

Doc On-line www.doc.ubi.pt

Revista Digital de Cinema Documentário
Revista Digital de Cine Documental
Digital Magazine on Documentary Cinema
Revue Électronique du Cinéma Documentaire

Documentário e Tecnologia
Documental y Tecnología
Documentary and Technology
Documentaire et Technologie

n.04 (08. 2008)



Santiago (2007), de João Moreira Salles

Editores

Marcus Freire (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)

CONSELHO EDITORIAL:

Anabela Gradim (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Annie Comolli (École Pratique des Hautes Études, França)
António Fidalgo (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Bienvenido León Anguiano (Universidad de Navarra, Espanha)
Carlos Fontes (Worcester State College, EUA)
Catherine Benamou (University of Michigan, EUA)
Claudine de France (Centre National de la Recherche Scientifique-CNRS, França)
Frederico Lopes (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Gordon D. Henry (Michigan State University, EUA)
Henri Arraes Gervaiseau (Universidade de São Paulo, Brasil)
José da Silva Ribeiro (Universidade Aberta, Portugal)
João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
João Mário Grilo (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Julio Montero (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
Luiz Antonio Coelho (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Margarita Ledo Andiñon (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)
Michel Marie (Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, França)
Miguel Serpa Pereira (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Patrick Russell LeBeau (Michigan State University, EUA)
Paula Mota Santos (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)
Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Philippe Lourdou (Université Paris X - Nanterre, França)
Robert Stam (New York University, EUA)
Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo, Brasil)
Tito Cardoso e Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)

© Doc On-line www.doc.ubi.pt

Revista Digital de Cinema Documentário |

Revista Digital de Cine Documental | Digital Magazine on Documentary Cinema |

Revue Électronique du Cinéma Documentaire

Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas

Agosto 2008

ISSN: 1646-477X

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity >

Périodicité semestrielle

Contacto dos Editores:

marciusfreire@terra.com.br

manuela.penafria@gmail.com

Índice

EDITORIAL Editorial Editor's note Éditorial	1
Documentário e Tecnologia <i>por</i> Marcius Freire, Manuela Penafria	2
ARTIGOS Artículos Articles Articles	5
Réflexions sur le cinéma direct <i>por</i> Xavier de France	6
La identidad militar americana en la guerra de Irak, democratización de la tecnología y la representación de la democracia <i>por</i> Diego Zavala Scherer	46
Documentário animado: tecnologia e experimentação <i>por</i> Índia Mara Martins	66
A revolução tecnológica e o interveniente autónomo <i>por</i> Cristina Mascarenhas Santos	92
O Fundo Preto - Uma análise do Documentário <i>Imagens do Inconsciente</i> , de Leon Hirszman <i>por</i> Luiz Vadico	104
Imagens em risco, A experiência na obra de Yael Bartana <i>por</i> Beatriz Furtado	123
ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES	

Análisis y crítica de películas Analysis and film review Analyse et critique de films	135
A verdade invisível <i>por</i> Jeanete de Novais Rocha	136
Sinfonia de Um Jardim <i>por</i> João G. Rapazote	141
Tempos Modernos <i>por</i> Paulo Serra	145
LEITURAS Lecturas Readings Comptes Rendus	147
The Vision of a Native Filmmaker <i>por</i> Sara Brandon	148
DISSERTAÇÕES E TESES Tesis Theses Thèses	153
Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970 <i>por</i> Igor Sacramento	154
O design e o cinema documentário contemporâneo: Tarnation <i>por</i> Marcelo Vieira Prioste	155
A construção do imaginário urbano no documentário brasileiro contemporâneo <i>por</i> Maria Henriqueta Creidy Satt	156
Estratégias do discurso no cinema não-ficcional <i>por</i> Javier Esteban Cencig	158
Iniciação: um olhar videográfico sobre mito e ritual Xavante <i>por</i> Rafael Franco Coelho	159
Sujeito, Narração e Montagem: novos modos de representação no documentário latino-americano contemporâneo <i>por</i> Valeria Valenzuela Gálvez	160
Dos "naturais" ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema entre os anos de 1920 e 1930 <i>por</i> Rosana Elisa Catelli	162

Documentário e jornalismo: Propostas para uma cartografia plural <i>por</i> Julio Bezerra	163
ENTREVISTA Entrevista Interviews Entretiens	165
What's at stake for the documentary enterprise? Conversation with Michael Renov <i>por</i> André Bonotto and Gabriel de Barcelos Sotomaior	166
Composição narrativa do filme <i>Buscando el Azul</i> , Una entrevista com o cineasta Fernando Valdía <i>por</i> Carlos P. Reyna	180

EDITORIAL

- [Editorial](#) | [Editor's note](#) | [Éditorial](#)

Documentário e Tecnologia

Marcus Freire, Manuela Penafria

Ao longo da sua História, podemos verificar que o documentário se encontra intimamente ligado às possibilidades que diferentes tecnologias foram permitindo. Os momentos em que mais se destacou coincidiram com importantes invenções tecnológicas. Cerca de 30 em 30 anos podemos observar que novos procedimentos de carácter documental acompanharam essas mesmas invenções. O cinematógrafo dos irmãos Lumière lançaram alguns desses procedimentos tipicamente documentais e que ainda hoje são reconhecidos como tais, são disso exemplo o registo *in loco*, os cenários naturais, os intervenientes que se representam a si próprios ou acções captadas no seu decorrer. Nos anos 30, o som chega ao espectador e o documentário adoptou a *voice-over* como marca distintiva e como veículo privilegiado para transmitir mensagens. Os anos 60 impulsionam o documentário para o uso da câmara ao ombro, o que permitiu uma grande mobilidade para acompanhar os intervenientes dos filmes e ir registando a espontaneidade dos seus gestos e discursos. Estas novidades foram possíveis pelo uso de equipamento de som síncrono e portátil. A partir dos anos 90, o documentário graças às chamadas “novas tecnologias” apresenta-se renovado. A quantidade de registos documentais aumentou exponencialmente e conceitos como os de “documentário animado” têm vindo a solidificar-se. É precisamente sobre este novo conceito que trata o artigo de Índia Mara Martins explorando a questão das inovações tecnológicas coincidirem com renovações estilísticas. A respeito do cinema directo, Xavier de France, em um artigo escrito nos anos 70 mas publicado aqui pela primeira vez, traz-nos uma reflexão aprofundada e actual sobre esse movimento, marco incontornável na tradição documental, com enfoque nos cineastas Dziga Vertov, Robert Flaherty e Jean Vigo. A democratização ou facilidade de registo de imagens de carácter documental é aqui abordada por Diego Zavala Scherer, a partir dos participantes directos na segunda guerra do Iraque, os soldados. Cristina Mascarenhas Santos contribui para os fundamentos de uma teoria do documentário

a partir da expressão por si proposta de “interveniente autónomo”, expressão essa sintomática do uso do vídeo digital. Os dois artigos que fecham a presente edição da *DOC On-line* concentram-se no trabalho do cineasta brasileiro Leon Hirschman e do israelita Yael Bartana. O primeiro, da autoria de Luiz Vadico, incide sobre o uso do fundo preto; e o segundo, escrito por Beatriz Furtado, chama à discussão a expressão “risco do real”. A respeito das restantes secções da *DOC On-line* em *Análise e Crítica de Filmes* editamos três textos de Jeanete de Novais Rocha, João Rapazote e Paulo Serra; Sara Brandon escreve para a secção *Leituras*. Nas *Dissertações e Teses* apresentamos informação sobre trabalhos científicos recentes. Finalmente, destacamos duas entrevistas, uma a Michael Renov, autor bem conhecido de livros sobre documentário, como *Theorizing Documentary*, por André Bonotto e Gabriel de Barcelos Sotomaior e uma outra, por Carlos P. Reyna, ao realizador peruano Fernando Valdívia.

ARTIGOS

- [Artículos](#) | [Articles](#) | [Articles](#)

Réflexions sur le cinéma direct

Xavier de France

Université de Paris X - Nanterre

Resumo: Resumo: As reflexões sobre o cinema directo aqui apresentadas desenvolvem-se a partir da seguinte questão: como dar conta do facto de que o movimento que animou os cineastas de uma certa época, rejeitando a estética da estilização que funda a arte dramática, permite compreender, por um lado, algumas das razões que levaram os autores a procurar formas diferentes das seguidas por outros cineastas e como é que, por outro lado, essas mesmas razões dificilmente dão conta do trajecto percorrido por esses autores e por aquilo em que se funda a sua originalidade? Esta é a pergunta que visa proporcionar uma resposta através da análise de três cineastas maiores do documentário: Dziga Vertov, Robert Flaherty e Jean Vigo. Numa segunda etapa, com base na noção de *cinétranse* desenvolvida por Jean Rouch, opõe-se uma metodologia racionalista do cinema directo a uma metodologia empirista.

Resumen: Las reflexiones sobre el cine directo presentadas aquí se desarrolla a partir de la siguiente pregunta: ¿cómo dar cuenta del hecho de que el movimiento que alentó a los cineastas de una determinada edad -rechazando la estética de estilización que fundó el arte dramático- permite comprender, por una parte, algunas de las razones que llevaron a los autores a buscar formas diferentes seguidas por otros cineastas y cómo, por otra parte, estas mismas razones, difícilmente dan cuenta de la trayectoria de estos autores y de aquello en lo que basan su originalidad? Esta es la pregunta que se trata de responder a través del análisis de tres grandes realizadores del documental: Dziga Vertov, Robert Flaherty y Jean Vigo. En una segunda etapa, basada en el concepto de *cinétranse* desarrollado por Jean Rouch, se opone una metodología racionalista de cine directo a una metodología empirista.

Abstract: The reflections about direct cinema presented here revolve around the following question: how to account for the fact that the movement which encouraged the filmmakers of a certain age to reject the aesthetics of stylization that founded the dramatic arts, allow us to understand, on the one hand, some of the reasons that led the authors to seek different ways followed by other filmmakers and how, on the other hand, these same reasons hardly give account of the route followed by these authors and the bases of their originality? This is

the question that seeks to provide a response through the analysis of three major documentary filmmakers: Dziga Vertov, Robert Flaherty and Jean Vigo. In a second stage, based on the concept of *cinétranse* developed by Jean Rouch, a rationalist methodology to direct film is opposed to an empirical methodology.

Résumé: Les réflexions sur le cinéma direct ici présentées se développent à partir de la question suivante: comment rendre compte du fait que le mouvement qui anima des cinéastes documentaires à une certaine époque, en rejetant l'esthétique de la stylisation qui fonde l'art dramatique, permet de comprendre, d'une part, certaines des raisons qui ont poussé ces auteurs à chercher des voies différentes de celles empruntées par les autres cinéastes, alors que, d'autre part, ces mêmes raisons rendent difficilement compte de la direction prise par ces auteurs et de ce qui fonde leur originalité ? C'est à cette question qu'on s'attache à apporter une réponse à travers l'analyse des conceptions de trois cinéastes majeurs du cinéma documentaire: Dziga Vertov, Robert Flaherty et Jean Vigo. Dans un second temps, en s'appuyant notamment sur la notion de *cinétranse* élaborée par Jean Rouch, on oppose une méthodologie rationaliste du cinéma direct à une méthodologie empiriste.

LE cinéma direct s'est développé après la Seconde guerre mondiale, en réaction contre le cinéma de fiction classique, auquel appartenaient jusqu'alors la majeure partie des films réalisés. Diverses contraintes techniques, économiques et idéologiques, limitaient l'essor des autres formes de cinématographie telles que le documentaire, le cinéma scientifique, le cinéma artistique non théâtral, etc. L'importance relative de ces formes avait beaucoup diminué au cours des années trente, à la suite de la diffusion du cinéma parlant. Ce dernier a facilité la transposition en cinématographie de la fiction théâtrale ordinaire, qu'il s'agisse du théâtre filmé ou des œuvres plus spécifiquement cinématographiques qui ont en commun avec les productions théâtrales d'être réalisées à l'aide de décors artificiels, d'acteurs professionnels, de dialogues et de jeux de scène arrêtés à l'avance en fonction d'un scénario précis. A ces traits l'on peut ajouter, pour définir le cinéma de fiction classique, les importants dispositifs d'éclairage et d'enregistrement du son que l'on trouve à l'origine de cette spécialisation quasi générale de la cinématographie dans les œuvres théâtrales ou parathéâtrales.

Inversement, les progrès accomplis sur les plans mécanique (caméras légères), optique (objectifs à focale variable appelés zooms, objectifs à grande profondeur de champ, éclairages plus légers et plus puissants) et chimique (sensibilité plus grande de la pellicule) ont permis un nouveau développement des formes non théâtrales de la cinématographie. De nouvelles formules de réalisation s'ajoutent à la formule classique qui consistait à disposer, face aux lourdes caméras munies d'objectifs dont il était difficile de corriger la mise au point au cours des déplacements, des décors artificiels devant lesquels seuls pouvaient jouer des acteurs professionnels. La cinématographie de fiction classique n'est plus obligée de fragmenter comme autrefois la prise de vues en une série de plans fixes à faible profondeur de champ, dont chacun ne devait pas excéder le temps au-delà duquel le maquillage des acteurs se dissolvait dans la sueur provoquée par la chaleur des éclairages. Des objectifs permettant d'obtenir des images qui présentent une zone de netteté plus étendue, et des pellicules plus sensibles à la lumière, ont rendu possible le plan-séquence, enregistrement d'un seul tenant au cours duquel la caméra et les acteurs peuvent se déplacer sans difficulté. Disposant d'un outillage plus léger et plus maniable, les cinéastes peuvent plus commodément et à moindres frais tourner dans des décors réels, intérieurs ou extérieurs, et s'éloigner par là même de la fiction théâtrale ordinaire, qu'il s'agisse de procès fictifs auxquels ces décors donnent un air de naturel, ou de procès réels présentés dans des conditions de plus en plus proches de celles de l'observation directe.

Tandis que la cinématographie de fiction s'éloigne de la dramaturgie classique en employant, comme Bresson, des acteurs non professionnels, ou en formant les acteurs, comme Kazan, selon des méthodes nouvelles, destinées à leur permettre de trouver un jeu plus naturel, la cinématographie documentaire, utilisant les techniques légères d'enregistrement synchrone de l'image et du son, invite les personnes filmées à se comporter devant la caméra comme dans la vie courante. Cette orientation de la cinématographie classique vers le réel, qui coïncide avec le développement de la télévision, a pour conséquence la propagation de l'idée selon laquelle l'image animée devient un reflet d'autant plus fidèle des êtres et des choses que le cinéaste évite de recourir aux procédés du théâtre.

En fait, l'éloignement par rapport au théâtre est compensé par de

nombreux facteurs. Ainsi le couplage du magnétophone et de la caméra de reportage, qui a pour effet de limiter la mobilité de celle-ci, et la place importante accordée aux entretiens filmés, inclinent les cinéastes à faire du théâtre avec des matériaux non fictifs. En second lieu, l'activité des personnes filmées se trouve subordonnée, en même temps qu'à ses fins ordinaires, à cette fin extraordinaire que constitue sa présentation à un nombre infini de spectateurs possibles, ce qui pose à la psychologie du tournage des problèmes très proches de ceux que soulèvent la préparation et la mise en condition des acteurs professionnels.¹

En troisième lieu, il apparaît que même dans le cas où des procès réels sont présentés dans les conditions les plus proches de celles de l'observation directe, l'observation cinématographique demeure rattachée au monde de la fiction, bien qu'il ne s'agisse pas nécessairement de la fiction théâtrale. En effet, tantôt le spectateur, sans sortir de lui-

¹Réfléchissant sur ces problèmes, Louis Marcorelles et Nicole Rouzet-Albagli reproduisent dans leur ouvrage *Eléments pour un nouveau cinéma* cette déclaration faite par Richard Leacock à un journaliste : "Je veux découvrir des choses sur les gens. Quand vous les interviewez, ils vous disent toujours ce qu'ils veulent que vous sachiez d'eux. Cela peut être intéressant, et c'est ce que certains veulent enregistrer. Ce que je veux voir, moi, c'est ce qui se produit quand ils n'agissent pas de la sorte. C'est très difficile. Je connais une femme merveilleuse, exubérante, à Aberdeen (Dakota du Sud). Une merveilleuse nonne qui s'occupe de la maison d'un avocat. C'est une personne décidée, spirituelle, extraordinaire. Mais dès que vous braquez sur elle une caméra, elle devient l'image publique d'une nonne, pieuse, douce, avec une langue de velours. Mettez la caméra en marche et elle change. Pour bien faire, il faudrait que je reste assez longtemps à ses côtés, deux, trois, quatre jours, jusqu'à ce que je m'efface, et qu'elle soit confrontée à une situation qui la montre comme elle est vraiment. On peut l'interviewer pendant des semaines et des semaines et des semaines et elle continuera à donner la même image pieuse d'une nonne. "Il y a certaines personnes bien en évidence dans nos sociétés qui, évidemment, jouent des rôles. Un juge, par exemple. Chez lui, il n'est qu'un simple mortel avec toutes les difficultés, maux de tête, douleurs, notes à payer, que cela suppose. Mais, à un moment donné, entre l'instant où il quitte sa maison et celui où il pénètre dans l'enceinte du tribunal revêtu de sa toge, il change et devient une personne différente. Un grand chef d'orchestre américain aimait à raconter ce qui suit : quelque part entre sa maison et son arrivée au Symphony Hall, Koussevitsky était obligé de devenir la *Symphonie héroïque*. Quand on donnait la *Symphonie héroïque*, aussi malade, aussi déprimé fût-il, il devait être la *Symphonie héroïque*. Il devait traduire ce sentiment à travers ses moindres gestes. Et cela est également vrai des gens simples. Ces gens simples ont parfois des responsabilités considérables. Peu de personnes sont capables d'imaginer ce qu'on ressent en conduisant un train rapide. Et il y a mille emplois différents !" (pp. 62 et 63).

même, considère ce qui lui est présenté comme s'il effectuait un voyage sous la conduite d'un guide qui peut être le cinéaste ou un présentateur fictif, comme s'il appréhendait directement le contenu des évocations d'une personne lui racontant ses souvenirs ou lui faisant part de la manière dont elle envisage l'avenir ; ou encore comme si l'on tournait devant lui les pages d'un livre d'images. Tantôt sa personnalité tend à s'effacer pour lui permettre d'adopter le point de vue sous lequel le procès filmé apparaît, soit à un observateur qui s'y trouve matériellement engagé, soit à un observateur désincarné, qui voit sans être vu. Tantôt encore cet effacement lui permet de s'identifier à l'un des agents du procès dont la tête est actuellement visible sur l'écran. Ainsi le contenu de l'image, en même temps qu'il renvoie à la présence fictive d'objets matériels engagés dans un quelconque procès d'ordre naturel ou culturel, paraît constitué par les manifestations de l'activité perceptive, mémorielle ou imaginative d'un observateur fictif. Le fait que celui-ci puisse consister dans le spectateur lui-même, tel qu'il se détache de son milieu immédiat pour s'insérer d'une manière imaginaire dans l'univers sensible cinématographique, n'enlève rien au caractère artificiel de la situation.

