inconfidência, mas o Eduardo achou que era uma pressão bastante grande, quase violenta, quando a tua avó diz: *só quero que sejas feliz*. É uma coisa que muitas avós dizem, e muitas mães e muitos pais. Só querem que nós sejamos felizes? O que é que podiam querer mais, não é? E como é que isso se alcança? Não achaste que esse diálogo podia ter esse potencial de violência para quem assiste? Também tem o potencial de reconhecimento, porque afinal de contas todos nós ouvimos aquilo.

EB: É porque tem uma coincidência dessas de espectador, que há alguns meses, eu ouvi alguma coisa que me marcou bastante, que foi uma pessoa conhecida que é pai, dizendo que acha curioso quando os pais e mães dizem aos filhos que *eu não quero nada, eu só quero que você seja feliz*. E esse pai com quem eu falava disse que acha isso uma violência, porque esse é o maior fardo que se pode pôr nas costas de alguém, dizer: *não quero nada, só que você seja feliz*. E no filme, (até anotei essa frase exata) sua avó diz assim: *eu não quero morrer sem te ver feliz*.

ML: Aí é muito violenta. É muito violento, mesmo em termos pessoais. Essa, para mim, é aquela que eu tive, se calhar, mais questões e acabei por manter. Há pessoas que não vêem esse potencial. Mas é, é. Porque é um pacto, não é? *Então eu não vou ser feliz para tu não morreres*. Faz sentido na nossa relação, a frase. Há um lado também disso, *eu quero olhar por ti*, como eu também quero olhar por ela. Ou seja, é um ato de um amor violento. Sim, o amor tem faces que se exprimem... por mais amor que seja, tem um lado violento.

EB: Não me parece, de forma nenhuma, que seja uma violência indevida no filme. Os filmes precisam de ter violência, precisam de ter os rasgos da vida. Mas que é realmente muito contundente, é.

ML: É. E depois até é complicado porque esse plano... os planos muitas vezes continuam, não é? E logo a seguir, ela já está a rir-se e eu própria tive

que estar ali a cortar ao milímetro, porque a seguir já parecia que estávamos noutra filme. Porque a gente muda assim. Eu ali, claro que as cenas estão contidas e é uma questão de montagem, mas a vida é isso, é riso e choro e as coisas misturam-se.

EB: Ligado a isso, durante o filme, ela faz algumas indicações, mostra umas roupas e você põe em frente ao corpo, mas não veste. Aí ela te diz assim: *mas precisa cuidar-se mais* e esse cuidar tem incluído também, me parece, uma coisa do pintar, do maquilhar, e você não vai usar a maquiagem, não vai te pintar.

ML: Meto os colares. Mas pronto, é assim mais subtil.

EB: Mas tem uma negação, me parece. E aí o filme parece que expõe essa negação e talvez essa negação seja uma questão geracional. Ela está a te dizer que quer que você seja feliz, mas ela está a projetar o padrão de felicidade de alguém que tem cerca de 50 anos mais do que você. E você, num filme auto-reflexivo, está diante da câmara e faz questão de não atender a essas sugestões.

Claro que esse filme é muito mais profundo: uma relação humana entre neta e avó, mas ele tem uma camada muito interessante também que parece uma discussão de duas realizadoras, porque é como se vocês estivessem a realizar o filme juntas e ela te diz: *põe a câmara aqui*, você ia pôr a câmara em outro lugar; e ela te diz que está a faltar maquiagem e que o vestuário devia ser este ou aquele, e você não coloca. E há um momento em que a chamas e dizes: *olha que interessante seria este reflexo* em algum espelho e ela se interessa por outro lugar, ela diz: *ah, mas era o Cristo que...* Constantemente há um jogo, ali, do que é a composição.

ML: Sim, exato, há esse jogo e a ideia era mesmo essa, que o cinema e a vida não fossem... *ah, agora vou fazer cinema, ah, agora vou viver*. Não. Era mesmo um questionamento. Também tinha a ver com uma reflexão mais pessoal minha: o cinema está-me a afastar da vida e porquê? Não podem ser compatíveis, eu não posso viver e trabalhar também cinema enquanto vivo? E foi um bocado fechar-me num espaço em que isso pudesse ser possível, e perceber até onde é que podia ser possível, explorar ao máximo essa possibilidade. Por isso é que eu digo que não é tanto uma coisa da biografia ou de uma história de família, é mais algo de uma vivência destes dois aspetos, cinema e vida.

Por exemplo, uma das coisas que foi interessante, ao longo dos três anos, é que eu filmei cenas e, de repente, reparei que há cenas que são iguais, que é como se fossem *takes*. Se fosse uma ficção era como se fossem o mesmo plano; não é bem o mesmo plano, mas vários *takes* do mesmo. Claro que há

situações lá no filme que foi aquele momento e aconteceu. Mas há outras que acabam por andar ali um bocado em círculo. Ou seja, eu filmei tanto tempo, mas depois aquilo acaba por ser uns círculos.