Enfin, en quatrième lieu, parmi les autres raisons qui concourent à maintenir l'image animée dans le domaine de l'artifice et de la fiction, et dont l'examen exige de longs développements, comme c'est notamment le cas des raisons d'ordre économique et idéologique, la plus importante est peut-être le fait qu'il ne suffit pas de rapprocher la cinématographie de l'observation directe pour accéder au réel. Comme toutes les formes d'appréhension du sensible, l'expérience directe est en effet subordonnée aux constructions mémorielles et imaginatives par l'intermédiaire desquelles elle se rattache, au moment même ou elle est vécue, aux traditions sociales véhiculées par le langage et les techniques qui constituent, pris ensemble, le patrimoine culturel de l'humanité. Il en résulte que l'on ne retient souvent des manifestations sensibles des objets que celles qui contribuent au renforcement des croyances, préjugés et autres idées toutes faites, si bien qu'en observant directement un procès réel on n'accède pas pour autant de manière directe à ce qui fait sa réalité. Par là même, ce que l'on appréhende en fait peut fort bien consister en une fiction dont la nature est cachée par le caractère concret

des éléments à partir desquels prend corps cette fiction élaborée d'une manière inconsciente.

Cependant, entre les productions de la cinématographie de fiction classique et celles des autres formes de cinématographie, le contraste est suffisant pour que l'idée que l'image animée est d'autant plus proche du réel que l'on s'éloigne du théâtre mérite, sinon d'être prise à la lettre, du moins d'être considérée comme une idée intéressante qu'il convient d'examiner avec attention. Quelles que soient les réserves formulées à son encontre, on est obligé de constater la différence qui sépare la réalité transposée et souvent défigurée par les artifices de l'art dramatique que présente la cinématographie de fiction et de cette réalité que la cinématographie documentaire paraît offrir sans aucun apprêt. Un contact direct semble s'établir entre le spectateur et ce qu'on lui présente, identique à celui qui caractérise l'observation immédiate. Il permet de comprendre les situations concrètes, appréhendées dans leur matérialité sensible, et de pénétrer les sentiments qui s'y trouvent engagés. Au charme d'un naturel, saisi dans la simplicité, la fraîcheur et la spontanéité de ses manifestations, s'ajoute l'émerveillement que l'on éprouve à constater, devant ce qui paraît si proche et si concret, qu'une image puisse donner une telle impression de vie.

Sans doute ne peut-on rendre compte de cette différence en établissant une distinction radicale entre une cinématographie théâtrale ou parathéâtrale présentant des comportements fictifs, dont les rapports avec la réalité sont ceux parfois très lointains que l'imagination entretient avec elle, et une cinématographie non théâtrale présentant sans les déformer des comportements réels. Entre ces deux limites existent en effet toutes sortes d'intermédiaires, caractérisés par l'absence d'un ou de plusieurs des traits qui permettent de définir les films de fiction classique, et dont l'ensemble peut être rattaché au cinéma direct, pris au sens large. D'autre part, il est significatif que soit tombée en désuétude l'expression cinéma-vérité utilisée par référence au *Kino-Pravda* de Dziga Vertov, qui figure avec Robert Flaherty et Jean Vigo parmi les précurseurs de la cinématographie non théâtrale. Cette expression a servi, au début des années soixante, à désigner ce qui constitue maintenant le cinéma direct, au sens restreint du terme. Il s'agit des films tournés dès la fin des années cinquante, grâce aux techniques légères, par des cinéastes qui se réclament, soit des frères Lumière, soit des do-

cumentaristes de l'entre-deux-guerres.² Ces cinéastes et les critiques qui les soutiennent ont préféré renoncer à l'expression cinéma-vérité dont l'emploi se justifiait d'autant moins que nombre de films rattachés à cette forme particulière de cinématographie s'apparentent à la cinématographie de fiction par certains traits. Parmi ceux-ci figurent des canevas tenant lieu de scénario, des scènes jouées et des séquences montées en vue d'exprimer les idées et les sentiments du cinéaste.

En revanche, l'expression cinéma direct peut être utilisée sans paraître prétendre que la cinématographie non théâtrale est la seule susceptible d'exprimer la vérité, car son emploi sous-entend que la cinématographie de fiction tend vers celle-ci d'une manière indirecte. Grâce à ce changement de vocabulaire le conflit entre les partisans de la cinématographie de fiction classique et les tenants de la cinématographie des comportements réels peut passer du stade de la polémique à celui de la discussion. Il apparaît alors, à la vision des films des précurseurs du cinéma direct et à la lecture de l'ensemble de leurs déclarations, que les condamnations de la fiction sont en contradiction avec les leçons que l'on peut tirer de l'expérience de ces pionniers et de leurs continuateurs, ainsi qu'avec la méthodologie dont l'examen de leurs œuvres permet élaborer les principes.

A prendre à la lettre l'opposition entre le cinéma de fiction et le cinéma direct, on en vient à considérer que les œuvres de Vertov, de Flaherty et de Vigo témoignent en faveur du réalisme naïf. Chez Vertov, qui privilégie les aspects les plus extérieurs des choses et des êtres, ce réalisme apparaît comme un empirisme de la perception fondé sur l'idée que les choses apparaissent telles qu'elles sont dès l'instant où le cinéaste les présente telles qu'il les voit, au lieu de les reconstituer par les artifices d'une fiction subordonnée à une esthétique non cinématographique. Chez Flaherty, qui s'attache plus particulièrement aux manifestations affectives, ce réalisme prend la forme d'un empirisme du sentiment fondé sur l'idée que la meilleure voie d'accès à la connais-

²Parmi eux figurent les continuateurs de Flaherty (Drew et Leacock : *Kenia 1961, Primary*) et de Grierson (Brault et Perrault : *Pour la suite du monde, Acadie, Acadie*), des journalistes (Reichenbach : *L'Amérique insolite, Un Cœur gros comme ça* ; Chris Marker : *Le joli Mai* ; Mario Ruspoli : *Les Inconnus de la terre*) et des ethnologues (Luc de Heusch : *Les Gestes du repas, Libre examen* ; Jean Rouch : *Moi un noir, La Pyramide humaine, Chronique d'un été, Petit à petit*).

sance du cœur humain ne consiste pas dans l'emploi de la fiction mais dans la reproduction des comportements réels. Enfin, chez Vigo, qui privilégie les aspects les plus insolites et les plus inattendus de la vie quotidienne, ce réalisme consiste en une sorte de fétichisme mystique fondé sur l'idée que les aspects les plus mystérieux de la vie sont ceux qui se caractérisent à première vue par la plus grande banalité, et qu'il est possible de les connaître et de les comprendre lorsqu'on les considère dans une perspective différente de celles des arts traditionnels.

Ainsi l'opposition à la fiction théâtrale, telle qu'on la trouve ordinairement transposée en cinématographie, paraît conduire Vertov, Flaherty et Vigo à rejeter l'esthétique de la stylisation qui fonde l'art dramatique dans l'esprit duquel, comme on sait, le naturel est un naturel de théâtre. Ils en viennent par là même à prôner une esthétique du naturel brut, l'image cinématographique étant considérée comme un moyen de reproduction plus que de transposition, capable de restituer le réel sans le déformer.

Cependant cette manière d'interpréter les œuvres et les déclarations des précédents auteurs apparaît partiellement adéquate lorsqu'on examine celles-ci à la lumière des discussions actuelles sur la nature et les fonctions de l'image. D'un côté, elle permet de comprendre certaines des raisons qui ont poussé ces auteurs à chercher des voies différentes de celles empruntées par les autres cinéastes ; parmi ces raisons, l'une des plus importantes est la reconnaissance du fait que la matière humaine ou physique constituant l'objet du film intervient dans la production des valeurs esthétiques d'une manière en partie indépendante de l'activité consciente du cinéaste. Mais d'un autre côté, cette interprétation rend difficilement compte de la direction prise par ces auteurs et de ce qui fonde leur originalité. Cela paraît dû au fait qu'il n'est pas tenu compte de l'importance que les trois auteurs attachent à la spécificité de l'information cinématographique comparée à l'information sensorielle directe, ainsi qu'au rôle actif du cinéaste, des personnes filmées et du spectateur dans l'élaboration et la réception du film.

C'est ainsi que Vertov, comparant l'expérience directe et l'observation cinématographique, est conduit à remarquer ce qui distingue l'activité de l'observateur direct de celle du cinéaste et du spectateur. Les choses et les êtres ne sont pas appréhendés de la même manière, si bien qu'à la vérité de l'observation directe fait pendant une autre vérité, que Ver-

tov paraît avoir appelée, selon certains, le ciné-vérité, grâce à un jeu de mots fondé sur l'ambiguïté de l'expression *Kino-Pravda*. Cette expression désigne, on le sait, le complément filmé du journal la *Pravda* (en russe "La vérité"), et peut également signifier cinévérité si l'on considère le contenu de ce complément, et cinéma-vérité si l'on considère l'instrument. La spécificité de la cinématographie tient à ce que l'objet filmé est appréhendé par le cinéaste et par le spectateur grâce au truchement de ces appareils d'enregistrement que Vertov appelle le cinéœil et le cinéoreille. Aussi chacun peut-il, devant les aspects visibles et audibles que ces appareils offrent à son attention, et devant les réalités que cette présentation lui permet de reconstruire et de pénétrer, dire: "je cinévois, je cinéentends, je cinépense".

Contrairement à Dziga Vertov, qui met l'accent dans ses films sur la vie collective et les manifestations les plus visibles des hommes de la jeune république des soviets, Robert Flaherty s'est intéressé surtout aux liens qui rattachent à la nature les petits groupes d'hommes tels que les eskimos, les maoris, les paysans d'Irlande ou les trappeurs du delta du Mississippi. Tandis que les images de Vertov apparaissent en premier lieu comme les manifestations de la cinépensée individuelle d'un cinéaste sensible à ce qui fait l'unité et la diversité d'un peuple engagé dans une vie nouvelle, les images de Flaherty sont le résultat d'un contact d'une égale tendresse, mais d'une intimité plus grande, entre le cinéaste et les familles dont il a partagé la vie durant de longues périodes, et par là même l'expression de l'accord des esprits et des cœurs qui est le fruit de cette vie commune. Aussi Flaherty peut-il être considéré comme le fondateur involontaire du film ethnographique. Il a sans le savoir utilisé, pour l'observation cinématographique, la méthode que les ethnographes pratiquent, sous le nom d'observation participante, pour décrire la vie des populations qu'ils étudient et pénétrer leurs sentiments, leur mentalité et leur conception du monde. De même peut-on exprimer l'expérience de Flaherty dans le langage de Vertov en opposant à Vertov qui disait "je cinépense", Flaherty et ses acteurs improvisés qui auraient pu dire "nous cinépensons", en se fondant sur le fait que les images qu'ils nous ont laissées sont le produit de leur collaboration.

Ainsi l'examen des œuvres et des déclarations de Vertov, Flaherty et Vigo révèle l'importance qu'ils attachaient à l'activité du cinéaste, ce qui semble aller à l'encontre du principe qui, à première vue, paraît les gui-

der, et selon lequel le cinéaste doit s'effacer devant l'objet qu'il observe, et le présenter tel qu'il est à l'attention du spectateur. Il n'est plus question d'un naturel immédiat qui pourrait être reproduit sans déformations, mais d'une réalité profonde dont la restitution procède d'une patiente élaboration.

Cependant un examen plus approfondi dissipe cette contradiction et conduit à découvrir ce qui est à l'origine de l'idée que leur œuvre, au premier abord, paraît exprimer. En effet, cette activité que constitue la cinépensée individuelle ou collective consiste moins à s'effacer devant l'objet qu'à se laisser guider par lui sans chercher d'emblée à déterminer avec précision la nature de ce que l'on reproduit et les intentions qui guident cette reproduction. Il en résulte une augmentation de la distance qui sépare l'activité du cinéaste de celle de l'écrivain. Cette distance tient à la nature même de l'observation cinématographique, plus proche de l'observation directe que de la conceptualisation verbale. L'écrivain, devant son texte, est conduit à prendre conscience des opérations de sa propre pensée à mesure qu'il en appréhende les résultats, et par là même à donner à la création contrôlée le pas sur l'improvisation libre ; le cinéaste, plus éloigné que l'écrivain du résultat de son activité, tend à se fonder sur des intentions et sur des intuitions confuses, dont il peut plus difficilement déterminer les raisons avant l'achèvement du film, et contrôler les effets aux diverses étapes de son élaboration.

Le caractère plus tardif de la prise de conscience fait mieux apparaître la postériorité de la pensée consciente d'elle-même par rapport à la pensée entièrement occupée par son objet : le cinéaste découvre que ce qu'il croyait vouloir exprimer ne coïncide pas toujours avec ce qu'il a effectivement exprimé en fonction d'attitudes inconscientes d'ordre affectif et cognitif. Ainsi le contenu du film apparaît-il, au cours des étapes successives de sa réalisation, comme un objet extérieur qui consiste à la fois dans ce que le cinéaste présente et dans la manière dont il le présente. Il tient son extériorité de l'extériorité des choses et de l'extériorité que revêt sa propre pensée, dans ce qu'elle a d'irréfléchi, par rapport à sa pensée consciente. Aussi l'activité du cinéaste fait-elle penser à celle des fidèles de certaines religions, possédés par les dieux qu'ils révèrent,

et qui ne gardent aucun souvenir de ce qu'ils ont dit ou fait pendant la transe, ce qui a conduit Jean Rouch à la notion de "cinétranse".³

Dans cette perspective apparaissent aussi plus nettement les raisons qui ont incité Vertov, Flaherty et Vigo à renoncer à la fiction théâtrale telle qu'elle est ordinairement employée par les cinéastes. Dans le même temps se dessinent les grandes lignes de ce qui pourrait constituer une nouvelle conception de la cinématographie, inspirée de l'œuvre de ces pionniers, et fondée sur les principes élaborés à partir d'une réflexion sur leur expérience et sur l'expérience de leurs continuateurs.

Comme on le sait, la fiction théâtrale est plus facilement utilisable dans le cas où la création cinématographique se rapproche de la création littéraire, le cinéaste connaissant à l'avance ce qu'il veut exprimer et le film consistant par là même dans l'expression d'idées et de sentiments préexistants à son élaboration. Il s'agit alors de retenir de la réalité ce que l'on connaît d'elle pour le communiquer au spectateur en le transposant dans la fiction. Cela réduit l'importance de la pensée inconsciente et la part des aspects inattendus que toute activité conduit à découvrir, en créant l'illusion que ce qui est présenté constitue le tout de ce que l'on peut connaître.

C'est au contraire à la découverte de ces aspects que Vertov, Flaherty et Vigo se consacrent principalement. Le spectateur n'est plus confronté à l'expression élaborée d'idées relatives à une réalité déjà connue, et présentées comme adéquates. Il est, au contraire, invité à participer à l'exploration d'une réalité dont le caractère inépuisable est mis en évidence, soit que l'incomplétude manifeste de ce qu'on lui présente le conduise à imaginer ce qu'on ne lui présente pas ; soit que l'inorganisation partielle du contenu de l'image l'amène à distribuer son attention en fonction des rapprochements qui paraissent susceptibles de lui donner un sens. Inversement le cinéaste devient le spectateur de son propre film. L'écart entre ce qu'il pensait montrer et ce qu'il montre effectivement n'est plus considéré comme une imperfection, la découverte de ce qu'il ignorait de l'objet et de sa propre pensée devenant l'un des principaux résultats de son activité. En même temps l'objet du film, loin de

³ "Essai sur les avatars de la personne, du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue". Cet essai, qui contient un exposé relatif à la cinétranse et à la cinépensée individuelles et collectives, a constitué le point de départ des réflexions consignées dans ce texte.

consister en une réalité extérieure que l'on prétendrait reproduire sans la déformer, apparaît constitué par la relation entre une réalité que l'on ne peut jamais appréhender dans sa totalité et une activité exploratoire dont la nature et les mobiles échappent en partie à celui qui l'exerce, la connaissance de l'une étant fonction de la connaissance de l'autre.

Ainsi, au monde achevé que présente la fiction classique, et dont la fausse clarté procède de l'illusion que le réel coïncide avec ses apparences et avec l'idée qu'on s'en donne, fait pendant un monde inépuisable qui tient son mystère et son charme de ce que tout progrès de la connaissance fait apparaître plus grande l'étendue de ce qui reste à connaître. L'extériorité demeure, tout comme l'idée que le cinéaste doit se laisser guider par elle. Mais il ne s'agit plus seulement d'une réalité en elle-même étrangère à l'observateur. Il s'agit du contenu de l'observation tel qu'il se manifeste dans le double déploiement du procès observé et de l'activité observante.

Le contenu de l'observation n'est pas étranger au cinéaste et au spectateur, lesquels d'une manière inconsciente ou consciente choisissent, l'un ce qu'il convient de montrer, l'autre ce qui, dans ce qu'on lui montre, paraît le plus digne d'intérêt. Il leur est cependant extérieur dans la mesure où ce choix résulte d'une activité mentale inconsciente. Le cinéaste ne connaît pas toutes les raisons pour lesquelles il décide de présenter les objets à telle distance, selon telle orientation, avec tel éclairage et tel degré de netteté ; le spectateur comprend ce que le cinéaste lui suggère sans toujours savoir sur quoi se fonde cette compréhension, ni faire le départ entre les délimitations cadrales et angulaires du cinéaste et les contre-délimitations intracadrales et extracadrales opérées par son attention et son imagination.

La prise en compte de ces faits permet d'expliquer la fécondité de l'idée de Vertov, Flaherty et Vigo selon laquelle il convient de chercher d'autres voies que celle de la fiction théâtrale ordinaire. En les analysant on est conduit à considérer la cinématographie, malgré son caractère outillé, comme une sorte de prolongement de l'observation directe. Cette dernière est fondée, on le sait, sur le fonctionnement réflexe des organes sensoriels et locomoteurs, et dirigée pour l'essentiel, aussi bien chez l'animal, le jeune enfant que l'*homo loquens*, par l'intelligence sensori-motrice, à laquelle s'ajoute chez ce dernier l'intelligence verbale, dans ce qui, en elle, échappe le plus au contrôle de la conscience.

En même temps apparaît plus nettement ce qui fait la spécificité de la méthode présidant d'une manière implicite ou explicite à l'élaboration et à la vision des films réalisés sans le secours de la fiction théâtrale ordinaire, ainsi que de la nature des problèmes que soulève l'emploi de cette fiction.

Cette méthode consiste, pour le cinéaste, à faire une large place à l'improvisation ainsi qu'à l'initiative des personnes filmées, et à laisser aux spectateurs, parmi lesquels figure en premier lieu le cinéaste lui-même, une marge de liberté suffisante pour découvrir les significations qui ont échappé à l'auteur et aux acteurs lors du tournage et du montage du film. Elle n'aboutit pas pour autant à la présentation d'une réalité brute, non altérée par l'intervention de l'activité mentale du cinéaste et des personnes filmées. La règle selon laquelle le cinéaste doit se laisser guider par l'objet qu'il filme change de signification lorsqu'il apparaît que cet objet comprend à la fois la réalité extérieure et les activités mentales inconscientes auxquelles on fournit, en respectant cette règle, l'occasion de s'exercer plus librement. De même change de signification l'opposition entre les formes classiques de la fiction cinématographique et les autres formes que revêt la cinématographie lorsque le cinéaste n'a pas recours à la fiction classique. On voit en effet se dissiper le contraste brutal entre, d'une part des comportements fictifs illustrant des sentiments et des idées préexistants à l'élaboration du film, et relatifs à une réalité supposée connue à l'avance dont la déformation est d'autant plus grande que cette supposition est illusoire ; de l'autre des comportements réels qu'une reproduction fidèle permettrait de montrer tels qu'ils se manifestent dans les situations concrètes qui les suscitent, et tels qu'ils expriment sans les trahir les sentiments et les idées des personnes que l'on présente. A une cinématographie de l'artifice et de l'abstraction, qui tiendrait son inadéquation du recours aux idées toute idée ayant dans cette perspective pour effet nécessaire d'isoler du réel celui qui l'élabore, ne fait plus pendant une cinématographie du naturel et du concret qui tiendrait sa fécondité du fait que le cinéaste s'interdit de penser.

Cette opposition simple et simpliste, fondée sur la croyance à l'existence d'une appréhension immédiate du sensible dépouillée de toute construction mentale consciente ou inconsciente, cède la place à une opposition complexe rendant compte de ce que la précédente indique

d'une manière déformée. Sont reconnus le rôle directeur de l'activité cognitive inconsciente dans l'appréhension du sensible, ainsi que la possibilité d'une adéquation des constructions mentales à leur objet. Cela conduit à considérer comme le premier terme de l'opposition une cinématographie où le recours aux formes ordinaires de la fiction théâtrale pousse le cinéaste à réduire la part laissée à l'improvisation et par là même à la pensée inconsciente. La part de la découverte en est restreinte d'autant, cependant que la fonction de la pensée consciente se limite à la recherche et à l'utilisation des moyens de restituer par la fiction une réalité qui paraît être complètement connue et dont il s'agit de communiquer au spectateur les traits essentiels. L'autre terme de l'opposition est occupé par une cinématographie où le recours à l'improvisation accroît la part laissée à la pensée inconsciente, ce qui augmente d'autant la part laissée à la découverte. La fonction de la pensée consciente consiste alors pour une part dans l'analyse critique des stéréotypes, préjugés et autres idées toutes faites auxquels le libre cours laissé à l'improvisation fournit l'occasion de se manifester. Cette analyse, qui s'effectue à l'issue du tournage et des phases postérieures de l'élaboration du film, conduit, lorsqu'elle est faite en collaboration avec les personnes filmées, à ce que Jean Rouch appelle l'anthropologie partagée, en même temps qu'elle met en évidence le fait que toutes les œuvres cinématographiques appartiennent au domaine de la fiction. Les films élaborés en transposant les formes ordinaires de la fiction théâtrale n'apparaissent plus comme la forme de fiction cinématographique, mais comme l'une des formes possibles de cette fiction. En effet, la participation des personnes filmées à l'élaboration du film dissipe l'illusion que le contenu de l'image est constitué par des fragments de réalité brute. Cela tient à ce que, montrant aux hommes dont il enregistre les faits et gestes ces doubles d'eux-mêmes que constituent les traces laissées sur le film élaboré en commun, le cinéaste est amené à constater avec les acteurs que le contenu de l'image ne coïncide pas nécessairement avec ce qu'il avait observé directement et comptait enregistrer, ni avec ce que les acteurs pensaient être en se fondant, pour une part, sur l'expérience quotidienne de leur situation. Au lieu d'apparaître comme le simple reflet du sensible immédiat, le sensible cinématographique s'en distingue suffisamment pour que le contraste mette en évidence son caractère construit. Par ricochet, ap-

paraît le caractère construit du sensible immédiat, spontanément vécu comme un donné passivement reçu, dans l'inconscience des opérations mentales dont résulte son appréhension.

Ainsi se dissipe à la fois l'illusion du réalisme naïf et de l'empirisme vulgaire selon laquelle les êtres et les choses apparaissent tels qu'ils sont, qu'ils soient appréhendés dans l'immédiateté de l'expérience quotidienne ou examinés dans l'artificialité de l'observation cinématographique. Ayant renoncé à la méthode qui consiste à tourner un film en fonction des idées, souvent inadéquates, formées au cours de l'observation directe en fonction de ses préoccupations personnelles, pour la méthode progressive de l'observation en commun, le cinéaste prend conscience des raisons qui fondent cette inadéquation initiale. Il procède de ce fait à l'étude anthropologique de lui-même, devenant ainsi sociologue. Inversement les hommes dont il a fait l'ethnographie en les filmant commencent leur propre sociologie, en s'observant sur l'écran, ainsi que l'ethnographie du cinéaste, en constatant que la manière dont le cinéaste les a montrés révèle ses préjugés et par là même sa propre culture. Alors affleurent à la conscience une partie des notions implicites qui président à la construction du monde sensible et à son organisation en un ensemble d'objets dotés de qualités qu'il semble possible de discerner au cours de constats purement passifs, et engagés en des procès soumis à des lois apparemment faciles à déterminer.

Ainsi mené, le dialogue autour de l'image, qui a été enregistrée et qui revient dans un délai que le magnétoscope réduit maintenant au temps du rembobinage de la bande vidéographique, peut déboucher sur de nouveaux films consacrés aux points négligés et aux aspects inattendus récemment découverts. Un va-et-vient s'engage alors qu'aucune raison décisive ne permet d'arrêter et par lequel il apparaît que la connaissance de l'homme, comme toute connaissance, est un procès sans fin.

A vrai dire ce va-et-vient entre l'image et l'apparence immédiate n'est encore qu'une possibilité peu exploitée. De ce fait la perspective dont se dessine ici l'esquisse tient davantage de la construction anticipatrice que de la mise en forme d'une expérience. Il semble cependant qu'un domaine s'ouvre devant nous qui fournira matière à des recherches d'un type nouveau, si l'on en juge d'après les constatations faites par les apprentis sorciers que sont les ethnologues cinéastes. C'est ainsi que Jean Rouch s'est aperçu, au cours d'enregistrements de scènes de pos-

session, que la présence du cinéaste et de ses appareils pouvaient hâter le déclenchement de la transe. Il y a donc lieu de se demander si les faits et gestes du cinéaste, loin de constituer une activité neutre, et comme telle extérieure au procès filmé, ne constituent pas une activité orientée qui entre dans ce procès en y recevant un statut particulier, comme toutes les activités des agents vivants ou inanimés qui s'y trouvent directement engagés. Inversement, les modifications des faits et gestes des agents du procès filmé sont pour une part fonction de ce que leur activité est subordonnée, en même temps qu'à ses fins ordinaires, à cette fin extraordinaire, au double sens du mot, que constitue sa présentation aux spectateurs, infiniment nombreux, dont le cinéaste est en quelque sorte le procureur, ou si l'on veut, le juge d'instruction.

Devant le cinéaste, ainsi chargé du soin de réunir des images qui sont autant de témoignages matériels de l'activité cinématographique, les agents du procès filmé se comportent à la fois comme les témoins et comme les exécutants ordinaires de l'activité en cause. On a donc affaire à une sorte de procédure de flagrant délit à laquelle les intéressés participent d'une manière active et plus ou moins lucide. A la transformation du cinéaste observateur en agent du procès observé, fait ainsi pendant la métamorphose des agents de ce procès en agents du procès d'observation. Or le but du procès cinématographique – comme celui de tout procès d'observation scientifique ou juridique, ayant pour objet des activités humaines – est d'établir des faits, c'est-à-dire de porter des jugements relatifs à la correspondance entre une réunion d'apparences et un ensemble de réalités et d'intentions.

Dans cette perspective, le va-et-vient entre l'image et l'apparence immédiate prend la forme paradoxale d'un procès de flagrant délit que l'on recommencerait toujours et au cours duquel la reconstitution du crime ne consisterait pas en une pure fiction mais dans l'accomplissement effectif de l'acte. La répétition tiendrait à ce que l'on ne serait jamais sûr de ce que l'on a constaté, ce qui revient à conduire un procès de flagrant délit comme un procès portant sur des faits insuffisamment établis et soumis, pour cette raison, à l'appréciation d'un jury.

Ainsi, dans la perspective où débouche la collaboration lucide du cinéaste et des personnes filmées, les apparences retenues cessent d'être appréhendées comme les manifestations d'une réalité supposée connue dans son ensemble et complètement extérieure à l'activité de

l'observateur. Elles se présentent au contraire comme le produit de l'activité de l'observateur et de celle des personnes observées, tel qu'il se manifeste dans le double déploiement du procès observé et du procès d'observation. La mise en évidence du caractère construit du sensible cinématographique, et par ricochet, du caractère construit – collectivement – du sensible immédiat, permet d'aborder dans des conditions nouvelles le problème de l'opposition entre la réalité et la fiction.

On ne peut plus rendre compte de la différence entre les films élaborés selon les procédés de la fiction théâtrale ordinaire et les films consistant en la présentation de comportements réels en la rapportant à l'opposition entre l'artificiel et le naturel, telle du moins qu'on l'envisage habituellement. De même que le naturel au théâtre est un naturel de théâtre, de même le naturel dans le cinéma direct est un naturel de cinéma direct. De son côté le naturel de l'observation immédiate apparaît comme une forme de naturel parmi d'autres, du fait même qu'il se manifeste, au même titre que les autres formes, comme un produit social.

Dans le domaine constitué par la découverte de la cinépensée et par les expériences et les réflexions auxquelles sont conduits les continuateurs de Vertov, l'opposition entre le naturel et l'artificiel revêt une signification nouvelle.

L'artificiel apparaît résulter d'une activité observante où le désir de mettre en évidence les aspects du réel supposés connus l'emporte à ce point sur le souci d'explorer l'inconnu, que les notions implicites ou explicites qui président à la construction du monde sensible ne s'enrichissent plus au contact du réel et se figent en stéréotypes. En revanche le naturel semble alors consister en la qualité que revêtent les aspects connus du procès observé, lorsqu'au lieu d'apparaître comme le tout de ce que l'on peut connaître, ils indiquent, par leur caractère fragmentaire ou mystérieux, l'existence d'aspects encore inaperçus dont la découverte est nécessaire à leur compréhension, ainsi que l'inadéquation partielle des notions qui président à leur appréhension.

Aucune différence essentielle ne distingue sur ce point l'expérience sensible immédiate ou cinématographique des comportements réels, de l'appréhension de ces comportements tels qu'ils apparaissent lorsqu'ils font l'objet de l'une des formes de la transposition cinématographique de la fiction théâtrale ordinaire.

D'une part, en effet, les notions que diverses raisons ont pour consé-

quence de figer en stéréotypes, et qui président, d'une manière implicite, à l'élaboration d'un film de fiction, président également à l'appréhension immédiate ou cinématographique des comportements réels auxquels renvoie cette fiction. Ainsi peut-on expliquer que la fonction dévolue à la cinématographie dans le renforcement des stéréotypes puisse, dans certains cas, s'accomplir d'une manière d'autant plus efficace que ces stéréotypes sont profondément enracinés chez les spectateurs auxquels le film est destiné, en raison de la vérification apparente dont ils font continuellement l'objet dans l'expérience sensible directe. Cela est vrai de la cinématographie fondée sur la fiction théâtrale ordinaire comme de la présentation de comportements réels lorsqu'elle est caractérisée par le privilège accordé au supposé connu. D'autre part, les notions qui se développent dans le sens d'une adéquation croissante au réel sont toujours à l'œuvre, qu'il s'agisse de l'appréhension immédiate ou cinématographique des comportements réels, ou de l'appréhension de ces mêmes comportements transposés dans la fiction. Une cinématographie absolument artificielle et inadéquate est en effet inconcevable si l'on tient compte, en premier lieu, du recul critique que prend le spectateur lassé par les stéréotypes. En second lieu intervient la tendance des cinéastes à satisfaire, pour éviter cette lassitude, en même temps que le désir de nouveauté, le besoin, qui existe d'une manière plus ou moins latente chez tout spectateur, d'accéder à une connaissance effective des procès qu'on lui présente, et, lorsqu'il s'agit de procès entièrement fictifs, des procès réels auxquels ils sont supposés correspondre. Inversement, une cinématographie dépouillée de tout artifice, dont l'appréhension des produits serait dépourvue de tout stéréotype, est aussi difficilement concevable si l'on tient compte du fait que l'appréhension du sensible, comme toute action, s'appuie sur des connaissances consciemment ou inconsciemment supposées adéquates, et s'accompagne nécessairement de toutes sortes d'erreurs chaque fois que cette supposition manque de fondement.

On a donc affaire dans tous les cas à un mixte de naturel et d'artificiel, dont la méconnaissance est à l'origine de la fausse querelle entre cinématographie de fiction et cinématographie des comportements réels. Sa reconnaissance permet de faire apparaître, sous les différences qualitatives qui opposent les diverses formes d'appréhension du sensible, le fait que ces dernières concourent toutes à l'entreprise commune que

constitue la connaissance de la nature, de la société et de la pensée. Confrontée à un même but et disposant de ce matériau commun qu'est le sensible, ces différentes activités se heurtent à des problèmes dont les solutions diffèrent en raison de la diversité des moyens, mais qui relèvent d'une stratégie commune sous-tendant les stratégies particulières aux multiples formes de cinématographie.

A première vue cependant l'observation directe, l'observation cinématographique des comportements réels et l'appréhension de substituts fictifs se distinguent en ce que cette troisième forme d'appréhension semble seule être guidée par la pensée dès l'origine. Les deux premières formes paraissent consister en une réception passive des données sensibles fournissant à la pensée matière à réflexion, mais à laquelle la pensée ne participe pas. Tout au plus la présentation cinématographique directe paraît-elle susceptible de donner lieu à une déformation du réel quant elle s'éloigne de l'observation directe pour se rapprocher de la fiction cinématographique ordinaire, le poids du réel étant supposé protéger dans tous les cas l'appréhension directe des effets nocifs des stéréotypes.

En revanche, la collaboration lucide entre le cinéaste et les personnes filmées, et le va-et-vient auquel elle donne lieu entre l'image et l'apparence immédiate, dissipent cette illusion en atténuant l'opposition entre les trois formes d'appréhension. Ordinairement, en effet, ces trois formes sont séparées, aussi bien dans la vie sociale que dans la pensée consciente, de telle sorte que l'observation directe, à un pôle, et la fiction cinématographique classique, à l'autre pôle, sont respectivement rapportées au naturel et à l'artificiel. Au contraire, le va-et-vient entre l'image et l'apparence immédiate met en évidence le rôle des notions adéquates ou inadéquates qui président à l'appréhension du sensible, quelle que soit la forme que revête celle-ci, et le mixte de naturel et d'artificiel en quoi consiste le contenu appréhendé. Il met également en évidence le fait que ce contenu peut être considéré comme un mixte de réalité et de fiction, non seulement dans la fiction cinématographique ordinaire et dans la cinématographie des comportements réels, mais aussi dans l'observation directe.

Ainsi l'opposition radicale entre la fiction cinématographique ordinaire et l'appréhension directe ou cinématographique des comportements réels, qui se trouve à l'origine de l'œuvre de Vertov, Flaherty et

Vigo, tend-elle à céder la place, chez leurs continuateurs, à une opposition tempérée par la prise en compte de cette communauté entre les diverses formes d'appréhension du sensible. Les hommes de théâtre ont souvent été portés à réfléchir à cette opposition mais ils n'ont pu l'analyser avec toute la rigueur nécessaire en raison de la séparation de ces diverses formes dans la vie sociale et dans la pensée consciente. Au contraire, dans le domaine ouvert par ces trois pionniers, le progrès des techniques d'enregistrement permet à leurs continuateurs, parce qu'il conduit à l'interpénétration des diverses formes d'appréhension du sensible, d'analyser d'une manière plus précise les problèmes que soulèvent les relations entre le naturel et l'artificiel, le vrai et le vraisemblable, le réel et le fictif, etc.

Dans le même temps, ce progrès donne une importance pratique à des problèmes confinés jusqu'ici dans les domaines de l'exégèse traditionnelle et de l'esthétique spéculative. En effet, des propositions telles que "le naturel au théâtre est un naturel de théâtre" et "la vie est un immense théâtre", respectivement relatives à l'opposition entre le naturel et l'artificiel, et à l'opposition entre le réel et le fictif, cessent d'être des formules uniquement destinées à faciliter d'une manière intuitive l'apprentissage et la fonction du théâtre. Au lieu d'apparaître comme de brillantes boutades permettant de résoudre les problèmes en les écartant, elles conduisent à une conceptualisation cohérente de l'ensemble des formes d'appréhension comparées. La notion de naturel spécifique s'applique également au contenu de l'observation directe, tandis que la notion de théâtralité des activités humaines en général fait l'objet d'enquêtes d'ordre ethnologique et sociologique ou d'expériences d'ordre psychanalytique et psychosociologique.

Le contenu de l'observation directe se trouve par là même privé de son rôle d'étalon du naturel, ou, si l'on veut, de référence ultime, permettant de juger de la vérité ou de la vraisemblance du contenu de la cinématographie des comportements réels et de la cinématographie de fiction. Observation directe, cinématographie des comportements réels et fiction cinématographique ordinaire peuvent être considérées de ce fait comme des formes d'appréhension du sensible permettant, par des moyens divers, et à des fins d'ordre artistique, scientifique ou pratique, l'emprise des hommes sur la nature, la société et la pensée. Si ces différentes formes se heurtent à des problèmes dont les solutions différent

en raison de la diversité des moyens, toutes font appel à une stratégie commune qui sous-tend non seulement les stratégies particulières aux différentes formes de la cinématographie, mais aussi celles propres à l'observation directe.

L'une des raisons qui conduisent à cette stratégie est la tendance de tous les cinéastes à limiter l'effet des stéréotypes dont l'usage inévitable a pour conséquence, lorsqu'il devient abusif, de laisser le spectateur en donnant aux manifestations du procès présenté un caractère factice qui confine à l'insignifiance. Cette tendance est elle-même l'expression d'une tendance plus profonde qui consiste dans le mouvement qui incline l'activité cognitive vers la construction de notions susceptibles de se modifier et de se complexifier au contact du réel au lieu de se figer en stéréotypes, et dont le caractère adéquat se manifeste en ce qu'elles ne présentent jamais une adéquation parfaite. En effet, contrairement aux stéréotypes, dont l'apparente perfection est à l'origine de la lassitude qu'éprouve le spectateur devant un monde sans nouveauté, les notions adéquates conduisent à une appréhension du monde sensible qui met en évidence le caractère inépuisable de ce monde et par là même leur inadéquation partielle. Cette inadéquation, qui constitue paradoxalement l'une des manifestations les plus claires des progrès de la connaissance, est d'autant plus flagrante que s'accroît l'interpénétration des diverses formes d'appréhension du sensible rendue possible par l'évolution des techniques d'enregistrement. Autant la séparation de ces formes tend à renforcer les stéréotypes propres à chacune d'entre elles, en rendant difficile la confrontation de leurs contenus respectifs, autant leur emploi conjugué, auquel conduit la collaboration lucide entre les personnes filmées, tend à mettre au jour les stéréotypes et à faciliter par conséquent leur critique.

Ainsi se trouvent confirmées les idées de Vertov relatives à la spécificité des différentes formes d'appréhension du sensible, tandis que se manifeste la fécondité de la méthode qui découle des expériences de Flaherty et qui consiste à exprimer la réalité de l'humain par des images élaborées en commun.