E há um lado também não tão espelhado... quer dizer, está lá no filme, a questão da morte. Como é que a gente sobrevive à morte? Pode o cinema vencer a morte? Agora estamos em digital e, na verdade, os filmes são muito frágeis, mais até do que eram em película, em termos de conservação. Mas isso já é extra-filme, de certa maneira. Não está no filme propriamente refletido. A questão de filmar algo que fique para além da morte interessava-me. A memória, e de algo que, mais do que olhar para o passado, algo que crie, algo para o futuro, para a frente, que fique para o futuro. Do cinema como registo também, de algo que aconteceu e que foi vivido. E que pode ficar, que pode ser visto as vezes que a gente quiser. Havia esse lado. O momento era muito especial, mesmo aquela fase da vida da minha avó.

EB: Essa negação, eu estou a ver como uma negação tua em relação a uma espécie de conselhos e sugestões da tua avó (não a todos, mas a alguns): ela tem um sentido um pouco de escape. Você não diz verbalmente “não”, mas vai escapando, vai indo para fora daquilo que ela te sugeriu. E há um filme seu, o *Zoo* (2011), que eu acho muito interessante, e também muito curioso; abre esse espaço para o espectador porque a gente vê aquela relação abusiva e tal... Mas o filme termina com a menina a escapar. Então é como se fosse, novamente, uma menina a escapar de alguma coisa.

ML: Agora estás a dizer isso e eu estou a fazer uma montagem direta com o *Gestos do Realismo* e ela a fugir também no final. Há pouco tempo, estava a falar sobre o *Gestos do Realismo* com uma pessoa e estava a chegar à conclusão que até é mais autobiográfico do que o *Gipsófila*. Não sei, senti que aquilo é muito pessoal. Ou seja, parece que é um filme conceptual, e é, até de ligação e de provocação. De repente, eu estava a rever aquilo e é muito pessoal. Eu própria, será que tive consciência?

EB: Em *Zoo* também há uma fuga. Assim como em *Stromboli*.

ML: Há sempre... E depois, em relação à menina, a menina é realmente...

EB: Você também pode dizer que isto que eu estou a propor é uma besteira, e eu não vou mais falar sobre isso.

ML: Não, não. Quer dizer, aquilo que eu vi é mais uma narrativa mais fechada. Há ali um círculo vicioso, em que eles não conseguem sair e a menina é a única que rompe. Nesse sentido há esse desfecho. Mas sim, ao mesmo tempo há sempre essa pessoa que escapa. Para a autoanálise já mais psicoló-

gica, é curioso que, quando eu fui para cinema, a minha avó não achou que seria assim uma ideia genial da minha parte. Ela tem a opinião formada; ela sempre foi professora primária, portanto há um lado de direcionar. Ou seja, tem a ver com uma postura de ensino, de *devias fazer assim e assado, devias fazer não sei quê e não sei que mais*. Mas, na minha relação, há um lado de respeito muito grande. Ou seja, eu respeito e ouço, mas eu vou para onde? Vou para cinema e vou *não me pintar* e vou *não usar joias*.

EB: Esse é que é o barato do filme: eu respeito e ouço, mas não faço.

ML: Mas mesmo assim ela também aceita. Ou seja, a relação é afetiva, é forte e não é prejudicada nem minada. *Eu acho que devias fazer assim, mas está bem; estamos bem as duas e vivemos bem*. Mas sim, há sempre um lado meu de perguntar: *o que é que há mais, além disto?* Procurar algo mais. Mesmo no *Gestos do Realismo*, não é? As mulheres entram naquele espaço fechado e há um homem que as orienta. Sim, giro..., um espaço fechado, mas fogem.

Por acaso, o *Gestos* foi um fenómeno um bocado curioso. Eu pus na Internet no meu Vimeo, sem divulgar a ninguém, porque aquilo era para ser publicado na *Interact*. Não sei bem como, aquilo tornou-se viral e já me apareceu no Facebook. É que foi mesmo muito rápido. Alguém viu e de repente aquilo já está em Inglaterra, com altos comentários e títulos. Esse lado de juntar dois cinemas que supostamente não tinham nada a ver, mas que até foram feitos mais ou menos na mesma altura, foi interessante para mim. As coisas se calhar não são assim tão estanques, não é?

ACP: Sobre essa questão de teres posto um ensaio audiovisual teu numa plataforma online e ele ter virado viral, digamos assim: ponderas outros circuitos, alternativos, de distribuição para os teus filmes? Há um filme que já está no Filmin, o *Cara a Cara*. Atualmente, com as dificuldades todas que temos em termos de acesso ao cinema português, com as produtoras a não comercializarem DVDs e as salas comerciais a não exibirem muito cinema português, ponderas outros circuitos de distribuição, que passem pelas plataformas de *streaming*, pelo Vimeo, ou por outros sistemas?

ML: Hoje em dia faz parte de uma realidade cada vez mais presente. Mesmo eu, para consumir, como espectadora, muitas vezes já vejo certas coisas nesse tipo de canais. Embora confesse que nesse caso sou um bocado, ainda... Eu tive, de certa maneira, o privilégio, de me formar em película; eu trabalhei na Escola e filmei sempre em película, nos meus primeiros filmes, *A Ferida* e o *Parte de mim* [2005] são filmados em 35 mm. Depois, de re-

penete, tudo, mesmo a Tobis,¹ desapareceu e tudo se transforma para o digital. Mesmo as salas, deixam de ter. Antes, para ir a um festival, tinhas de ter uma cópia de 35 mm ou 16 mm, porque só havia projetores nas salas, e de repente passa tudo para DCP. Portanto, eu assisti a essa transformação toda. Confesso que ainda me custa um bocado perder a experiência da sala de cinema; gosto mesmo do cinema ser algo partilhado com outras pessoas, mais do que aqui a ser isolada. Claro que, às vezes, consulto filmes em casa mas, como realizadora, pode haver projetos em que eu ache *não, este projeto não, de todo*.

Mas eu gosto mesmo que as pessoas vejam o *Gipsyfile* numa sala de cinema. Na Cinemateca, quando passou, eu gostei imenso de ver a projeção, pelo trabalho de som e por certos ruídos que estão lá, mais subtis... é para ser visto e ouvido na sala. Deu-me mesmo prazer ouvir aquilo assim, porque estava lá o trabalho todo. Enquanto, se calhar, numa televisão há coisas que não. Mas, hoje em dia, acho que depende. Há certo tipo de projetos, como os ensaios audiovisuais, em que a transmissão comum é através da Internet e é algo que circula bastante. Portanto, acho que depende.

Aliás, o *Gipsyfile* passou em televisão, nos canais Telecine, e foi interessante num certo sentido, porque foi inesperado para mim; recebi mensagens de Angola e Moçambique. O filme não passou só em Portugal, mas passava nesses países e com a televisão, de repente, estava disseminado noutras partes do mundo. Ter algum *feedback* do que é que as pessoas sentiram, ou viram, foi bastante interessante. Fui contactada por alunos de cinema, moçambicanos, que tinham visto o filme e quiseram saber mais.

ACP: Há bocadinho eu tentei ensaiar algumas ligações entre o teu filme e outros de outras realizadoras portuguesas e brasileiras, e tu disseste que sabias do que é que eu estava a falar, mas não era exatamente isso que tinhas feito. Tentando ensaiar outras ligações: tu identificas-te como membro de uma nova geração de cineastas portugueses? Esse traço identitário, a questão da nacionalidade, a questão da territorialização, são importantes para ti?

ML: Em relação à identidade, a minha identidade construída do cinema, eu acho que há uma referência marcante, para mim, que é a minha entrada na Escola Superior de Teatro e Cinema. Aí sim, acho que há algo muito especial e que me une a um conjunto de pessoas que também tiveram essa experiência. Na altura em que frequentei ainda era no Bairro Alto, e foi realmente muito marcante para o meu percurso, não só pelo corpo de professores que tive, mas também pelos colegas. Acho que, isso sim, foi algo único. Ainda hoje eu tenho várias relações com várias gerações da Escola. Porque tirei o Mestrado e

1. A Tobis Portuguesa foi uma empresa produtora e de serviços técnicos na área de cinema fundada em 1932 e encerrada em 2012.

outros graus de especialização, mas também como professora. Sinto-me muito próxima de várias gerações. Nesse sentido, não há uma geração, mas há aqui uma identidade de estar no cinema, de viver o cinema, de fazer cinema, que vem de lá, que me marcou muito, e que eu ainda reconheço. Mesmo nas novas gerações, que saíram da escola há pouco tempo, desde o Eduardo Coimbra ao David Vicente, a Leonor Teles.... Quando eu andei na escola, no último ano estava o Miguel Gomes e o Sandro Aguilar, com quem convivi. A Catarina Ruivo estava no ano a seguir e, depois, estava a minha turma. Não sei, há qualquer coisa aqui, na forma de fazer, de trabalhar, em que sinto um grande elo, mais do que uma coisa de “geração” propriamente. Há uma vivência do cinema.

Depois também há um outro lado, que começou comigo na Escola, mas que depois se desenvolveu fora da Escola, e que tem a ver com a questão do documentário. Quando eu saí da Escola fiz um documentário, e o próprio trabalho pôs-me em contacto com outra rede. Na altura, o meu primeiro filme entrou no City,² e no catálogo da Cinemateca: *O Novo Documentário em Portugal*, em que estavam outros nomes, como a Graça Castanheira, a Catarina Mourão, a Catarina Alves-Costa, muitos outros. Há várias vivências que eu fui tendo, mas têm a ver com esta coisa de criar. Eu não vejo “geração” no sentido de temporalidade, ou seja, de cronologia, vejo como uma coisa de fazer parte de certos movimentos. E, nesse sentido, sim.