Parallèlement, on retrouve quelque chose de l'inspiration de Vigo dans le souci de donner libre cours à l'expression de la pensée inconsciente, et dans la comparaison établie entre l'activité du possédé au cours de la transe et celles du cinéaste et des personnes filmées pendant le

tournage ou des spectateurs pendant la projection. On en vient, en effet, à considérer que la cinépensée, individuelle ou collective, requiert, pour s'exercer sans contrainte, une disposition d'esprit comparable aux états seconds, et que l'on pourrait appeler, comme on l'a vu, la cinétranse. Allant au-delà de la plate réalité dont se trouve encombrée une pensée que les idées reçues confinent dans un monde achevé, la conscience pourrait s'enrichir de tout ce que révèle une cinématographie ainsi libérée des stéréotypes, et portée à chercher dans l'extériorité des choses et de l'inconscient la source inépuisable du surréel.

En examinant le contenu de la notion de cinétranse, la méthodologie cinématographique aborde un domaine dont rendent difficilement compte les catégories de l'épistémologie du sensible. Celle-ci porte en effet la marque du rationalisme et de l'intellectualisme étroits qui ont pendant longtemps présidé à son développement, si bien que l'introduction de cette notion donne aux textes de méthode un caractère insolite et pour tout dire farfelu qui les rapproche des articles et des discours de Salvador Dali, lequel figure, comme Jean Vigo, parmi les surréalistes qui se rattachent à la tradition de l'esthétique baroque.

Ce domaine est constitué par les relations qui s'établissent entre l'affectivité et l'intelligence dans les activités qui tendent à accroître l'emprise de la culture sur la nature, la société et la pensée. Le sensible y apparaît tel qu'il intéresse à la fois l'esthétique au sens de Baumgarten (1750) et de ses continuateurs, qui entendent par ce mot l'étude philosophique ou scientifique des objets ou activités dont les manifestations sont susceptibles d'être rapportées aux systèmes de valeurs régis par les catégories de beauté, d'harmonie, de rythme, etc., ainsi que par les catégories contraires, et l'esthétique au sens de discipline épistémologique attachée à l'étude des corrélats concrets des catégories de l'activité utilitaire, scientifique et logico-mathématique, telle qu'on la trouve pratiquée, à l'époque moderne, par des auteurs aussi divers que Locke, Hume, Kant, John Stuart Mill, Husserl, Carnap et Piaget.

A l'intersection de ces deux perspectives, qui ont pour matière commune le sensible, on trouve aussi les diverses disciplines qui se rattachent à la morale et qui sont consacrées à la recherche des normes de l'action, dans la détermination desquelles, comme on sait, les valeurs d'ordre positif que constituent respectivement le beau et le vrai jouent un rôle important. Dans cette perspective complexe, les orientations

adoptées par Vertov, Flaherty et Vigo figurent parmi les réactions suscitées dans le monde de la culture par les profonds changements qui ont affecté les sociétés humaines pendant et après la première guerre mondiale.

Vertov et Flaherty restent fidèles, chacun à leur manière, à l'humanisme fondé sur la croyance en la possibilité d'un accord entre le cœur et la raison, bien qu'ils s'opposent à l'esthétique d'une fiction théâtrale décadente, où la coïncidence du vrai, du beau et du bon est obtenue d'une manière illusoire par le recours à une hystérie de bon ton. Vertov recherche cet accord dans les manifestations du progrès qu'une société nouvelle fait accomplir à l'humanité. Flaherty tend au contraire à le retrouver auprès des sociétés les moins séparées de la nature. Cependant, ces deux orientations convergent en fin de compte en ce qu'elles sont également fondées sur la croyance en une harmonie dont la possibilité est démontrée, dans un cas par l'observation du passé, que représentent les sociétés non encore engagées dans les entreprises industrielles, et dans l'autre par les anticipations sur l'avenir que constituent les premières expériences socialistes.

En revanche, Vigo est confronté au spectacle offert par une société qui paraît condamnée à vivre entre un Moyen Age qui se prolonge et une révolution qui s'annonce, dans la mesquinerie qui préside à une transformation industrielle dont l'importance contraste avec l'esprit boutiquier des chefs d'entreprise et le réformisme, trop timide à son gré, qui s'y trouve engagé. Dans ce climat, la coïncidence du vrai, du beau et du bon apparaît comme un objectif illusoire, et toute activité subordonnée à ces valeurs comme inévitablement vouée à l'échec. Les signes qui indiquent la possibilité d'une harmonie dans le passé, le présent ou le futur, sont des leurre dont le fonctionnement porte les hommes au comble de l'absurde, le faux, le laid et le mauvais s'épanouissant en fonction directe des efforts consacrés à la recherche des valeurs contraires. La seule issue paraît alors consister dans des activités qui augmentent le chaos, mais dans l'exercice desquelles l'esthétique baroque traditionnelle, qui tend à l'affirmation de la toute puissance du mal, cède la place à un baroque régénéré par le surréalisme où le triomphe du bien procède de l'échec fertile de la révolte.

Chez Vigo cet optimisme paradoxal, qui fait pendant à l'optimisme quelque peu candide de Vertov et de Flaherty, ne va pas sans un cer-

tain mépris pour les hommes engagés dans les situations qu'il observe, mépris qui contraste avec la tendresse manifeste qui porte les deux pionniers à s'intéresser aux manifestations les plus humbles de la vie humaine. Mais une tendresse plus discrète, et en un sens plus lucide, qui s'exprime par la manière dont Vigo s'attarde, par l'image, sur le détail le plus banal et le plus dérisoire, limite la portée de ses déclarations les plus désabusées.

Il semble, en effet, que le désir de vivre résiste en fin de compte à la crainte que l'acceptation de la vie humaine, telle qu'elle se manifeste dans la médiocrité des relations entre les hommes, ne conduise au désespoir. Il serait même plus exact de dire que le désespoir est accepté, ainsi que le sentiment du néant. Cependant, l'esthétique qui procède de cette attitude n'aboutit pas, comme c'est souvent le cas dans la perspective baroque ancienne à une célébration macabre du néant, de *la nada* qui constitue l'une des obsessions des artistes espagnols. Sans doute n'est-on pas très loin de cette obsession, comme on peut le voir en comparant cette attitude à celle qui caractérise le baroque mexicain, dont se sont inspirés des cinéastes tels que Eisenstein et Buñuel: mélange de bravade, de morgue et de plaisanterie qui caractérise l'esprit de *vacilada*, où narguer la mort apparaît comme la plus haute expression de la vie. Mais on passe alors de l'aristocratie de Don Juan, dont le stoïcisme négatif consiste en une paradoxale affirmation de la liberté de l'homme devant un ordre inévitable de caractère statique, à la découverte de la solidarité entre les hommes, également victimes, bien que sous des formes diverses, d'une aliénation de caractère historique.

Au cours de ce passage, qui se manifeste chez Vigo par une disparité entre ses films et ses déclarations, l'humain cesse d'être l'objet de cette consommation sensuelle, sentimentale et cognitive dont se délecte un esprit fort qui se considère au-dessus du commun des mortels. Sans doute l'œuvre de Vigo se rattache-t-elle encore en partie à cette science anthropophagique en vertu des principes de laquelle Don Juan s'emploie à connaître toute femme dont l'étude est susceptible d'enrichir son catalogue. Mais l'attention portée aux manifestations les plus modestes et les plus quotidiennes de l'humain n'est plus uniquement le fait d'une méthode où la classification des divers types de comportements humains est étroitement associée à la recherche des sensations

les plus variées, dans l'unité d'une esthétique où les hommes apparaissent comme de purs objets.

Sans aller jusqu'à l'anthropologie partagée à laquelle conduit la méthode de Flaherty, fondée sur la collaboration lucide du cinéaste et des personnes cinématographiées à l'élaboration du film, Vigo parvient d'une manière implicite à une anthropologie de la compréhension, dans la mesure où son regard de moraliste n'est pas exempt de sympathie. Que cette sympathie apparaisse moins dans ses écrits que dans ses films, et que le rapport inverse caractérise l'expression des sentiments opposés, voilà deux faits qui paraissent tenir à la différence qui sépare l'écriture verbale de la cinématographie en ce qui concerne les relations entre pensée consciente et pensée inconsciente. Son examen fait apparaître, d'une part ce qui distingue, dans leur rapport avec la morale et les sciences sociales, le baroque ancien et le baroque surréaliste, d'autre part de quelle façon peut s'effectuer le passage du premier au second.

La prise de conscience intervenant d'une manière moins tardive dans l'activité littéraire que dans l'activité cinématographique, le Vigo qui écrit est sans doute plus enclin au pessimisme que le Vigo qui filme. Ainsi se trouverait-il plus proche, dans le premier cas, du baroque ancien qui dans ses formes religieuses considère ce bas monde comme le règne du mal, et dans celles de ses formes qui confinent à l'athéisme comme l'expression du néant. Au contraire, dans le second cas, ce moralisme intransigeant se trouverait tempéré, et en quelque sorte pris de court par la sociabilité inconsciente, à laquelle le désir de vivre fournit l'occasion de se manifester sous les formes de la sympathie et de la compréhension. Il préparerait de ce fait le terrain à l'élaboration d'une anthropologie indépendante des présupposés moraux.

Ainsi, par le biais d'une technique d'expression nouvelle, mal connue et mal contrôlée, se trouve contourné l'un des obstacles les plus considérables que rencontrent les sciences humaines en voie de constitution, et plus particulièrement les sciences sociales, qui éprouvent des difficultés à se distinguer des disciplines morales.

Cependant les problèmes que soulève le franchissement de cet obstacle sont loin d'être résolus, comme on peut s'en rendre compte en comparant les sciences sociales aux sciences psychologiques, amenées depuis longtemps, sous l'influence de la biologie, de la psychiatrie et de la psychanalyse, à s'abstenir de tout jugement de caractère nor-

matif. Porter un regard neutre sur une réalité humaine est une entreprise beaucoup plus ardue lorsqu'il s'agit d'analyser une société dans le cas d'un individu déchiré par les difficultés de la vie. C'est sans doute ce qui explique fait que le désir de connaître les mécanismes sociaux se soit exprimé sous des formes dont: la nature baroque tient à l'étrangeté des rapports entre science et morale qui caractérise des œuvres comme celles de Hobbes, à qui la société apparaît comme une sorte de monstre, et du Marquis de Sade qui voit en elle une machine engendrée par une nature essentiellement mauvaise

Les raisons qui permettent à la cinématographie de contribuer à la solution de ces problèmes tiennent aux conditions dans lesquelles les hommes apparaissent dans ses productions. Il est en effet difficile, quand on montre des personnes prises dans des relations sociales et entourées d'objets culturels, d'analyser leur situation dans les termes abstraits d'une psychologie des sentiments individuels dans l'esprit de laquelle les réalités sociales sont considérées comme extérieures. Inversement, il est impossible de faire apparaître la société comme un système mécanique ou organique au sein duquel les individus seraient privés d'initiative. Ces deux artefacts de la pensée fondée sur l'écriture verbale occupent une place d'autant plus restreinte en cinématographie que celle-ci s'éloigne de la fiction théâtrale classique. Sans doute, cette limitation ne protège pas nécessairement le cinéaste des idéalismes optimistes, comme celles qui guident Vertov et Flaherty, ou pessimistes, comme celles qui s'expriment dans l'œuvre de Vigo, c'est-à-dire des déformations que la morale introduit dans les constructions cognitives concernant la vie sociale. Elle facilite cependant l'expression de la sociabilité inconsciente lorsque la pensée consciente du cinéaste ne présente pas la cohérence des conceptions de Vertov et Flaherty et qu'elle se trouve, au contraire, déchirée entre des préoccupations morales et le spectacle d'un système social qu'il semble difficile de transformer conformément à ces préoccupations. De là résultent des contradictions dont les diverses formes du baroque constituent l'expression. C'est pourquoi le pessimisme, dans la mesure du moins où il n'aboutit pas aux positions cohérentes mais difficilement tenables du baroque ancien, comme celles de Hobbes et du Marquis de Sade, peut déboucher plus facilement sur le réalisme, que l'optimisme qui sous-tend les idéalismes cohérents caractéristiques du classicisme.

Le fait que ce réalisme, ou plus exactement ce sens des réalités – qu’il ne faut pas confondre avec le réalisme au sens esthétique avec lequel il ne coïncide pas nécessairement –, soit la conséquence imprévue des contradictions de la conscience, soulève une question de méthode quelque peu surprenante lorsque l’on passe de l’étude de l’anthropologie implicite de Vigo à la réflexion sur les problèmes de l’anthropologie cinématographique proprement dite. Autant il est concevable, et même, pourrait-on dire, convenable, d’invoquer les raisons techniques et psychologiques en vertu desquelles la prise de conscience est plus tardive en cinématographie qu’en littérature, et de conclure à l’opportunité d’une méthode consistant à faire une large place à l’improvisation en même temps qu’à l’initiative des personnes filmées, autant une justification de cette méthode, fondée sur des considérations où la morale et l’esthétique revêtent une telle importance, peut paraître irrecevable.

C’est pourtant à cela que l’on est conduit lorsque l’on tient compte des raisons d’ordre moral, esthétique et sociologique qui s’ajoutent aux raisons techniques et psychologiques pour donner en cinématographie une grande place à la pensée inconsciente. Le caractère inattendu de cette justification tient au fait que la méthode en question paraît alors se rapprocher des divers procédés utilisés par les surréalistes pour limiter l’influence de la pensée consciente. Sans doute la psychologie et la psychanalyse ont-elles recours à de tels procédés, mais le fait qu’il s’agisse alors de la pensée du sujet que l’on étudie et non de la pensée du psychologue ne porte aucune atteinte aux habitudes rationalistes et intellectualistes. Ces réticences se dissipent lorsqu’il apparaît qu’une réflexion méthodologique, qui accorde une telle attention au moral et à l’esthétique, est nécessairement conduite à chercher les moyens de neutraliser ces deux facteurs, quand elle est entreprise dans l’optique de l’anthropologie cinématographique proprement dite et non plus dans celle de l’anthropologie implicite de pionniers dont elle tire son inspiration sans nécessairement accepter tous les présupposés.

On s’aperçoit alors que la raison pour laquelle, en cinématographie, les facteurs esthétiques et moraux contribuent à rendre plus tardive la prise de conscience, tient aux différences qui opposent la cinématographie et le langage verbal dans leur manière respective de solliciter l’affectivité, qu’il s’agisse des procès dont certains aspects sont particulièrement impressionnants (émouvants, sublimes, terrifiants, atroces, li-

bidineux, etc.) ou, plus généralement, des procès dont l'existence même soulève des problèmes moraux. L'évocation verbale de ces procès peut permettre au destinataire de garder la tête froide, dans la mesure du moins où la personne qui parle ou qui écrit adopte un ton serein. Il n'en va pas de même de leur présentation cinématographique, susceptible, quelles que soient les précautions du cinéaste, de troubler le spectateur et d'entraver partiellement l'exercice des activités cognitives conscientes.

D'autre part, le caractère relativement plus concret revêtu par la présentation cinématographique, comparée à l'évocation verbale, donne à la première un pouvoir de fascination et de persuasion que le cinéaste contrôle et oriente d'autant plus difficilement que l'observation directe de ce qu'il est en train de filmer lui fait prendre conscience de l'ambiguïté propre aux manifestations sensibles de n'importe quel procès. Une plus grande vulnérabilité dans l'ordre affectif peut s'observer chez le spectateur par rapport au lecteur ou à l'auditeur. Peut lui faire pendant chez le cinéaste, comparé au locuteur ou à l'écrivain, une inquiétude d'autant plus grande, quant au sens que son activité donne au procès offert à l'attention du spectateur, qu'il hésite lui-même à se prononcer sur la nature de ce procès. Il suffit alors qu'il existe une opposition entre des préoccupations morales et le spectacle offert par ce procès quand il semble difficile, sinon impossible, de le transformer conformément à ces préoccupations, pour que la pensée inconsciente du cinéaste s'exprime à la faveur de ces contradictions avec une liberté proportionnelle à leur acuité.

A cela s'ajoutent, quand il s'agit de la cinématographie des comportements réels, les conséquences du fait que l'activité des personnes filmées est subordonnée en même temps qu'à ses fins ordinaires, à cette fin extraordinaire que constitue sa présentation à un nombre infini de spectateurs possibles. En raison de cette double finalité, les relations entre cinéaste et personnes filmées se caractérisent par une certaine pudeur dont les effets s'additionnent à ceux des autres facteurs qui sont à l'origine de l'importance du rôle dévolu en cinématographie à la pensée inconsciente.

Cependant, dans le cas où les problèmes que soulèvent les relations entre la science, l'esthétique et la morale sont résolus par une pensée consciente en mesure de construire les idéalizations cohérentes carac-

téristiques du classicisme, le rôle de la pensée inconsciente peut se borner à un refoulement qui consiste à détourner l'attention des manifestations du procès filmé dont l'examen pourrait mettre en évidence le caractère plus ou moins inadéquat de ces idéalizations. C'est dire qu'il est nécessaire à une anthropologie portée à s'inspirer de la tradition baroque, où la pensée inconsciente est moins inféodée à la pensée consciente en raison des contradictions de la conscience, de chercher les moyens de parvenir à la cohérence tout en évitant les idéalizations artificielles.

Parmi ces moyens figure la disposition d'esprit qui permet à la pensée inconsciente de se donner libre cours et que l'on a appelé la cinétranse, lorsqu'elle est le fait du cinéaste, des personnes filmées et du spectateur. De la sorte peut être soulignée, à la suite de Vertov, la spécificité de cette forme particulière d'appréhension du sensible que constitue la cinématographie. Se trouve également indiquée l'extériorité d'une pensée par laquelle on est guidé à son insu d'une manière qui rappelle celle dont le possédé est guidé par le génie qu'il incarne pendant la transe.

On peut sans doute être tenté de voir dans cette dénomination l'expression d'une analogie superficielle ainsi qu'une nouvelle manifestation de la conception archaïque selon laquelle l'activité créatrice s'exerce sous l'inspiration d'esprits extérieurs tels que les muses, le démon de Socrate et le génie des artistes, des savants et des philosophes. Mais on peut inversement considérer cette conception comme une première manière de prendre conscience de l'extériorité que la pensée humaine, telle qu'elle s'accumule dans les traditions véhiculées par les techniques corporelles et outillées et par les moyens d'expression et de communication, présente par rapport aux individus qui, de génération en génération, contribuent à son élaboration.

Prendre cette disposition d'esprit est d'autant plus facile pour le cinéaste que son attention est sollicitée par les opérations mentales complexes du tournage et du montage, et qu'il sait par l'expérience que les aspects les plus intéressants du film ne correspondent pas nécessairement aux intentions initiales.

Il n'en va pas de même pour le spectateur, que celui-ci résolve les ambiguïtés de l'image d'une manière conformiste, en rapportant son contenu à des idées toutes faites, ou qu'il le soumette à une critique

d'une excessive dureté, n'en laissant rien subsister qui mérite examen. Dans le premier cas, les stéréotypes sortent renforcés du fait même que la solution des ambiguïtés s'effectue à l'insu du spectateur, la pensée inconsciente soutenant par le refoulement les idéalizations de la pensée consciente. Dans le second cas, le dénigrement a pour conséquence la négligence des raisons qui expliquent le manque d'intérêt, et dans le détail desquels il faudrait entrer pour assurer la légitimité et la rigueur de la critique. La première erreur est pratiquement inévitable, du moins à court terme, rien ne s'opposant dans l'esprit du spectateur aux stéréotypes renforcés par une expérience dont le caractère unilatéral tient à ce que ces stéréotypes président à la sélection inconsciente des données sensibles constitutives de l'expérience. En revanche, la seconde peut être évitée dans le cas où, pendant les discussions qui suivent la projection, les spectateurs que le film a laissés indifférents acceptent de prendre en considération les remarques formulées par les spectateurs qu'il a intéressés. Les premiers, découvrant qu'ils ont laissé échapper ce qu'une attitude moins critique a permis aux seconds d'appréhender, peuvent être enclins à plus de circonspection lors des projections ultérieures. Les constructions de la pensée consciente apparaissant alors comme des hypothèses, les données qui les contredisent font l'objet de la même attention que celles qui leur servent de fondement, ce qui facilite l'accès à la conscience des constructions de la pensée inconsciente.