ACP: A pergunta nem era tanto em termos de cronologia, ou em termos de idade, era mais em termos de território e de língua portuguesa. Se identificas o teu cinema como uma questão nacional, ainda muito presente? Se, no teu cinema, a questão nacional, a questão da territorialização está presente? Ao longo da história do cinema português tivemos diferentes vagas e diferentes movimentos de respostas àquilo que foi a década anterior. Há uma pressão muito grande, ou houve uma pressão muito grande durante o período da ditadura, e mesmo antes disso, para se fazer *cinema português*: para que a identidade nacional estivesse presente quando se fazia cinema, até porque o cinema é a arte mais cara de todas e naturalmente que quem financia, e quem subsidia, exerce essa pressão, de querer ver Portugal no ecrã. Eu estou a perguntar se tu ainda tens essa noção. Por exemplo: para realizadores como o Miguel Gomes ou como o João Salaviza essa questão ainda está presente, ainda existe uma génese do cinema português. Mas depois existem vários outros realizadores portugueses e portuguesas para quem a questão da nacionalidade não é sequer significativa, e aquilo que têm em termos de influência não vem do cinema português.

2. Rede de salas de cinema.

ML: Percebo o que estás a dizer. As coisas começam por mim, como autora, e, nesse sentido, eu tenho uma identidade ligada a um país. Eu não sinto uma missão, mas sim, há questões de identidade que estão intrínsecas, acho eu. Por exemplo, o *Gipsófila* não tem nada a ver, não estava a pensar no país, nem nada disso. Mas, de repente, quando eu fui mostrar o filme à Suécia, a uma comunidade de emigrantes portugueses, eles disseram: *isto é tão Portugal! É Portugal! E a casa da tua avó é Portugal!*; estavam vidrados com os objetos da casa, com uma nostalgia de Portugal e o filme respondia-lhes a essa nostalgia. Para mim, é a casa da minha avó, e, de repente, para eles, era uma coisa de identidade nacional. Eu percebo essa questão, e está lá. Acho que é um bocado essa a forma como eu vivo, ou seja, se calhar vai lá estar sempre.... Mesmo com os forçados [no filme *Cara a Cara*], eu não estava preocupada com o simbolismo da tradição; quer dizer, está lá também, mas não era o meu foco central. Mas acho que estará sempre, porque faz parte. Ou seja: eu sou uma realizadora, sou portuguesa e sou uma mulher, portanto essas características estão sempre [presentes], os filmes não serão neutros, mas não sinto... As referências do *Gipsófila*, na verdade, o cinema em que eu mergulhei mais até foi a [Naomi] Kawase, japonesa, e o [Alain] Cavalier. Portanto, era mais neles do que noutras coisas, se calhar, mais próximas.

ACP: Mas aos 18 anos, quando foi colocada essa questão de seguirmos Economia ou Cinema, quais eram as tuas referências, em termos de cinema?

ML: Isso é uma boa questão. Eu gostava de ver cinema e via tudo o que podia de Manoel de Oliveira, [João] Botelho, em termos portugueses. Mas, na verdade, houve ali um momento interessante, para mim, que fez-me querer mergulhar mais a fundo no cinema, e fazer cinema. Eu digo que a minha primeira cinemateca foi, sem dúvida, a televisão, porque a televisão portuguesa na altura tinha uma programação cinematográfica muito boa. E eu vi tudo. Ou seja, eu eduquei-me a ver televisão, em termos de cinema. Vi filmes, mesmo os clássicos, do Ford, que depois mais tarde fui ver na Cinemateca. E pronto, também ia às salas de cinema, ver o que estreava. Fui assim um bocado autodidata, com algumas procuras que fazia. Quando percebi que havia a figura do realizador, comecei-me a interessar por conhecer realizadores. Perguntei ao meu pai: “qual é o realizador que tu gostas mais?”, ele disse-me Rossellini, então eu via os filmes dele.

Portanto, há essa educação. Mas havia uma questão que era: “até que ponto é que eu gostaria de fazer cinema?” Uma coisa é ver, e outra coisa é fazer. Eu tinha essa dúvida e devo dizer que, aí, houve um grande impulso. Um bocadinho antes de decidir as minhas opções, houve a estreia de três filmes de novos realizadores: *Nuvem* (1991) da Ana Luísa Guimarães, *A idade maior*

(1990) da Teresa Villaverde e *O sangue* (1989) do Pedro Costa. Quando eu via certo tipo de cinema português apreciava, mas não me via naquele tipo de registo de filmes. De repente, ao aparecerem estes três filmes, e em particular *O Sangue*, pensei: *eu quero fazer parte deste movimento*. Senti: “*é uma coisa que está a acontecer aqui, e da qual eu quero fazer parte*”. Não era lá fora, não era uma coisa distante, era algo muito concreto. E isso foi muito motivador para tentar concorrer à Escola e depois continuar.

ACP: Nós estivemos a ver, na tua filmografia, há mais documentários e tu és mais reconhecida por eles, digamos assim. Mas depois, olhando para aquilo como um todo, parece que há como que intervalos em que sentiste a necessidade de filmar ficção, de dirigir ficção. Tu também percebes isso assim, como um intervalo em que tens de filmar ficção? Ou olhas para a tua filmografia como um conjunto em que vais construindo e revelando uma identidade desde os anos 90?

ML: Nós, como realizadores, estamos muito dependentes das condições que temos. Ou seja, às vezes as coisas não são tão esquemáticas, no sentido de eu pensar: *agora faço isto ou faço aquilo*. Às vezes tem a ver com aquele projeto que conseguiu financiamento, e até pode ser um projeto que eu já tinha há mais tempo. Tenta-se uma terceira vez e consegue, o outro não consegue. Ou seja, as coisas às vezes acontecem um bocado também por questões de produção. E eu estou a dizer isto também por causa da separação entre ficção e documentário, porque a ficção é cara e, para mim, só se pode, ou só se deve fazer, com dinheiro. O documentário também: toda a gente devia ser paga. Acho que o cinema também tem um lado de economia, principalmente para fazer ficção. Eu, pessoalmente, gostaria de já ter feito uma longa de ficção (e aliás tenho um projeto que estou a tentar desenvolver), só que conseguir o financiamento para isso leva anos.

EB: Se dependesse exclusivamente da Margarida, faria mais ficções do que fez.

ML: Sim, tinha feito mais. A vida, ou os filmes que fazemos, têm percursos. Claro que são filmes que eu quis fazer em determinado momento, mas que têm um percurso não tão linear, que estão sujeitos a esta contingência dos financiamentos.

EB: Parece evidente que há uma dificuldade maior das realizadoras com as ficções, especialmente falando de longas-metragens, em Portugal...

ML: Quer dizer, há menos.

EB: Porquê há menos?

ACP: O fator económico é igual para todos, não é? Também é difícil para eles filmarem ficção e terem acesso ao financiamento. Agora, por que é que é muito mais difícil (pelo menos aparentemente, e a julgar pelas estatísticas do mundo inteiro) as mulheres terem acesso à ficção? Eu fiz uma tese, olhei para toda a história do cinema português, e as mulheres filmaram menos de 14% das longas de ficção, nos últimos 30 anos, em democracia. Filmaram menos de 5% ao longo de toda a história do cinema português: é uma percentagem muito reduzida... Não discuto a qualidade, claro. Há a Teresa Villaverde, há a Solveig [Nordlund], há os nomes que tu também já mencionaste, mas são percentagens muito pouco significativas.

ML: Para mim é emblemático. Há nomes mais antigos, e até atuais..., há mulheres que só fizeram um filme, não é? Numa geração anterior.

ACP: A Ana Luísa Guimarães, que tu mencionaste, só fez uma longa.

ML: Sim, a Manuela Viegas. A Manuela Serra. E outras. Portanto, por que é que não continuaram? Mesmo as que tiveram os filmes aclamados internacionalmente. Isso é uma questão que eu acho interessante. Acho que o documentário tem sido um espaço, apesar de tudo, mais acessível e livre, num certo sentido. Mas acho que deveria haver mais longas de ficção. Não é uma questão só de género. Gostava realmente de ver objetos mais diversificados na ficção, especialmente em longa-metragem. Na curta, apesar de tudo, há várias pessoas a fazerem várias propostas e isso tem sido um terreno interessante. Acho que, na longa, estás sempre com o mesmo tipo de modelo, a vários níveis. Era interessante haver aí outros rostos e outras pessoas. E outros géneros.

EB: Há algo que eu percebi particularmente no cinema brasileiro dos últimos anos (e mais uma vez fui emprestar o conhecimento das pesquisas da Ana Catarina, que me disse que isso é um movimento não exclusivo do Brasil), de cineastas mulheres que, ao comporem suas equipas para fazer filmes, buscam que tenham mulheres em cabeças de equipa, chefes de equipas. Entretanto, olhamos para as fichas técnicas dos teus filmes e vemos que isso não aconteceu. Mas se interessa por isso? Ou, enfim, que ideia tem sobre isso?

ML: Por acaso até é verdade, sim, num certo sentido. O cinema tradicionalmente é uma hierarquia, composta por equipas que têm uma rede hierárquica muito bem definida, com as funções muito bem distribuídas. Agora, com o digital, cada vez mais isso vai ser questionado, e vai se transformar. Eu própria, com o *Gipsófila*, já estou a transformar. Mas, na verdade, as pessoas com quem eu trabalhei têm a ver com questões de afinidades e com projetos. Por exemplo, uma das coisas que eu sinto é que, na direção de fotografia, re-

almente trabalhei mais com homens. Na verdade, mesmo na Escola, na minha altura, houve muitas mulheres que se formaram em Imagem. Às vezes sinto que devia haver já mais pessoas a fazer esse trabalho (direção de fotografia no feminino), e não há tanto. Isso é uma questão que eu também me coloco. Sinto que as novas gerações estão com mais garra para isso. Mesmo a própria Leonor Teles é um exemplo; ela também faz direção de fotografia, mas pronto, espero que haja mais rostos. Na verdade, trabalho com cúmplices. Sei que, na Escola, são formadas anualmente várias mulheres em áreas específicas. Por que é que não há depois essa transição das pessoas que estão na escola para o mercado, em termos de cargos? Realmente acho que é uma boa questão.