Une attitude comparable peut être suscitée par le cinéaste chez les personnes filmées, qu'il s'agisse d'acteurs professionnels ou d'acteurs improvisés dont on cinématographie les comportements réels. Elle consiste en effet à considérer le sens que l'on attribue aux activités que l'on exerce devant les appareils d'enregistrement comme l'un de leurs sens possibles, neutralisant ainsi la tendance à inhiber l'exercice des activités non conformes à ce sens.

Ainsi l'examen des faits réunis en vue de comparer, dans le cadre d'une réflexion sur l'œuvre de Vigo, l'activité des possédés au cours de la transe et les activités du cinéaste, des spectateurs et des personnes filmées, conduit à la même conclusion que la réflexion sur l'œuvre de Vertov et de Flaherty, c'est-à-dire à la reconnaissance de la nécessité de donner à la pensée inconsciente l'occasion de s'exprimer. Une différence apparaît cependant, à laquelle nous avons déjà fait allusion, et qui

a trait au rôle de l'affectif dans l'expression de la pensée inconsciente et dans l'interprétation de cette expression par la pensée consciente.

En raison de leur optimisme, et des idéalizations cohérentes dont il facilite l'élaboration, Vertov et Flaherty tendent à développer chez les spectateurs les sentiments apparemment dépourvus d'ambiguïté que l'on peut éprouver à l'idée des sociétés harmonieuses dont ils présentent le spectacle. Que l'on essaie de communiquer, comme le premier, l'enthousiasme des travailleurs maîtres de leur destin, ou, comme le second, la sérénité des hommes dont la vie est réglée par les rythmes naturels, l'intelligence et l'affectivité du cinéaste concourent à faire de ce spectacle la manifestation d'une entreprise triomphante à laquelle les obstacles qui s'opposent à sa réussite fournissent l'occasion d'apparaître dans toute sa gloire. Ce but est conscient chez Vertov, à qui le travail dans les grandes usines de la Russie soviétique apparaît comme l'expression de la libération conjointe de l'homme et des forces productives matérielles. Il l'est également chez Flaherty, qui est enclin à rechercher dans les manifestations des hommes ce qui fait la valeur morale de leurs peuples: "Une histoire doit bien tirer sa substance d'un peuple entier et non des actes de quelques individus. Il existe un genre de grandeur chez tous les hommes et c'est à l'auteur du film de le déceler, de trouver l'incident particulier ou même le simple mouvement qui la rendra perceptible". En revanche, le moyen mis en œuvre en vue de cette exaltation poétique de l'humain, qui consiste, on l'a vu, à construire le film en collaboration avec les personnes dont on partage la vie, est constitué pour une part essentielle par les échanges inconscients d'ordre cognitif et affectif. Cette opposition entre conscient et inconscient ne tourne pas au conflit ouvert, c'est-à-dire au déchirement de la conscience, car les sentiments inconscients vont en grande partie dans le même sens que les sentiments conscients. Dans le même temps, les idéalizations cohérentes qui résultent de l'ensemble de ce procès sont renforcées par le refoulement de ce qui dans l'inconscient pourrait, une fois révélé à la conscience, montrer leur fragilité. Tout au plus le spectateur peut-il être porté à prendre ses distances par rapport aux idéologies quelque peu naïves de Vertov et de Flaherty, dans la mesure où il parvient à échapper pour un temps aux charmes rousseauistes de la république naissante que décrit le premier, et des sociétés rustiques que décrit le second. C'est seulement dans le cas où la vision de leurs films est pré-

céde d'un exposé consacré à leur vie et à leurs déclarations verbales que l'on peut y déceler l'expression des souffrances que cachent leur optimisme et la beauté de leurs images. Hormis ce cas, le spectateur peut difficilement résister à l'étrange séduction de cette forme de cinématographie qui réussit le tour de force de plaire en faisant appel aux bons sentiments.

Cette réussite tient au fait que les films de ces pionniers ont pour objet principal la lutte entre l'homme et une nature qui l'opprime ou qui l'amollit (*Nanook l'esquimo* et *Moana* de Flaherty) ou dont il parvient à se rendre maître (*Enthousiasme* de Vertov). Montrant des hommes groupés contre le milieu physique qu'ils neutralisent en s'y adaptant ou en le dominant, Flaherty et Vertov sont conduits à une poésie épique dans l'esprit de laquelle les tribulations psychologiques interindividuelles apparaissent comme des futilités et les techniques d'expression qui leur sont consacrées comme de purs artifices: "Dès aujourd'hui, au cinéma, on n'a plus besoin de drames psychologiques, ni de drames policiers, on n'a plus besoin de mises en scène théâtrales filmées" (Vertov: Manifeste de 1923); "Dans les films il n'y a pas assez de vérité, c'est là leur défaut. Ils sont pleins d'artifices, de lieux communs, et même le public le plus épais s'en rend compte sans savoir dire pourquoi" (Flaherty: Réponses à un journaliste). De ce fait, la principale concession au sentimentalisme romantique est d'ordre méthodologique, Flaherty étant surtout sensible aux aspects affectifs de l'observation participante ; tandis que Vertov professe un moralisme marxiste qui le porte à critiquer les mièvreries théâtrales,⁴ et qui s'oppose en lui à l'esthétique irrationaliste héritée des futuristes italiens,⁵ ce conflit se résolvant par des recherches formelles exemptes de gratuité.

A première vue rien n'est plus étranger à Vigo que l'esthétique fondée sur les bons sentiments. Celle-ci est généralement le fait des idéalizations cohérentes dont procède l'art classique et dont l'art baroque s'emploie à souligner l'artificialité par la caricature. Cependant quand il s'agit de montrer des hommes opposés, non pas à la nature comme

⁴"Le drame psychologique russo-allemand, chargé de songeries et de souvenirs infantiles, nous le considérons comme une sottise... A la porte les étreintes exquis des romances, les poisons du roman psychologique, les griffes du théâtre des amoureux!" in Georges Sadoul, *Dziga Vertov*, pp. 59 et 60.

⁵Sadoul, *ibid.*, pp. 15-31.

chez Flaherty et chez Vertov, mais à une société qui les opprime, comme c'est le cas des mariniers dans *L'Atalante* ou des écoliers dans *Zéro de conduite*, Vigo retrouve quelque chose du souffle épique des deux autres pionniers et du sentimentalisme candide qui les anime. Mais comme on l'a vu, le pessimisme que suscite en lui le spectacle d'une société dont les contradictions internes sollicitent davantage l'attention que les péripéties de la lutte contre la nature, ne permet pas un autre triomphe que celui qui consiste en l'échec fertile de la révolte.

Aussi l'œuvre de Vigo ne peut-elle être assimilée par l'irrationalisme optimiste avec la même facilité que celle de Vertov et de Flaherty, dont les aspects scientifiques ont été négligés au profit d'une esthétique sentimentaliste. Elle soulève en effet des problèmes qu'une méthodologie exclusivement fondée sur l'intuition et sur le recours à la pensée inconsciente est incapable de résoudre, l'examen de ces problèmes permettant par ailleurs de considérer l'œuvre de Vertov et de Flaherty sous un jour différent et de tirer de leur expérience des enseignements nouveaux.

Le contenu immédiat de l'image animée consistant uniquement dans les manifestations de la nature sauvage et de la nature transformée par l'homme, la facilité avec laquelle la cinématographie se prête à l'étude des relations entre les hommes et la nature contraste avec la difficulté que l'on éprouve à lui faire exprimer les relations entre les hommes. Les relations entre les hommes et la nature sont appréhendées sans grande déformation à partir des données sensibles telles que l'observateur adulte les rapporte, au moment même où il les perçoit, à des objets matériels engagés dans des procès d'ordre physique, chimique ou biologique. Les relations entre les hommes, quant à elles, sont pour l'essentiel reconstituées d'une manière moins précise, et plus souvent inadéquate, à partir des procès technologiques, en quoi consistent les relations entre les hommes et la nature, et qui sont constitués par les activités corporelles et outillées.

Sans doute cette différence ne correspond-elle pas à une opposition radicale entre deux modes d'appréhension, selon laquelle la reconstitution perceptive des relations entre les hommes et la nature s'effectuerait à partir des données sensibles, celle des relations entre les hommes à partir des objets et procès matériels auxquels ces données sont rapportées. Il s'agit là d'une opposition limite vers laquelle tend l'observation adulte, notamment dans l'activité scientifique, où les manifestations de

la nature sont rattachées, au titre de données sensibles considérées comme des indices, aux notions de la physique, de la chimie et de la biologie. De leur côté, les manifestations de la vie sociale et psychologique n'apparaissent comme telles qu'une fois reconnues comme les manifestations de procès relevant en premier lieu des sciences de la nature. Leur rattachement aux sciences humaines, qui les fait apparaître comme les manifestations de procès culturels, constitue une opération distincte de celle par laquelle on les rattache aux sciences de la nature, sinon postérieure à celle-ci. Tout en continuant à relever de la technologie, considérée comme la science naturelle consacrée à l'étude des procès comportant au moins un agent humain, elles sont alors incluses dans le domaine des sciences humaines, celles-ci étant considérées en tant que distinctes des sciences de la nature, en ce qu'elles font entrer en ligne de compte les spécificités de l'humain par rapport à l'animal.

En second lieu, cette opposition est contrecarrée par le biomorphisme et le physiomorphisme de la perception enfantine, dont il demeure des traces chez l'adulte, et en vertu desquels les êtres inanimés sont considérés comme des êtres vivants et réciproquement.

En troisième lieu, dans l'expérience vécue du sensible, l'interprétation d'une manifestation psychologique telle qu'une émotion que l'on décèle au rougissement du visage, paraît aussi facile que celle d'une manifestation d'ordre physique telle que le rougissement d'un morceau de fer au contact du feu. Et, qui plus est, l'intériorité psychologique de nos semblables, comparée à l'intériorité physique des choses, nous paraît à ce point plus accessible, par référence à la nôtre, que le rougissement peut apparaître, non pas comme le signe de la colère, mais comme la colère elle-même. Ainsi s'explique que l'on trouve chez les théoriciens empiristes du cinéma direct l'idée que la cinématographie permet de montrer tels qu'ils sont, non seulement les objets matériels, mais encore les sentiments. Certains d'entre eux vont même jusqu'à tirer argument de l'imprécision des connaissances physiques obtenues par l'observation directe ou cinématographique pour présenter la cinématographie comme un instrument plus utile aux sciences humaines qu'aux sciences de la nature, en ce qu'elle permet au spectateur de pénétrer la subjectivité des personnes filmées.⁶

Il demeure cependant, malgré le bien-fondé de ces réserves, que

⁶Luc de Heusch, *Cinéma et sciences sociales*, pp. 23-26.

la cinématographie éprouve plus de difficultés à présenter les relations entre les hommes que les relations entre les hommes et la nature. Cela tient à ce que les manifestations des premières sont beaucoup plus ambiguës que les manifestations des secondes. En effet, à l'ambiguïté des manifestations considérées en elles-mêmes, comme celle du rougissement du visage qui peut signifier aussi bien la colère que la honte, s'ajoute l'ambiguïté du contenu qu'elles expriment, comme c'est le cas de la vie affective ou des attitudes politiques.

Il en résulte que seules, ou à peu près seules, se prêtent à une expression cinématographique dépourvue d'ambiguïté (ainsi d'ailleurs qu'aux déformations engendrées par les idéalizations cohérentes de la pensée consciente), les relations de solidarité qui s'établissent entre les hommes luttant contre un ennemi commun, et donnant lieu à des sentiments unanimes. Tel est le cas de la lutte contre la nature dans les films de Flaherty et de Vertov, et de la lutte contre une société opprimante, comme dans certains films de Vigo. En revanche, lorsque la pensée inconsciente semble pouvoir s'exprimer grâce aux contradictions de la pensée consciente, comme c'est le cas des œuvres baroques dont on a vu plus haut qu'elles tiennent leur réalisme de l'absence de cohérence, l'ambiguïté des manifestations propres aux relations entre les hommes atteint un tel degré que la véracité du témoignage est fortement compensée par les difficultés de sa lecture.

Autrement dit, la réflexion sur l'œuvre de Vigo, comparée à celles de Vertov et de Flaherty, débouche sur ce dilemme: ou bien l'expression cinématographique est dépourvue d'ambiguïté, mais elle donne une vue déformée des relations entre les hommes; ou bien elle donne de ces relations une image plus fidèle, mais ambiguë.

Dans ces conditions, que peut-on attendre d'une cinématographie qui s'inspirerait de la tradition baroque tout en cherchant les moyens de parvenir à une cohérence qui ne procéderait pas d'idéalizations artificielles?

Le langage verbal est en l'occurrence d'un faible secours, bien qu'il permette de dissiper en grande partie les ambiguïtés du contenu visuel de l'image, car la cinématographie est l'un de ses plus mauvais supports. D'autre part il présente cet inconvénient que le spectateur peut être porté à considérer le procès filmé dans la perspective des idéalisa-

tions qu'expriment les déclarations des personnes filmées et les commentaires du cinéaste.

En l'état actuel des recherches, il semble difficile d'échapper à ce dilemme. La seule issue paraît consister dans le recours au va-et-vient entre l'observation directe et l'image, pratiqué en commun par le cinéaste et les personnes filmées, et tel qu'on l'a décrit plus haut. En attendant que cette possibilité puisse être exploitée d'une manière systématique, les films de cinéma direct continueront à charmer les uns par leur naïveté et à irriter les autres par leur idéologie romantique ou leur ambiguïté, décevant d'autant plus les spectateurs que sont prometteuses les perspectives qu'ils ouvrent sur l'avenir de la cinématographie.

Toutefois, il est déjà possible de considérer ces films dans une autre perspective que celle de l'empirisme auquel ils ont donné un regain de vie à un moment où la plupart des sciences l'ont abandonné.

Tandis que les grands empiristes tels que Locke, Berkeley, Condillac et Hume professaient que les idées procèdent de l'expérience sensible et leur vouaient un respect d'autant plus grand qu'ils voyaient en elles, à tort ou à raison, le résumé ou le condensé de cette expérience, l'empirisme filmologique s'apparente au réalisme naïf dans l'esprit duquel toutes les idées sont fausses en ce qu'elles séparent du réel celui qui les forme. C'est ce qui apparaît nettement dans l'introduction que Louis Marcorelles et Nicole Rouzet-Albagli ont consacré au cinéma direct définissant le cinéma et soulignant l'importance des fonctions qu'il peut accomplir dans la vie politique, ils écrivent en effet: "Derrière les réflexions, comparaisons, citations, que nous allons présenter, il conviendrait de garder toujours présente à l'esprit la triple nature du cinéma : à la fois objet socio-culturel, objet économique et objet politique. Le grand mot est avancé: plus que n'importe quel autre mode d'expression, le cinéma est étroitement lié à la politique, à la polis. *Par sa capacité à nous mettre en présence du monde tel qu'il est réellement* (souligné par nous X. F.), à faire tomber les masques, il dérangera certaines gens. Il n'a de sens que dans cette exigence de liberté absolue, sans qu'il faille jamais confondre l'action physique inscrite au cœur du monde vivant et l'action filmique, *simple reflet d'une réalité* (souligné par nous X. F.) comme mise entre parenthèses".⁷

On retrouve cette notion de contact direct, associée à une critique

⁷ *Éléments pour un nouveau cinéma*, p. 10.

anti-conceptualiste du langage verbal chez Luc de Heusch: "Ce contact immédiat avec l'homme que la caméra rétablit est appelé de toute évidence à devenir l'un des éléments importants de la communication sociologique. A cet égard le film apparaît d'ores et déjà comme un contrepoids salutaire à l'expansion désordonnée et parfois démentielle du jargon sociologique actuel. Un sourire, la crispation d'un visage, restituent à l'écran la présence sensible de l'homme enseveli sous les arides traités que nous sommes tous coupables d'écrire".⁸

Cette méfiance, que suscite toute démarche rationnelle, s'applique aux recherches relatives au cinéma: "N'est-ce pas ... une manière désespérante de notre époque de cataloguer, de décomposer en catégories arbitraires le magma confus d'idées, de valeurs morales, de recherches esthétiques dont se nourrissent avec une avidité extraordinaire ces artistes que sont les créateurs de films?".⁹

De ce fait, la méthodologie du cinéma direct comporte une partie critique relativement détaillée concernant la cinématographie de fiction classique et une partie positive consistant en une sorte d'auto-glorification, l'ensemble étant construit selon un ordre où la rigueur logique, considérée comme une source d'artefacts est souvent sacrifiée aux exigences de la rhétorique. C'est ainsi que le mot réel, initialement employé, dans la partie critique, au sens où il s'oppose à fictif, pour rendre compte du contraste entre le cinéma direct et le cinéma de fiction classique, est ensuite utilisé, sans crier gare, dans la partie positive, au sens où il s'oppose à apparent. Grâce à ce procédé, les apparences des comportements réels, non fictifs, que le cinéma direct permet de reproduire, peuvent être présentées comme les constituants de la réalité de ces comportements, le raisonnement tirant son apparence de rigueur de ce que le réel, au sens de non fictif, a été défini d'une manière précise par l'absence d'acteurs professionnels, de décors artificiels, de scénario et de dialogues arrêtés à l'avance, etc. Au lieu de présenter les techniques légères comme des moyens de reproduire les apparences des comportements réels de la manière la plus fidèle, par opposition aux techniques lourdes, généralement utilisées pour reproduire les apparences des comportements fictifs, on substitue à l'opposition entre apparences du réel et apparences du fictif, l'opposition entre le réel et

⁸*Cinéma et sciences sociales*, p. 28.

⁹*Cinéma et sciences sociales*, p. 28.

le fictif, tout en raisonnant comme si l'on avait procédé à la seconde définition, celle du réel au sens où il s'oppose à l'apparent. Le contenu du cinéma de fiction classique présenté explicitement comme du fictif, et implicitement comme de l'apparent donnant une fausse idée du réel auquel le fictif prétend correspondre, peut alors servir de repoussoir au contenu du cinéma direct, explicitement présenté comme du non-fictif, et implicitement comme du réel que ses apparences ne sauraient trahir parce qu'elles se confondent avec ses éléments constitutifs.

Ainsi, en évitant d'envisager la possibilité que les apparences des comportements fictifs coïncident avec celles des comportements réels auxquels ils sont supposés correspondre, et la possibilité que les apparences des comportements réels donnent une fausse idée de la nature de ces derniers, on accrédite l'idée que ces deux cas sont impossibles. Quatre cas sont logiquement possibles: 1) les comportements réels dont les apparences donnent une idée adéquate; 2) les comportements réels que leurs apparences trahissent; 3) les comportements fictifs dont les apparences donnent une idée adéquate des comportements réels correspondants; 4) les comportements fictifs dont les apparences donnent une fausse idée des comportements réels correspondants. Or, on retient uniquement les deux extrêmes, que l'on considère ainsi d'une manière implicite comme les seuls possibles.

Comme on le voit, la trop grande méfiance à l'égard des catégorisations systématiques, et la préférence accordée aux idées qui paraissent se dégager toutes seules des données observées, conduisent à une catégorisation incomplète. Celle-ci exprime sans plus le contraste que l'on ressent, à comparer cinéma direct et cinéma de fiction classique, entre le naturel de celui-là et l'artificialité de celui-ci. C'est seulement en un second temps que l'on envisage les deux cas implicitement présentés comme impossibles. La possibilité que les comportements réels soient trahis par leurs apparences entre en ligne de compte dans les développements consacrés à la psychologie du tournage, comme celui que l'on a cité plus haut (cf. page 9). Quant à la possibilité que les apparences des comportements fictifs donnent une idée adéquate des comportements réels correspondants, elle est implicitement reconnue lorsqu'on emploie l'expression cinéma direct de préférence à cinéma-vérité, ce qui est une façon de signifier, on l'a vu, que le cinéma de fiction classique accède au réel d'une manière indirecte.

Il ressort de cette brève analyse que l'une des principales différences qui caractériserait une méthodologie rationaliste du cinéma direct par rapport à la méthodologie empiriste en usage, est qu'elle éviterait l'artifice inconscient qui consiste à donner aux résultats un air de naturel en les présentant d'une manière chaotique comme des données passivement enregistrées, si bien que les notions qui permettent de les réunir paraissent se dégager toutes seules et s'imposer avec la force de l'évidence. Aussi le moment paraît-il venu de faire preuve de simplicité en cessant de recourir aux procédés de conceptualisation d'une manière implicite qui rend difficile la critique de leur emploi. Un signe de cette nécessité est le fait que Jean Rouch, partant d'une position empiriste, proche de celle de Luc de Heusch dont il cite plusieurs déclarations,¹⁰ ait abouti, au terme d'une réflexion sur l'expérience de Vertov, Flaherty et Vigo, aux idées relatives à la cinétranse et à la cinépensée individuelles et collectives, dont nous avons essayé dans ce texte d'analyser les fondements.

Ouvrages Cités:

HEUSCH, Luc de, *Cinéma et sciences sociales*. Paris, UNESCO, 1962, 103 p.

MARCORELLES, Louis, *Éléments pour un nouveau cinéma*. Paris, UNESCO, 1970, 154 p.

ROUCH, Jean, "Le Film ethnographique", in Jean Poirier *Ethnologie générale*. Paris, Gallimard, 1968, pp. 429-471.

— "Essai sur les avatars de la personne, du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe", in *La notion de personne en Afrique noire*. Paris, Editions du CNRS, 1971, pp. 529-544.

SADOUL, Georges, *Dziga Vertov*. Paris, Editions Champ libre, 1971, 171 p.

¹⁰Jean Rouch, "Le film ethnographique", pp. 429-471.

Principaux films cités:

FLAHERTY. Robert,

Nanook l'Eskimo, 1922, 35mm, NB, 55 min.

Moana, 1926, 35mm, NB, 55 min.

L'Homme d'Aran [Man of Aran], 1934, 35mm, NB, 70 min.

Louisiana story, 1938, 35 mm, NB, 77 min.

VERTOV. Dziga,

Kinopravda, 1922-1925, 35mm, NB, 23 numéros.

L'Homme à la caméra, 1929, 35mm, NB, 50 min.

Enthousiasme, 1930, 35mm, NB, 90 min.

VIGO. Jean,

A propos de Nice, 1929, 35 mm., NB, 42 min.

Zéro de conduite, 1933, 35mm, NB, 44 min.

L'Atalante, 1934, 35 mm., NB, 90 min.

La identidad militar americana en la guerra de Irak, democratización de la tecnología y la representación de la democracia

Diego Zavala Scherer

Doctorando en Comunicación Social, Universidad Pompeu Fabra

el_mos@yahoo.com

Resumo: Este trabalho aborda o problema da experiência da guerra e do seu registo documental a partir da figura do soldado. Na segunda guerra do Iraque os soldados converteram-se em cronistas e camarafotógrafos do conflito. A sua identidade, determinada pela sua condição de participantes, modifica a poética da representação documental; investidos com a nova tecnologia audiovisual, são lançados a gravar em nome de valores a respeito dos quais devemos questionar como deixam a sua marca nesses filmes.

Palavras-chave: Guerra do Iraque, identidade, experiência, cinema directo.

Resumen: Este trabajo aborda el problema de la experiencia de la guerra y su registro documental a partir de la figura del soldado. En la segunda guerra de Irak, los soldados se han convertido en cronistas y camarógrafos del conflicto. Su identidad, determinada por su condición de participantes, modifica la poética de la representación documental; investidos con la nueva tecnología audiovisual, son lanzados a grabar en nombre de unos valores respecto a los que se debe cuestionar la forma en que dejan su impronta en estas películas.

Palabras clave: Guerra de Irak, identidad, experiencia, cine directo.

Abstract: This work addresses the problem of the war experience and its documentary record by the figure of the soldier. In the second war in Iraq the soldiers have been converted into camera photographers and chroniclers of the conflict. Their identity, determined by their condition of participants, changes the poetic representation of documentary; invested with the new audiovisual technology, they are launched to record on behalf of values which we must question the embossing in such films.

Keywords: Iraq war, identity, experience, direct cinema.

Résumé: Cet article examine le problème de l'expérience de la guerre et de son enregistrement documentaire par ceux qui en sont les premiers acteurs, les soldats. Au cours de la deuxième guerre d'Irak, les soldats se sont

convertis en caméra-photographes et en chroniqueurs du conflit. Leur identité, déterminée par leur état de participants, change la représentation poétique du documentaire; investis dans la nouvelle technologie audiovisuelle, ils ont effectué des enregistrements véhiculant des valeurs sur lesquelles nous pouvons et devons nous interroger car elles laissent leur empreinte dans leurs films.

Mots-clés: Guerre en Irak, identité, expérience, cinéma direct.

“everyone had a camera”
(sgt. Steve Hicks, Lima Company)

“Si lo que vemos representado hubiera sido realmente la verdad,
creada con éxito delante de la cámara, la película dejaría de existir
porque, por la misma razón, dejaría de ser un mito”
(André Bazin)

Guerra, política y representación de la realidad

Si la guerra es el infierno, como afirma Michael Walzer (2001), ¿qué sentido puede tener dotar de cámaras de video a los soldados para grabarlo? ¿No se había creado ya una figura para tal efecto: el corresponsal de guerra? Este personaje sería testigo objetivo del suceso. Sería el encargado de aproximarnos, a nosotros, civiles interesados, e implicados indirectamente, a esa violencia ilimitada de la que esperamos noticias desde otros confines seguros del mundo.

Esta cuestión, esta duplicación de figuras no es una cuestión menor. Modifica profundamente la representación de la guerra y cuestiona todo el aparato mediático y la construcción de la información, fuente primaria de las imágenes mentales del mundo para la gran mayoría de los ciudadanos de las naciones democráticas (Lippmann, 1922). Esta incorporación abre un camino de reflexión sobre uno de los conceptos claves de la teoría respecto a la forma documental y su relación con la realidad filmada. Estoy hablando de la noción de experiencia.

Recurriendo a la forma poética para explicar esta modificación narrativa diría que la metáfora del descenso de Orfeo a los infiernos cambia cuando pensamos en un periodista que hace la crónica de lo que allí vio, a si pensamos en un soldado, entrenado para el combate como quien registra la historia. La experiencia de la guerra y su representación se ve afectada, determinada por la identidad de quien filma y cuenta los hechos. El periodista no experimenta el infierno directamente, da cuenta de él. Esa es su función, su misión. El soldado está llamado a padecer el infierno, a participar activamente de él; y ahora le pedimos que además, lo registre, lo interprete para nosotros.

Aunque en el caso de los soldados a los que me referiré¹ no había la voluntad expresa de formular esta narración de su vivencia de un modo audiovisual específico; y mucho menos la de crear un documental, sí es posible argumentar que este material videográfico fue utilizado con fines particulares de representación. Fundamentalmente establecidos desde las instituciones militares y mediáticas americanas²

Esta cuestión plantea la posibilidad clara de aunar estos registros, que luego dieron lugar a varios documentales sobre la guerra de Irak, como parte del *cine de seguridad nacional* (Valantin, 2008); que junto a los medios informativos – responsables de la construcción de la opinión pública – constituyen los mecanismos narrativos para elaborar los discursos de unidad nacional americana y de transmisión de los valores democráticos que intentan establecer como paradigma político global.

Siguiendo este argumento, si la experiencia de quien filma determina lo filmado, es importante establecer una mínima división del tipo de experiencia respecto de la guerra que pueden tener los diferentes soldados (en este caso americanos, por el caso que nos ocupa) para establecer unos parámetros de análisis y unas categorías para enten-

¹ Los tres documentales que sirven de corpus para la argumentación de este trabajo son: *Combat diaries* (2006) de Michael Epstein, *War tapes* (2006) de Deborah Scranton y *Alive day memories* (2007) de Jon Alpert y Ellen Goosenberg Kent. Aunque su aproximación al uso del material filmado por soldados es diferente en cada caso, me parece que la reflexión que expongo aplica por igual a los tres filmes.

² Aunque algunas formas de esta poética documental sean ambiguas y parezcan políticamente indeterminadas, argumentaré que a pesar de ello aporta beneficios simbólicos y discursivos a la idea de nación. Y el simple hecho del registro de la experiencia por el soldado es ya un indicativo de la relación de la memoria de una cultura y las posibilidades tecnológicas para constituir la, materializarla.

der cómo se ha representado la invasión a Irak; y comprobar cómo estas modificaciones en el modo de registrar y representar afectan los discursos sobre la unidad nacional y los valores que enarbolan.

Considero que una primera división de las identidades de los soldados es la que ofrece el propio Jean-Michel Valantin, de la cual partiré para establecer la diferencia entre la democratización de la imagen y la representación de la democracia.

La institución militar estadounidense está formada por tres grandes fuerzas armadas: el Ejército (Army), la Armada (Navy) y la Fuerza Aérea (Air Force), a las que acompaña el pequeño pero inmensamente prestigioso cuerpo de los marines, que depende de la Armada. Estos servicios tienen una relación vital y orgánica con el cine que permite articular las fuerzas de defensa con los grandes mitos, con los procesos de legitimación política y con la actualidad a través de la puesta en escena «heroizante» de sus efectivos y prácticas. (Valantin, 2008)

Las relaciones de tiempo y espacio (para hablar en términos narrativos) que cada institución de las fuerzas armadas guarda con la realidad, también cuestionan de forma distinta a la representación fílmica. En función de estas mínimas determinantes, así como de las determinantes específicas de la historia y naturaleza de cada conflicto armado es que podemos hablar de formas poéticas de representar la guerra.

En este sentido, la segunda guerra de Irak es un caso particularmente interesante para el análisis de la relación entre la tecnología bélico-fílmica y la representación de la identidad militar. A pesar de contar con la más alta tecnología militar, lo que bajo la perspectiva de Paul Virilio (1986, 1989), sería una forma de medir el progreso de la sociedad americana, esta guerra ha tomado un matiz distinto. La capacidad bélica y evolución tecnológica han topado con un conflicto que requiere otro tipo de acercamiento, de reconocimiento del enemigo. El progreso social estadounidense se enfrenta a una guerra distinta a la que hay que cuestionar.

Unlike earlier wars, in which there were political aims either of conquest or domination, what is at stake in this one is war itself: its status, its meaning, its future. It is beholden not to have an objective but to prove its

very existence. . . In effect, it has lost much of its credibility³ (Baudrillard, 1995)

La guerra virtual⁴ que representó el primer ataque a Irak tras la invasión de éste a Kuwait, así como los avances en Somalia, Kosovo, incluso Afganistán, establecieron un presupuesto sobre cómo se debía luchar (y filmar) esta segunda guerra contra el gobierno de Saddam. La política de los “cero muertos” que determinó la aproximación del gobierno americano a estos conflictos armados era insostenible en el caso de la operación *Iraqi freedom*.

El Ejército está anclado en tierra a través del combate terrestre con todo lo que ello implica: el sufrimiento, la sangre, el dolor heroico, la muerte, la dureza y el conocimiento de las sociedades civiles que se atraviesen (sean éstas respetadas o devastadas). La Armada es la fuerza democrática por excelencia, pues un golpe de Estado jamás puede tener lugar en el mar; es el médium histórico de una cultura de la fluidez estratégica, de la difusión flexible de la potencia norteamericana desde los océanos donde su presencia es permanente, capaz de rodear las tierras sin dejar de garantizar la seguridad de los flujos comerciales que los Estados Unidos necesitan. Los soldados de infantería de marina son la afirmación de la capacidad histórica de la Armada para desembarcar en tierra y abrirla a las tropas no marítimas transportables por barcos. Por su parte, la Fuerza Aérea representa el despliegue en los cielos, separado de las contingencias terrestres, y caracterizado por la fusión del hombre con el material y la tecnología en la experiencia del vuelo. Trasciende las distancias, confiere un carácter abstracto a las fronteras y exige no sólo valor y razón, sino también tenacidad y rapidez. La concepción aérea de la guerra se caracteriza por la contracción temporal, la extrema fragilidad de las tripulaciones y el ideal de incapacitación de las defensas terrestres o marítimas; esta concepción tiende a hacer obsoleta la noción de combate terrestre. (Valantin, 2008)

Entre la tendencia a la obsolescencia del combate terrestre plante-

³ “A diferencia de las guerras anteriores, en las que había, o bien objetivos políticos de conquista o dominación, lo que está en juego en ésta es la noción misma de guerra: su estatus, su significado, su futuro. No está obligada a tener un objetivo, sino a probar su mera existencia. . . En efecto, ha perdido gran parte de su credibilidad”.

⁴ Para un resumen sobre la condición de virtualidad, simulacro y posmodernidad de la guerra, cfr. Philip Hammond. *Media, war & postmodernity*, New York: Routledge, 2007, capítulo 1.

ada así de forma teórica, y lo que ha sucedido, hay un espacio para el análisis. Es como si esta guerra fuera un intento por devolver la credibilidad al propio concepto, según los términos de Baudrillard.

Llegar hasta el fondo del asunto (ya fuera para encontrar las armas de destrucción masiva, a los terroristas del 11/S o el petróleo iraquí), tuvo un coste para el gobierno americano que, desde la guerra de Vietnam no tenía que asumir: la pérdida significativa de soldados en combate en tierra. Lo que había sido la piedra angular de la implicación armada americana durante más de 25 años, tras el trauma de la lucha en el sureste asiático, dio paso a una nueva ocupación-pacificación-guerra de guerrillas en la que Estados Unidos no encuentra la forma de salir.

Este tipo de conflicto armado, no solamente era una posibilidad, sino que pronto quedó claro que, a pesar del gran desarrollo tecnológico propulsado durante el final de la década de los noventa por el ejército americano para proteger a sus hombres y mantenerlos lejos de los riesgos del combate, la lucha cuerpo a cuerpo tendría beneficios en términos de opinión pública. A pesar de la pérdida de la vida de los soldados que, a fin de cuentas, son eso: el primer sacrificio que una sociedad ha de hacer para reproducirse, para salvaguardarse.

El ejército americano no sólo era consciente de que se podría ver implicado en una situación como ésta; estaba deseoso de entrar en acción. La salvaguarda de la nación tras los atentados del 11 de septiembre disparó los índices de reclutamiento y revelaron la disposición de los civiles por involucrarse en la lucha frente a los países denominados, como el *eje del mal*⁵. La duración de la invasión a Irak, que ya lleva más de cinco años, ha comenzado a subvertir estos beneficios; ha hecho que la visión de los ciudadanos y soldados americanos sobre la intervención en aquel país comience a cambiar.

La guerra iniciada en el 2003 ya ha arrojado un sinnúmero de productos documentales asociados al conflicto, y ha generado fórmulas de representación sobre cómo ver y entender esta guerra. Me interesa,

⁵ La noción de experiencia también remite a la relación entre cine y psicología, tan importante para la construcción de los personajes en el imaginario fílmico americano. Una explicación respecto de los procesos de implicación de los individuos en la guerra se puede encontrar en Lawrence LeShan. *The psychology of war*, Helios Press, Canada, 2002. Particularmente en el capítulo sobre guerras míticas y guerras sensoriales.

particularmente, analizar la propia visión americana, a través de sus explicaciones y narraciones sobre su implicación y experiencia en ella, como comunidad y como individuos separados.

Especialmente significativo me parece el hecho de que los soldados americanos llevaran cámaras de video para grabar la experiencia de la guerra mientras permanecían desplegados, como sucede en los documentales *Combat Diaries* (2006) o *War tapes* (2006). La figura del soldado-camarógrafo es un paso más en la carrera por aproximar al civil a la guerra, sin participar de ella. La mimesis se ve, sin duda alguna, modificada por este nuevo planteamiento, por esta nueva forma de mirar y grabar.

El cuestionamiento es muy claro: ¿qué diferencia implica, para la representación, que camarógrafo y soldado se conviertan en la misma persona? La tecnología es la que ha posibilitado esta evolución del modo de representación. El impacto sobre la función de los medios es enorme, pero también sobre el estilo y la forma documental, así como sobre las instituciones democráticas y sobre la noción de la propia guerra. Intentaré mostrar los alcances de esta sofisticación tecnológica y sus implicaciones.

La primera pregunta que hay que atajar dentro de todo este gran cambio que he expuesto es, ¿qué sentido puede tener que los propios soldados graben una guerra? O desde otro plano de la discusión, ¿qué utilidad reviste que un aparato tan monumental, como el de los medios informativos americanos, incorpore o compita con la visión de los combatientes? La respuesta está vinculada con presupuestos sobre la construcción de una identidad nacional y de la participación de los sujetos en el entramado de los valores democráticos que Estados Unidos dice salvaguardar a nivel mundial.

Pero, además, las cámaras de los soldados no han sustituido la misión informativa de los corresponsales de guerra, cerca de 800 periodistas fueron desplegados junto con las tropas. Las imágenes captadas por los soldados, no fueron consideradas para abastecer de material de actualidad a las cadenas noticiosas; cumplen otra función discursiva y atajan otro problema en la representación de la guerra de Irak. Aunque a mi parecer, el proceso de construcción de la mirada subjetiva del soldado que graba, encuentra su contrapunto, justamente en la posición que los periodistas adoptaron en este conflicto armado.

The embedded journalists o los periodistas que firmaron contratos con el ejército americano para lograr acceso a las zonas de combate, tuvieron que renunciar al control editorial de esas noticias; por lo menos parcialmente. De este modo, aunque el acceso logístico, garantizado por el ejército, era casi total, los filtros noticiosos estaban orientados hacia la promoción de las actuaciones americanas. Ciertamente que esta cuestión arroja serias dudas sobre los medios informativos y su independencia respecto de las autoridades, volviendo el criterio fundamental de autonomía de la prensa, una víctima más del conflicto. Y, además, sometía a los corresponsales a procesos de socialización y empatía con los soldados, abriendo una polémica sobre la implicación personal de los periodistas con parte del conflicto. Su experiencia de vida junto a los militares empañaba su labor informativa, creando vínculos afectivos que debilitaban la credibilidad y la objetividad de sus crónicas.