EB: Não coloquei como uma cobrança. Estava só a tentar entender.

ML: Mas eu acho que isso é um reflexo, também. Eu vim da película e isso era mesmo mais afirmativo, não é? Também a área da montagem sempre foi mais feminina. Antigamente, a montagem era uma coisa das costureirinhas; a minha própria área de especialização tinha uma eminência feminina. Mas há áreas que não têm, realmente; acho que deviam haver mais rostos femininos nos cargos de topo, porque já são pessoas formadas há muito tempo. Não é uma questão de hoje.

EB: Eu, agora, cada vez tenho feito menos filmes. Mas trabalhei em produtoras, fiz vários documentários, e nunca na minha vida trabalhei com uma diretora de fotografia. E é algo que, até há poucos anos, eu nunca tinha pensado o porquê. Foi muito recentemente que eu fui pensar “por que será”? Elas não estavam disponíveis? Ou não era isso? Até que ponto há uma negligência?

ML: A direção de fotografia é bastante sensível, não é? Porque domina uma equipa bastante vasta, e depois é uma equipa maioritariamente masculina. O diretor de fotografia é responsável por gerir, mesmo quando era a película, o equipamento; tem de fazer um orçamento, tem que pedir equipamento, iluminação..., é a parte supostamente mais cara. Portanto, tem de ser alguém que saiba, e parece que isso é visto como uma característica mais masculina. Não percebo porquê. Acho que há assim uma coisa *não, ele é que saberá gerir melhor o orçamento e a equipa*. É um rasto, uma ideia um bocado machista de que um homem sabe gerir melhor as contas, que vem realmente de um tempo, ou que deveria vir de um tempo, e que não deveria estar presente hoje.

EB: Gostamos muito de afirmar que somos libertários, mas às vezes estamos a reproduzir coisas muito evidentemente conservadoras, ultrapassadas, atozes. Eu também só penso nessas coisas, hoje, porque tive colegas que me chamaram a atenção, não veio de mim.

ML: Mesmo pensando no audiovisual e não só no cinema, se formos para os grandes orçamentos de séries de televisão ou publicidade, são poucos os rostos femininos que estão à frente. A questão da economia nem sempre é fácil. Claro que há exceções e realizadoras da minha geração que conseguiram um percurso na ficção, realizando mais do que uma obra. Mas o que é que sustenta o paradigma das mulheres que, anteriormente, só filmaram um filme, até bem recebido? *As realizadoras de um filme...* Se calhar tenho de falar melhor com elas, porque até me sinto relativamente próxima de algumas.

ACP: Isso pode ser o tema do teu próximo documentário...

DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses

Venezuela en marcha: imaginario social y representaciones de la nación moderna en el cine empresarial de la industria petrolera (1947-1968)

María Gabriela Colmenares España*

Tesis de Doctorado.

Designação do Programa de Estudos: Doctorado en Estudios Socioculturales
Instituição: Universidad Autónoma de Baja California – UABC.

Resumen:

En esta investigación, analizo el el imaginario social de Venezuela como una nación moderna en el cine empresarial producido por las compañías petroleras establecidas en el país entre 1947 y 1968, a través de sus representaciones del proceso de urbanización. Por cine empresarial designo el conjunto de filmes no ficcionales pertenecientes a géneros como el documental, el film educativo o el film publicitario, encargados por organizaciones industriales y enmarcados en una compleja constelación de prácticas organizacionales, tecnologías, medios, discursos y formas de conocimiento (Hediger & Vonderau, 2009). Para lograr mi propósito, abordé la producción y mediación de películas empresariales desde el paradigma hermenéutico y enfoqué mi objeto de estudio desde el enfoque simbólico-estructural de la cultura, la hermenéutica profunda y la arqueología de los medios. En la primera parte de esta investigación, examino las principales transformaciones ocurridas en la sociedad venezolana como consecuencia del auge petrolero, a la luz de la discusión sobre la modernidad, la modernización, la nación y los conceptos de petroestado (Karl, 1997), Estado mágico (Coronil, 2002) y renta petrolera. Todo esto para argumentar que el Estado venezolano, buscando captar una porción cada vez mayor de renta, sometió a las compañías petroleras a su soberanía impositiva. En la segunda parte, examino el modelo de producción y circulación del cine empresarial de las petroleras en Venezuela, a la luz de la investigación sobre los imaginarios sociales, las representaciones y el cine multisituado. Lo contextualizo, además, en la división internacional del trabajo y la naturaleza que marcó el despliegue de las compañías petroleras transnacionales. En la tercera

* E-mail: colmenares.mariag@gmail.com

y última parte de mi investigación, analizo diez filmes del Comité Fílmico de la Industria Petrolera y las unidades fílmicas de Creole y Shell, enfocando sus representaciones de la urbanización a través de tres formas espaciales características: la ciudad, el campo petrolero y las comunidades no urbanas. En mi análisis, consideré el rol las formas retóricas y estéticas del cine empresarial en la construcción del imaginario social y las contextualicé dentro de las políticas de relaciones públicas de las petroleras, de cara al Estado y la sociedad venezolanos.