Esta idea de “encajar” a los periodistas entre los soldados surge de la limitada cobertura noticiosa que se pudo desplegar durante la Guerra del Golfo y la invasión a Afganistán, en 2001. Esta cuestión tiene una explicación política, que es la norma de las “cero víctimas”, avalada por el desarrollo tecnológico para la salvaguarda de las fuerzas armadas americanas. No era necesario, en un sentido, por la naturaleza de los conflictos, y los objetivos del gobierno americano, intervenir salvo desde el aire; por lo que la función noticiosa se veía seriamente limitada. Y las imágenes asociadas con estos conflictos son las que han dado lugar a las nociones sobre la virtualización de la guerra y el simulacro; que se corresponden con una mirada de dominio, con el control desde el cielo. Cuestión que vincula mirada, poder y desarrollo técnico bélico de forma poderosa, como propone Virilio en su teoría.

Lo que hay que explicar es porqué la liberación de Irak no siguió este mismo patrón bélico e hizo abandonar al gobierno americano la política que temía a la pérdida de vidas de soldados. Hay una serie de factores y elementos que han intervenido para que esto sea así. En términos generales, podría argumentar tres: el 11 de septiembre como punto de partida del conflicto y del mito de la democracia en peligro, la ausencia de armas de destrucción masiva en Irak (y la consecuente desproporción de la lucha armada) y la pacificación convertida en guerra

civil (con el consiguiente incremento de insurgentes y estrategias de guerrilla entre la población).

La tecnología de punta americana, simbólicamente entró en oposición con las armas más artesanales, como las que utilizaron los terroristas para secuestrar los vuelos de los atentados de las Torres Gemelas y el Pentágono. Esta desproporción se acentuó cuando se demostró que el régimen iraquí no poseía la capacidad nuclear que le atribuyeron las autoridades americanas para justificar la invasión. La distancia del poder bélico se hizo insalvable; y cuando la insurgencia reavivó los enfrentamientos callejeros en Irak, el uso de artefactos explosivos caseros se volvió la principal causa de muerte de soldados en la intervención.

La indistinción del enemigo respecto de la población y la naturaleza fragmentaria de la lucha insurgente obliga a la intervención cuerpo a cuerpo por parte de los soldados. Expuestos, además, al peor escenario posible: la guerrilla urbana. Ellos son distinguibles, mientras que sus opositores no. El desvanecimiento de la identidad del enemigo, toda vez que ha caído Saddam⁶ (cara visible e icono reconocible del régimen) pareciera exigir una presencia física de los estadounidenses en la pacificación. Es como si ante la caída del dictador y la desestructuración del gobierno y sus instituciones, Estados Unidos hubiera asumido la potestad de la construcción de las condiciones mínimas para el proceso democrático. Y eso, ha de hacerse a través de la implicación de los individuos en el proceso. La seguridad pronto se mostró como la primera necesidad y fue asumida por el ejército.

Ya no se trataba de sus pretensiones de control global, que se podría seguir manteniendo con el dominio desde el aire y los mares, como en las guerra previas. Aquí, el éxito en la persecución de terroristas y la pacificación del pueblo se hacía imposible sin la presencia de tropas. Y para ello habría que desplegar, forzosamente equipos de soldados de infantería. Esta adecuación al enemigo, aunado al paso del derrocamiento del régimen al estado de guerra civil en Irak derivarían en una política de intervención mucho más clásica en términos de lo que una guerra moderna (no posmoderna) representa: el uso de efectivos del ejército en el terreno, avanzando y manteniendo posiciones estratégicas para lograr, eventualmente, la paz.

⁶ Cfr. Santiago Vila. "La connotación, arma política" en *Cahiers du Cinema España*, no. 6, noviembre 2007.

En este punto de la intervención, el valor noticioso sufre, colapsa con el cambio de la realidad del conflicto. Las motivaciones del gobierno para permanecer en Irak también hacen cambiar el interés informativo sobre la actualidad en ese país. El despliegue de medios desde el primer ataque, hasta la toma de Bagdad, 21 días después, marca una etapa del conflicto distinta al resto del tiempo que las tropas han permanecido en tierra. Supuestamente, la zona de combate debía dar paso a la instauración de instituciones locales que salvaguardarían el tránsito hacia la democracia. Sin embargo, la escalada en los ataques insurgentes ha imposibilitado el proceso de pacificación y han vuelto a instalar a las tropas americanas en la situación de contener las insurrecciones y atajar a los rebeldes.

El alargamiento de la estada de tropas americanas en Irak debilita las visiones asociadas con el poderío atómico del régimen y afianzan las explicaciones sobre el desarrollo económico pretendido por Estados Unidos a partir del control geopolítico y el dominio del petróleo iraquí⁷. La justificación respecto al ataque a Irak, poco a poco se disuelve; y la permanencia allí se vuelve difícil de argumentar en términos de seguridad nacional y de los objetivos de captura de terroristas o desmantelamiento del armamento nuclear. Este limbo político, poco claro respecto de qué intereses persigue el gobierno americano y, sobretudo, de los beneficios que ello pueda tener para el pueblo, hace importante la reivindicación de los valores democráticos y la construcción de imágenes míticas sólidas para sustentar este estado de indefinición.

Mientras las representaciones sobre la pérdida de credibilidad del gobierno americano, y de los medios de comunicación, van cobrando fuerza en la tradición del documental independiente de Estados Unidos, otro tipo de programas de no-ficción, asociados a la producción televisiva intentan reconstituir o salvaguardar ciertas instituciones. Mientras el Congreso, la Presidencia, incluso los medios (baluartes de la democracia americana), son cuestionados por piezas documentales como *Fahrenheit 9/11* (2004) de Michael Moore, *Weapons of Mass Deception*

⁷ Hay aquí una gran línea argumental que parte de la tradición documental ha seguido, *Iraq for sale: The war profiteers* (2006) de Robert Greenwald, *The oil factor: Behind the war on terror* (2004) de Gerhard Ungerman y Audrey Brohy. De igual forma que el tema es tratado o nombrado en los filmes de oposición al gobierno de Bush o que intentan explicar el papel de los medios en el control de la opinión pública.

(2004) de Danny Schechter, o *Outfoxed* (2004) de Robert Greenwald, el ejército parece ser un reducto donde los valores de la libertad y la salvaguarda de la patria aún subsisten. Probablemente esta condición se deba al fuerte nexo que tiene esta institución con la noción de pueblo americano, lo que sin duda le permite ser visto como parte de la nación sin necesidad de ser cuestionado.

Sobretudo, tomando en cuenta que otras instituciones asociadas a la seguridad nacional son percibidas como la fuente del control real del poder sobre las tropas y las cadenas de mando militar. De este modo, las representaciones de la conspiración suelen moverse en el imaginario sobre la CIA, el FBI o los nuevos soldados privados y las multinacionales que intentan sacar provecho económico de la guerra. El soldado sigue siendo una figura mítica central para la construcción de discursos sobre la unidad nacional y el respeto a los valores de la democracia americana, asentados desde los tiempos de la conquista de la frontera⁸.

Esta cuestión es muy importante para entender el impacto del desarrollo de la tecnología para dotar a estas personas de posibilidades de registrar su experiencia de la guerra. Aunque todo ello implica ciertas limitaciones, ciertos matices de la mostración del conflicto que hay que considerar. Sobretudo el paso que supondría extraer utilidad simbólica, para una comunidad, de la representación de una experiencia individual. Este paso muestra que la insistencia en centrar la experiencia bélica en los soldados dificulta una construcción de un discurso coherente por la falta de representación de otras identidades relevantes para los valores democráticos. Simplemente, a partir de la división de identidades militares extraída del trabajo de Valantin, se muestra la falta de historias personales asociadas a la Fuerza Aérea y a la Marina.

Es como si la intensidad del despliegue en tierra hubiera hecho pendular las poéticas, de la imagen virtual del cazabombardero entrando en acción de la guerra del Golfo Pérsico, a la concentración casi absoluta del soldado en el vehículo todo-terreno patrullando alguna ciudad iraquí. Si, por ejemplo, la Marina es la institución democrática por excelencia, su ausencia dentro de las historias de la guerra indica claramente la debilidad en la representación de los valores democráticos, o por lo menos su segmentación, su limitación. Lo que repercute en la construcción de

⁸ Cfr. Richard Slotkin. *Gunfighter nation. The myth of the frontier in twentieth century*, New York: Harper Collins, 1992.

una noción completa, ordenada y coherente de la democracia americana y de sus políticas de intervención en otros países.

Y la potencia de las imágenes del control aéreo se ha diluido con el alargamiento del conflicto. El piloto es una personificación casi inexistente en esta guerra, a diferencia del peso simbólico que tuvo durante el conflicto en Vietnam. La capacidad de bombardear sin estar al alcance de las baterías antiaéreas ha hecho de los aviones y sus tripulantes, una sombra, un fantasma dentro del léxico bélico del conflicto en Irak. Tampoco el helicóptero ha sido objeto, como lo fue en el sureste asiático, de mayor utilidad y, por tanto, de carga simbólica.

El imaginario sobre las fuerzas aéreas en Vietnam dio lugar a un sinfín de imágenes y representaciones pertenecientes, además, a todo el espectro ideológico de los distintos países participantes. Podríamos hacer un recorrido desde el bombardeo de *Apocalypse Now* con la música de Wagner, hasta el documental de *Piloten im pyjama* filmado por los realizadores marxistas Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, de la República Democrática Alemana, para oponerse a la invasión americana; hasta las baterías antiaéreas en *79 primaveras*, de Santiago Álvarez. Por contrapartida, en el caso de la guerra de Irak, prácticamente todas las representaciones tienen que ver con los soldados desplegados en tierra, como se puede constatar en la creciente filmografía asociada a este hecho histórico.

La forma documental y la representación de la experiencia bélica

Este fenómeno de la implicación de equipos de filmación o grabación asequibles (en precio y prestaciones) a los soldados es un fenómeno que se ha desencadenado a partir del desarrollo de los equipos ligeros de 16 mm y el sonido sincrónico en los años sesenta. Tanto el cine como la televisión se han beneficiado de esta cuestión, dando lugar a nuevas formas de reporterismo, así como de movimientos documentales (el cine directo y el vérité). Aunque estas relaciones ya se habían hecho posibles para el momento de la guerra de Vietnam, donde las cámaras ligeras jugaron un papel importante⁹ no ha cumplido la misma función que en el conflicto en Irak; donde, además, el impacto y magni-

⁹ Patricia Zimmermann. *Reel families a social history of amateur film*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

tud del uso de esta tecnología ha sido desbordante. Al punto de requerir, por parte del gobierno americano, un control.

El impacto en el plano narrativo, gestado por los movimientos de los años sesenta – fundamentalmente por la tradición del cine directo –, es visible a partir de ciertos cambios del modo de representación. Los que más me interesan, para efectos de entender el cambio en la noción de la experiencia bélica, son los que cuestionan la relación entre la sociedad y los individuos; los que pueden modificar los valores que unen a los ciudadanos con los ideales de su cultura.

Visually as well as philosophically, direct cinema is predisposed toward intimacy, physical proximity, an isolated focus on “personality” struggling for self definition in a web of institutional pressures. This is, in essence, the master narrative at the heart of Robert Drew’s celebrated “crisis structure.” If one could isolate for thirties films the most characteristic image category, it would probably be groups of people in exterior long shots. In direct cinema’s brief commercial foray of the late sixties, the typical configuration is most likely an interior facial *close-up*.¹⁰ (Arthur, 1993).

En este sentido, si la experiencia del individuo que narra es distinta a la que la tradición mediática había ofrecido, la narración de la guerra como hecho histórico (considerado como el evento político de relevancia histórica para un pueblo por excelencia) también se ve modificada. Es importante, por tanto, preguntar qué tan capacitado está el soldado para hacer la crónica de la experiencia, y si esa narración es históricamente relevante como memoria y discurso de una sociedad.

This formal shift, determined in part by technological advances, social science allegiances, and enveloping humanist discourses, can be retraced at several textual levels. Whereas thirties documentary expressed the quotidian through contrastive editing – as a shared, historically

¹⁰Visual y filosóficamente, el cine directo está predisuesto hacia la intimidad, la proximidad física; a una focalización aislada de la personalidad, luchando por su autodefinición en medio de la presión de una red institucional. Ésta es, en esencia, la narrativa central en el corazón de la celebrada “estructura a partir de la crisis” de Robert Drew. Si uno pudiera aislar la característica visual más característica de los documentales de los años treinta, probablemente sería la imagen de grupos de gente en exteriores y filmados en planos largos. En el pequeño asalto comercial del cine directo de la última parte de la década de los sesenta, la configuración típica sería más bien un plano corto de un rostro en un espacio interior.

grounded condition – direct cinema constructs everyday life as a temporally distended preserve of idiosyncratic behaviour. Refitting a cinematic construct of duration, the long take, to the expression of personhood, immediacy and authenticity are signaled by tropes of uneventfulness within the image, by awkward gaps and silences, the seemingly haphazard trajectories of handheld movements. This visual array conforms to what Roland Barthes locates in literature as “the realistic effect,” grounded in the adumbration of “non-signifying detail”; events, gestures, objects seemingly absolved of coded meaning. In direct cinema, social history is transposed into kind of portraiture; dramatization of social process replaced by dramatization of the camera recording process. The value of concerted action as theme and formal logic gives way to stasis, the individual entrapped by circumstance, as a measure of commitment to the present.¹¹ (Arthur, 1993).

Si hacemos caso a la tradición del cine directo como una de las influencias del modo de representación documental de la guerra de Irak en particular, pero también teóricamente pertinente para aplicar a la guerra como noción general, es muy importante resolver la paradoja que esta caracterización que Paul Arthur hace del estilo de este tipo de movimiento del modo documental. Hay que considerar que, efectivamente, la prolongación indefinida de la estancia de Estados Unidos en Irak se

¹¹ Este cambio formal, determinado parcialmente por avances tecnológicos, tradiciones de las ciencias sociales, y discursos humanistas en desarrollo, puede rastrearse a varios niveles textuales. Mientras el documental de los años treinta expresaba “lo cotidiano” a través de una edición de contrapunto (o contraste) – como una condición compartida a partir de un basamento histórico – el cine directo construye la vida de cada día como una conservación temporal distendida de un comportamiento idiosincrásico. Reinstala la toma larga como una construcción cinematográfica de la duración, asociada a la expresión de la personalidad, la inmediatez y la autenticidad, que son establecidos como tropos del “evento ausente de sentido”, contruidos al interior de la imagen gracias a incómodos vacíos, silencios y movimientos cámara en mano con trayectorias, al parecer, casuales. Este arsenal visual conforma lo que Roland Barthes localiza en la literatura como “el efecto realista”, basado en el bosquejo del “detalle no-significante”; eventos, gestos, objetos aparentemente absueltos de sentido codificado. En el cine directo, la historia social es reconvertida en un tipo de retrato; la dramatización del proceso social es reemplazada por la dramatización del proceso de registro o filmación de la cámara. El valor de la acción como tema y lógica formal cede su lugar a la estasis, el individuo atrapado por la circunstancia, y es una medida del compromiso con el presente.

corresponde con esta noción de estatismo, igual que los individuos están atrapados en una circunstancia, donde la narración se ocupa del presente inmediato de los personajes.

La cuestión es que este énfasis en el retrato del personaje y el abandono de “la dramatización del proceso social” desvincula (o por lo menos dificulta la conexión) entre la experiencia personal y el discurso de la historia de una sociedad. Si las teorías sobre la literatura y el mito coinciden en la muerte del sujeto y la desaparición de la figura heroica, ¿qué sentido tiene centrar la representación documental en los soldados, personaje ideal para ser considerado héroe? Probablemente por un intento anacrónico de restituir esta figura central para la narración moderna, progresista y nacional. Pero la presencia de una figura mítica potente como un soldado-héroe no resuelve la pregunta sobre la relevancia de este relato para el discurso histórico. Porque, a pesar de la centralidad del retrato del personaje que podría, aparentemente, dar viabilidad a una interpretación del resurgimiento del héroe, la falta de acción – elemento vital para la construcción de la trama – relega el seguimiento del personaje a la mostración de actos carentes de sentido de los cuales resulta imposible extraer virtudes, valores o trazas de ejemplaridad heroica.

De esta forma, lo que en el cine directo era una virtud; que era la posibilidad de centrar la mirada en un personaje anónimo y mostrar su interacción con las instituciones dentro de la vida ciudadana cotidiana, cuando hablamos de soldados en zona de guerra lo filmado no pueden ser gestos y acciones desprovistas de sentido o valor social. La defensa simbólica de la cultura se está llevando a cabo en el ejercicio de la lucha, que constituye políticamente a un pueblo¹², por lo que es indispensable conectar ese énfasis en el presente del que habla Arthur, con el pasado; pero también con la proyección del futuro que se sueña a partir de las acciones bélicas emprendidas. Es muy importante hacer notar que, por tanto, la simple grabación de la experiencia del soldado no asegura una representación significativa y legítima de esos hechos registrados como relevantes para la sociedad a la que pertenece.

La excesiva mitificación del soldado, por tanto, puede ser uno de los

¹²Cfr. Carl Schmitt (s/fecha). *El concepto de lo político* (traducción de Dénes Martos). Disponible en: http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Carl-Schmitt/CarlSchmitt_ElConceptoDeLoPolitico.htm

vicios adquiridos de la representación documental, donde otras acciones del orden político quedan bloqueadas o eliminadas. Simplemente con la ausencia casi total de las visiones de los participantes de la Armada o las Fuerzas Aéreas americanas ya se hace patente esta parcialidad o limitación de las figuras que cargan el peso simbólico de los valores democráticos americanos en esta guerra. Y que algunas caracterizaciones de los individuos de aquella nación pretendan representar estas virtudes, eso no significa que estas narraciones efectivamente representen estos valores y, mucho menos, que reflejen la realidad de la forma en que individuos y comunidad comparten estos principios democráticos.

La investidura del soldado como combatiente por la patria, así como su posición radical al frente del contacto con el otro-enemigo son elementos indispensables para simbolizar y representar en un individuo ciertos valores; pero eso no asegura que esos valores sean, también representativos de toda una sociedad, cuestión que la proximidad de este estilo derivado del cine directo impide clarificar. No hay que olvidar una cuestión vital que subyace a la caracterización de Arthur respecto de esta forma documental; y es que esta autodefinición del individuo en una red institucional tiende, bajo este tipo de representación, a aparentar un *status quo* social que es engañoso. La crisis o conflicto de los personajes es también el conflicto de esas instituciones de las que participa; y mucho más si pensamos que el hecho representado y los mecanismos institucionales puestos en juego son los que intervienen en los conflictos entre pueblos, entre identidades políticas opuestas.

La definición del enemigo, la constatación de la divergencia de valores y concepciones políticas es el principio del conflicto, externo en términos de acción política; pero es también una crisis de la propia identidad que lucha por consolidarse, por imponerse, por mostrarse como la válida, la viable históricamente. Y todo ello no puede sino diluirse en una narrativa centrada en el retrato del individuo como la que se suele practicar en este tipo de documental. Por lo tanto, a pesar del gran peso simbólico del soldado, asociar su mirada y experiencia de la guerra (a partir de la cámara de video) es un síntoma de la democratización de la imagen, pero está lejos de ser un documento de la representación de la democracia.