Palabras-clave: Venezuela; cine empresarial; cine documental; imaginario social; representaciones; industria petrolera

Año: 2019.

Orientador: Juan Fernando Vizcarra Schumm.

Antagonismos na imagem documental: os modos securitário e agonístico

Marcelo Pedroso Holanda de Jesus*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.

Instituição: Universidade Federal de Pernambuco.

Resumo:

Esta pesquisa investiga o fazer documental de processos relacionais localizados em situações de adversidade. Ela propõe o estabelecimento de dois modos de imagens ligados a estas práticas. O primeiro, chamado de securitário, diz respeito à categoria categoria de alteridade definida pelo conceito de “inimigo”. O segundo, que recebeu o nome de agonístico, se relaciona à categoria do “adversário”. Para cada um dos modos, a pesquisa estabelece um quadro de referências transdisciplinares a fim de situar as relações do fazer documental envolvendo quem filma, quem é filmado(a) e quem assiste ao filme. A observação deste cenário tripartido diz respeito à instituição de uma comunidade de cinema. A metodologia de pesquisa adotada foi a cartografia, em atenção ao fato de a teorização se desenvolver em paralelo ao processo de realização de um documentário, dirigido pelo próprio autor do texto. Trata-se do filme *Por trás da linha de escudos*, que aborda o Batalhão de Choque da Polícia Militar de Pernambuco. O processo do filme serve de base para reflexões que alimentam o pensamento teórico desenvolvido pelo texto.

Palavras-chave: documentário; direitos humanos; desmilitarização; inimigo; adversário; agonismo; comunidade; democracia.

Ano: 2019.

Orientador: Angela Freire Prysthon.

* E-mail: marcelo.pedroso@gmail.com

Do *Live cinema* ao *Live doc* – performatividades e documentalidades

Rodrigo Gontijo*

Tese de Doutorado.

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

Instituição: UNICAMP.

Resumo:

Um campo artístico pode ser delimitado – por críticos, pesquisadores ou pelos próprios artistas – pela regularidade de trabalhos atravessados por formas comuns de apresentação, interpretação e produção de narrativas. Esta pesquisa mapeia, sistematiza, analisa e reflete sobre trabalhos geralmente definidos como performances audiovisuais e propõe deslocá-los para o que esta tese demarca como *live doc* – ou documentalidade ao vivo –, derivação do cinema expandido atravessada simultaneamente por uma dimensão documental e outra performática.

Desde o início dos anos 2000, observa-se a intensificação do surgimento de trabalhos de *live cinema*, *lecture performance*, teatro documentário que passam a incorporar fragmentos do real – condensados no conceito de documentalidade – apresentados em ato performático, de onde se deriva a ideia de performatividade. Esses dois conceitos são fundantes para compreender o *live doc*.

Para delimitar o campo de *live doc*, optou-se por analisar três performances de *live cinema* desenvolvidas por artistas brasileiros: *Sequenze* (Raimo Benedetti, 2010), *Are We Doing Right? Remix* (Embolex, 2013) e *O Pianista Fracassado* (Manuel Pessoa de Lima, 2018). Estes trabalhos ajudam a compreender a ideia de *live doc* de maneira mais ampla, suas especificidades e particularidades. Realizou-se também um recorte histórico do cinema fora da sala escura e a identificação de trabalhos que mesclam imagem em movimento, sons e performance. Esse percurso apresenta como a performance rapidamente se aproximou do cinema experimental e do cinema expandido, e como, a partir

* E-mail: rodrigogontijo@gmail.com

dela, chega-se no conceito de performatividade. Em relação ao conceito de documentalidade, parte-se da investigação da problemática da representação do real no documentário, abordando as características do filme-ensaio, para se chegar à documentalidade, ou seja, ao estado documental de determinados trabalhos artísticos.

Por fim, a pesquisa aponta como as relações entre performatividade e documentalidade podem produzir variações nas articulações de sentido promovidas pelas inflexões do real. Propõe-se também caminhos de reflexão para se pensar a relação do público com o *live doc*, na qual a singularidade da experiência desafia a ideia de reprodutibilidade do cinema.

Palavras-chave: live cinema; performance audiovisual; documentalidade; performatividade; cinema expandido.

Ano: 2019.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.

Lugar-nenhum: a experiência impossível da morte no documentário

Bruno Alves Ferreira*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-graduação em Comunicação – PPGCOM.

Instituição: Universidade Federal de Pernambuco – UFPE.

Resumo:

Partimos da hipótese de que a imagem da morte real é uma representação impossível que oferece uma experiência paradoxal: uma experiência da não-experiência. A partir da fenomenologia de quatro documentários – Ônibus 174, Titicut Follies, Homem Urso e Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor – tenta-se compreender como é a experiência do espectador quando assiste alguém morrer em câmara.

Palavras-chave: documentário; morte; fenomenologia; ontologia do filme; experiência.

Ano: 2019.

Orientador: Eduardo Duarte Gomes da Silva.

* E-mail: balvesferreira1@gmail.com

Subjetividade no documentário brasileiro contemporâneo:
uma análise da montagem nas instâncias da memória em
Aboio e Estamira

Gisélia Bárbara Silva*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea.

Instituição: Universidade Federal da Bahia.

Resumo:

A presente dissertação investiga as estratégias utilizadas pelos documentaristas brasileiros na contemporaneidade para expressar a subjetividade dos sujeitos filmados. Com base no fato de que é possível identificar essa expressão como uma das marcas recorrentes dessa produção recente, o estudo focaliza, mais especificamente, a construção das memórias dos personagens nos filmes *Aboio* (2005), de Marília Rocha, e *Estamira* (2006), de Marcos Prado, investigando como elas se constituem no nível da montagem. As teorias que norteiam a análise aqui realizada são aquelas que concebem a montagem não somente como uma técnica de continuidade fílmica, mas, sobretudo, como estratégia para a produção de sentido. Assim, se destacam os conceitos formulados por Sergei Eisenstein e os fundamentos da cinepoética da década de 1920 e também o trabalho de autores contemporâneos, como Vicent Amiel (2007) e Jacques Aumont (2012). Ao mesmo tempo, alguns postulados teóricos sobre a memória são acionados, especialmente aqueles que dizem respeito às dimensões individual e coletiva. Com a finalização deste estudo, percebemos que a elaboração das estratégias da montagem contribui para que as nuances da subjetivação dos personagens se destaquem na composição das obras.

Palavras-chave: documentário brasileiro; montagem; subjetividade; memória.

Ano: 2019.

Orientador: Sandra Staccialano Coelho.

* E-mail: gisasbarbara@gmail.com

Cinismo e subjetiva indireta livre no documentário brasileiro contemporâneo: o caso de *Jesus no Mundo Maravilha*

Henrique Alvarenga de Andrade*

Dissertação de Mestrado.

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

Instituição: Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

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 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 cinismo 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.

Ano: 2019.

Orientador: Guilherme Maia.

O som ambiente como recurso narrativo no documentário brasileiro contemporâneo

Raquel Salama Martins*

Dissertação de Mestrado.

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

Instituição: Universidade Federal da Bahia.

Resumo:

Este trabalho busca refletir sobre a função do som ambiente no desenvolvimento da narrativa fílmica documental contemporânea. Com base nos estudos do cinema e do som na linguagem audiovisual, tendo como referência autores como Michel Chion, Murray Schafer e Daniel Deshays, compreendemos o som enquanto um recurso narrativo, e não apenas um “valor acrescentado à imagem visual” (Chion, 2008). Estudos das pesquisadoras brasileiras Clotilde Guimarães, Viviane Vedana, Joceny Pinheiro, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, dentre outros que abordam questões do som no cinema documentário brasileiro, nos indicam caminhos para investigar os modos pelos quais o som ambiente pode narrar histórias nesses filmes. Os objetos de estudo a serem pesquisados são obras de Evaldo Mocarzel (*Quebradeiras*, 2009), Maya Da-Rin (*Terras*, 2009) e Marcos Pimentel (*Sopro*, 2013), cineastas brasileiros reconhecidos pela produção de documentários que buscam um registro e tratamento cuidadoso do som ambiente.

Partimos da hipótese de que há um conjunto de produções no documentário brasileiro contemporâneo que aponta para o mesmo caminho de explorar o som ambiente para além de um acessório figurativo da imagem. Com base nos conceitos de paisagem sonora, desenho sonoro e hiper-realismo sonoro, ao longo das análises fílmicas procuramos compreender as formas pelas quais os sons do ambiente deixam de ser usados apenas como um pano de fundo sônico das imagens e passam a constituir, por si mesmos, um recurso narrativo, produzindo sentidos e sensações. Para realizar tais análises e comprovar nossa hipótese acerca da função do som ambiente na construção narrativa de

* E-mail: raquelsalam@gmail.com

um conjunto de documentários brasileiros contemporâneos, foi aplicada uma perspectiva de análise interna das obras (Aumont e Marie, 2009). Compreendendo o filme como um meio de expressão, este tipo de análise centra-se no espaço fílmico enquanto um texto, sem deixar de levar em conta seu contexto, e recorre a conceitos cinematográficos relativos à imagem, ao som e à estrutura do filme para explicitar seu funcionamento e propor uma interpretação.

Palavras-chave: cinema; documentário; som ambiente; paisagem sonora.

Ano: 2019.

Orientador: José Francisco Serafim.