La representación de la experiencia del soldado, grabada por él

mismo es, sin duda, un paso más en la expansión del sujeto que la narrativa documental ha logrado a lo largo de toda su historia. Las libertades de tiempo de grabación y condiciones de luz y sonido para el registro son casi totales; además de la ventaja de la miniaturización de los equipos, permitiendo al soldado portar el rifle y la cámara al mismo tiempo. De este modo, incluso no tiene siquiera que decidir entre si hacer un registro del instante o participar del combate (como caso extremo de decisión entre la voluntad periodística y el deber militar).

La cuestión es que estos avances tecnológicos acompañan una poética, una dramatización de la vida cotidiana tendiente al retrato del personaje. Pero, entonces, la realidad social permanece casi completamente al margen de la representación documental. La guerra se vuelve una puesta a prueba del patriotismo y de los valores democráticos del combatiente, donde las circunstancias que lo determinan son la experiencia límite de un ciudadano: participar en una guerra.

Esta formulación de la trama constituiría a este tipo de poética, como un caso de narración de crecimiento, de logro de la madurez del personaje, propia del *bildungsroman* en literatura. Esta posible asociación con la forma literaria, permite pensar que existe, dentro del género documental, una fabulación moral donde es fundamental establecer, no sólo una representación adecuada de la experiencia del individuo, también se ha de hacer un planteamiento de la sociedad que le pide esta evolución, esta conquista de los obstáculos.

Pero para los fines de la sociedad americana, dos obstáculos claros de esta codificación de la experiencia del soldado debilitan la propia visión democrática que el impulso tecnológico podría haber dado al registro de la vida del combatiente desplegado en la zona de conflicto.

El primer obstáculo es la confusión emocional de los soldados; pues la crisis de estar allí, en una zona de combate y experimentar en primera persona el conflicto hacen que los individuos, más que representar los valores democráticos, sean personas que dudan y reflexionan sobre los motivos de la guerra y la necesidad de que continúe. De este modo, la poética próxima a la visión del soldado suele ser una perspectiva confusa, cargada de la emotividad de estar lejos de casa y de la intensidad del combate. Estas narraciones que se centran en la figura del soldado topan con este obstáculo que no encuentra orden o resolución en el plano político. Su solución es siempre en el plano emocional y del viaje

(mítico y real) de regreso a casa. Los valores, por más que sean encarnados por los soldados, quedan en suspenso, quedan, en realidad, a falta de una solución política.

El segundo problema es que la figura que suele servir de sinécdoque de la sociedad en las representaciones de los soldados en estos documentales, son las familias. Esta materialización parcial de la sociedad americana, a partir de una institución clave de la cultura de ese país guarda ciertas limitaciones. La familia no es una institución del orden político, por lo que su utilización es puramente simbólica; y tampoco colabora a dar solución al plano histórico o político del conflicto.

De este modo, es posible argumentar que esta forma documental ha de entenderse más como una fórmula de simbolización de la realidad con fines ideológicos, pero con unos límites de representación de la realidad del combate (entendido como acto político) muy claro. Estas narraciones no representan la democracia americana, intentan reproducirla. La experiencia del soldado, su sacrificio, no encuentra en estas fórmulas documentales una representación de la sociedad que sirva de contrapeso para considerar que existe un vínculo entre esa comunidad que le pide a sus ciudadanos ir a combate, y lo significativo que es su actuación, como individuo, para el sistema político.

Por más que la tecnología se esfuerce por mostrar la intensidad de la experiencia, esa violencia ilimitada, ese infierno, lo que visibiliza esta poética extrema venida desde el frente de batalla, es el cambio en la forma de pensar y registrar la guerra. De la visión virtual, de dominio desde el cielo de un cazabombardero que destruye un blanco, hemos pasado al plano contrapicado, de movimiento caótico que registra al soldado dentro del vehículo todo-terreno reaccionando ante una explosión o un abrupto en el camino en medio del desierto. Esta nueva formulación técnica, expresiva, muestra la guerra de un modo fragmentario, casi claustrofóbico, donde los gestos del rostro del soldado, que se auto-registra como objeto relevante, representativo de este conflicto, son los indicios de lo que sucede afuera, donde un explosivo casero puede poner fin a su vida y a la grabación.

El miedo a este tipo de final es, tal vez, lo que une definitivamente sociedad e individuo, soldado y gobierno americano. Este sentimiento (presente desde la caída de las torres gemelas) es lo que cohesiona la visión de toda una nación; y es, tal vez, lo que más se refleja como

experiencia individual y colectiva en estos documentales, donde la pérdida de vidas vuelve a ser un evento cotidiano en la realidad americana. Este miedo sí que une el pasado del pueblo estadounidense, evocando Vietnam constantemente, con el presente en Irak y que, sin duda, marcará el futuro de las representaciones de las guerras sucesivas en que los americanos intervengan.

La lucha sobre el terreno es un intento por recuperar la credibilidad por parte del gobierno americano; pero toda vez que las armas de destrucción masiva han dejado de ser el argumento legitimador, lo que parece sí haber recuperado la credibilidad es la noción de la guerra. Más de cinco mil bajas estadounidenses dan prueba de ello. Bajas que, unidas a las historias de sacrificio y confusión emocional de los soldados participantes de esta guerra, serán símbolos de una sociedad en busca de reafirmar su identidad, su unidad, su cohesión y sus valores en una época donde las fronteras y las identidades están constantemente puestas a prueba.

Referencias bibliográficas

ARTHUR, Paul, "Jargons of Authenticity (Three American Moments)" in Michael Renov *Theorizing documentary*, New York: Routledge, 1993.

BAUDRILLARD, Jean, *The Gulf War did not take place*, Bloomington; Indiana University Press, 1995.

HAMMOND, Philip, *Media, war & postmodernity*, New York: Routledge, 2007.

LESHAN, Lawrence, *The psychology of war*, Helios Press, Canada, 2002.

LIPPMANN, Walter, (septiembre 2004) *Public opinion*, Disponible en: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/pbpnn10.txt>

SCHMITT, Carl (s/fecha), *El concepto de lo político*, (traducción de Dénes Martos), Disponible en: <http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pa->

ges/CarlSchmitt/CarlSchmitt_ElConceptoDeLoPolitico.htm

SLOTIKIN, Richard, *Gunfighter nation. The myth of the frontier in twentieth century*, New York: Harper Collins, 1992.

VALANTIN, Jean-Michel, *Hollywood, el pentágono y Washington*, Barcelona: Laertes, 2008.

VILA, Santiago. "La connotación, arma política" en *Cahiers du Cinema España*, no. 6, noviembre 2007.

VIRILIO, Paul, *Speed and Politics*, New York: Semiotext(e), 1986.

War and Cinema: The Logistics of Perception, London: Verso, 1989.

WALZER, Michael, *Guerras justas e injustas*, Barcelona: Paidós, 2001.

ZIMMERMANN, Patricia, *Reel families a social history of amateur film*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

Filmografía

Alive day memories (2007) de Jon Alpert y Ellen Goosenberg Kent.

Combat diaries (2006) de Michael Epstein.

War tapes (2006) de Deborah Scranton.

Iraq for sale: The war profiteers (2006) de Robert Greenwald.

The oil factor: Behind the war on terror (2004) de Gerhard Ungerman y Audrey Brohy.

Fahrenheit 9/11 (2004) de Michael Moore.

Weapons of Mass Deception (2004) de Danny Schechter.

Outfoxed (2004) de Robert Greenwald.

Apocalypse Now (1979) de Francis Ford Coppola.

79 primaveras (1969) de Santiago Álvarez.

Piloten im pyjama (1968) Walter Heynowski y Gerhard Scheumann.

Documentário animado: tecnologia e experimentação

Índia Mara Martins

Doutoranda em Design, Puc-Rio

indiamartins@gmail.com

Resumo: O objectivo deste texto é investigar a premissa que o documentário sempre utilizou novas tecnologias, em especial, as que apresentavam maior facilidade de acesso à realidade. Em geral, podemos observar em cada 30 anos uma viragem tecnológica. Estas mudanças trazem novas formas de acesso à realidade. Assim, este texto defende que o documentário animado, que é uma tendência dos nos 90 e 2000, ajuda a reforçar a ideia que o documentário é o campo da experimentação. Para tal, iremos resumir algumas mudanças tecnológicas que permitiram ao documentário desenvolver novas formas, estratégias e estilos.

Palavras-chave: Documentário, tecnologia, experimentação.

Resumen: El objetivo de este texto es investigar la premisa de que el documental siempre utilizó las nuevas tecnologías, especialmente las que presentan mayor facilidad de acceso a la realidad. En general, podemos observar la presencia de un cambio tecnológico cada treinta años. Cada uno de estos cambios ofrece nuevas formas de acceso a la realidad. Así, este texto sostiene que el documental de animación -tendencia de los años noventa y del dos mil-, ayuda a reforzar la idea de que el documental es el campo de la experimentación. Con este fin, se resumen algunos cambios tecnológicos que permitieron el documental a desarrollar nuevas formas, estrategias y estilos.

Palabras clave: Documental, tecnología, experimentación.

Abstract: The objective of this paper is to investigate the premise that documentary has always made use of new technologies, especially those that allowed greater access to reality. Generally speaking, we can observe every thirty years a technological turning point. These changes bring new forms of access to reality. Therefore, the paper argues that animated documentary, which is a 1990's and 2000's tendency, helps to assert the documentary as a field of experimentation. In order to do so, it resumes some technological changes that allowed the documentary to develop new forms, strategies and styles.

Keywords: Documentary, technology, experimentation.

Résumé: L'objectif de ce texte est d'enquêter sur la prémisse selon laquelle les documentaires ont toujours utilisé les nouvelles technologies, en particulier ceux qui permettent d'accéder facilement à la réalité. En général, on peut observer tous les 30 ans un changement technologique. Ces changements apportent de nouvelles formes d'appréhension de la réalité. Ainsi, ce texte avance que le documentaire d'animation, qui est une tendance des années 90 et 2000, contribue à renforcer l'idée que le documentaire est le domaine de l'expérimentation. À cette fin, nous allons récapituler certains des changements technologiques qui ont permis au documentaire de développer de nouvelles formes, de nouvelles stratégies et de nouveaux styles.

Mots-clés: documentaires, technologie, expérimentation.

Introdução

A Reflexão sobre a experimentação da tecnologia em diferentes épocas do cinema documentário é tarefa de imensas proporções. Entretanto, é preciso enfrentar o desafio dada a importância do tema. Em nosso caso, acreditamos que esta delimitação do campo é necessária para contextualizar o Documentário Animado 3D, que retoma antigos debates sobre “representação”, estratégias e estilos legitimados pelo cinema documentário.

A tecnologia na produção audiovisual é abordada na teoria do cinema por vários autores como Jean Louis Baudry (1970), Jean Louis Comolli (1975), David Bordwell (1997) e Salt Barry (1992), sem que possamos enumerar muitos teóricos que o façam em relação ao cinema documentário. Curiosamente, apesar de o documentário ser um cinema ancorado no dispositivo, que legitima as suas imagens como reprodução da realidade, as questões tecnológicas são pouco discutidas em sua teoria.

É justamente esta relação entre os meios de produção utilizados na realização do documentário – quer tenham esta denominação ou não – e os modos de “representação” e estilos resultantes da tecnologia de

cada época que pretendemos delinear brevemente. Mais precisamente os períodos do primeiro cinema, as vanguardas e a escola britânica – de 1900 a 1930, os anos de 1960, e os anos de 1990 (documentário 3D e novas mídias).

O primeiro cinema

As atualidades são consideradas as precursoras do cinema documentário e é no contexto de sua produção que observamos mudanças no estilo em relação ao padrão do período de 1895-1907, chamado por Gunning de *Cinema das Origens* (Gunning, 1994:1). Neste momento ainda não havia divisão entre ficção e documentário, mas já percebemos diferentes formas de utilização da tecnologia do cinematógrafo.

Os filmes do chamado primeiro cinema, de um modo geral, apresentavam uma “estética do espanto”, tanto em relação à forma – são filmes de uma tomada única realizada com câmera frontal e planos gerais estáticos - quanto ao conteúdo, que imitava a estética do *vaudeville* com decapitações, aparições e desaparecimentos, etc (Gunning, 1994, 2). Por outro lado, as atualidades já apresentavam movimentos como *travellings* (realizados de trens, barcos), panorâmicas laterais e enquadramentos (diagonal, entradas e saídas de campo) que eram ignorados pelos demais filmes do período.

Além de viabilizar o registro de situações reais, a tecnologia do cinematógrafo também permitia projetá-las. O cinematógrafo era um aparelho reversível que funcionava ao mesmo tempo como câmera, copiadora e projetor. Leve e portátil, independente de corrente elétrica podia ser facilmente transportado. Louis Lumière e seus operadores viajaram pelo mundo registrando e projetando acontecimentos cotidianos e históricos.

Os operadores de Lumière também foram responsáveis pelos avanços dos tripês, que davam maior estabilidade aos movimentos da câmera. Normalmente as câmeras eram fixadas em um tripé para a realização das tomadas mais longas, em eventos sociais e cívicos, mas os primeiros movimentos da câmera foram realizados colocando a câmera em um veículo em movimento.

Também em 1897, R.W. Paul fez a primeira cabeça realmente pro-

jetada para encaixar a câmera em um tripé. O seu objetivo imediato era cobrir as procissões de passagem do Jubileu de Diamante da Rainha Vitória em uma tomada ininterrupta. Neste dispositivo a câmera é montada em uma linha central vertical que poderia ser girada 380°. por uma engrenagem com um punho fluído. Paul o colocou a venda para o público geral no ano seguinte, mas somente alguns cineastas europeus adquiriram este dispositivo. No geral foi mal aproveitado antes de 1900. As tomadas feitas com o suporte de Paul também foram catalogadas como 'panoramas' na primeira década do cinema (Barry, 1992, 32).

Embora catalogados sob o título geral de panoramas, alguns daqueles filmes foram feitos na frente de um motor de trem, numa estrada de ferro, e tecnicamente eram chamados de 'passeios fantasma' (*phantom rides*) (Barry, 1992, 32). Bons exemplos de "passeios fantasmas" são encontrados em *George Town Loop* (Colorado), de 1903, da American Mutoscope e da Biograph, e em *Moscow clad in snow*, de 1908, dos Irmãos Pathé.

A definição de atualidade é bastante complexa, pois esbarra justamente nas indefinições do primeiro cinema. Normalmente o termo atualidades é empregado como sinônimo de "documentário" do primeiro cinema, em oposição às "ficções" daquele período. Contudo, levantamentos históricos (Machado, 1997; Burch, 1999) mostram que já naquele momento a separação entre documentário e ficção era uma operação complexa. As atualidades registravam os eventos que ocorriam na sociedade da época e necessariamente não eram apenas registros realizados *in loco*. Em geral, registros de fatos reais, ficções, encenações e reconstituições se misturavam e eram vistos de forma indistinta como uma maneira de se aproximar do mundo. Portanto, são chamadas de atualidades não apenas os registros reais, mas também as reconstituições que tinham como tema um assunto de repercussão na imprensa e não podiam ser filmados ao vivo.

Ao final da segunda fase do Cinema das Origens (1915-1907) já teremos os primeiros filmes com animação, que poderiam ser chamados de precursores do Documentário Animado, entre eles *Kineto War Map* (F.Percy Smith, 1914-16, UK) e *The Sinking of the Lusitânia* (Winsor McCay, 1918, US), que justamente tratam de reconstituições de fatos históricos.

The Sinking of the Lusitânia recria o naufrágio do navio Lusitânia

provocado pelo ataque de um submarino alemão durante a I Grande Guerra, que custou a vida a 1200 passageiros. O filme teve como propósito despertar sentimentos anti-germânicos nos norte-americanos e assim convencê-los a ajudar militarmente os Aliados. O filme demorou dois anos para ser feito e envolveu 25.000 desenhos. Nele a tragédia é mostrada de uma maneira sofisticada, com freqüentes mudanças de pontos de vista, acima e abaixo da linha de água, e uma montagem dramática muito eficaz. De acordo com historiadores, animação com tal complexidade e sutileza só voltou a ser vista nas primeiras longas metragens de Disney.

O documentário e as vanguardas da década de 20

Na década de 20 temos algumas mudanças significativas em relação ao dispositivo cinematográfico. Neste momento o cinematógrafo é substituído por câmeras mais leves (Akeley, 1919, usada por Flaherty em *Nanook*, 1922), mas que funcionam apenas para filmar. A projeção e a impressão agora acontecem em aparelhos diferentes. Em relação aos aspectos estéticos, já existe uma linguagem cinematográfica mais estruturada a partir da montagem paralela de Griffith e das experiências do primeiro cinema (2^o. período, de 1907-1915, na divisão de Gunning).

Neste contexto surgem alternativas à montagem feita em Hollywood (Construtivismo Russo e Vanguardas históricas), mas vários recursos do primeiro cinema ainda serão utilizados: íris, animação de objetos, truques de aparição e desaparecimento etc. As câmeras mais leves foram fundamentais para o documentário, da mesma forma que as novas propostas de montagem. Como não estava amarrado pelas convenções de continuidade temporais e espaciais, que governavam o filme de ficção centrado na personagem, particularmente na narrativa clássica de Hollywood (Nichols, 1995, 293), o filme de não ficção aproveitou as possibilidades criadoras viabilizadas pela colagem.

As obras realizadas neste período são comumente conhecidas como vanguarda, *avant-garde* em francês. O primeiro uso do termo vanguarda no cinema na década de 20 é dos realizadores e pensadores franceses (Louis Deluc, Riccioto Canuto, Germaine Dulac), que buscam

reconhecimento artístico e cultural para o cinema, tentando superar o estatuto de espetáculo popular¹, que era atribuído ao novo meio². Eles negavam a narração institucional cinematográfica e buscavam uma essência visual para os filmes. Segundo Palácio a diferenciação da vanguarda cinematográfica dos demais movimentos artísticos é atribuída a Paolo Bertetto. Palácio resume sua defesa: “a vanguarda cinematográfica se coloca como legitimação artística, como um esforço singular de dar ao cinema um estatuto que até aquele momento não havia tido ou havia possuído de forma parcial e não suficientemente estabelecido” (Bertetto in Palácio, 1995).

O que vai definir o cinema de vanguarda são as suas preocupações formais e estéticas e as suas condições de produção e difusão. Em relação aos seus aspectos formais, a unidade básica da sintaxe do filme, não é mais o plano, mas o fotograma, que recebe todo tipo de intervenções (riscos e pinturas feitas diretamente na película, colagem e sobreposição de materiais, manipulação do foco, fusões, alterações de velocidade e exposição de luz). Estes aspectos estão presentes no cinema abstrato com mais intensidade (*H2O*, 1929, de Ralph Steiner) como também no cinema figurativo e documental (*O homem da câmera*, Dziga Vertov e *Chuva*, Joris Ivens, os dois de 1929).

No cinema buscado pelos vanguardistas o ritmo visual era um dos princípios dominantes. O ritmo devia ser conseguido tanto pelas variações na montagem, através da escala dos objetos representados, tempo de duração dos planos, quando pelo manejo de técnicas de composição – ópticas ou de câmera tal como o uso intercalado de diferentes velocidades de filmagem – devagar, acelerado – ângulos inusita-

¹ Este estatuto de cinema popular ainda nos anos 20 é específico do contexto cinematográfico francês, na Inglaterra e nos EUA, a situação já era outra. Para saber mais consultar Pré-Cinemas e Pós-Cinemas, Arlindo Machado, páginas 76 a 85.

² É bom diferenciar Vanguarda do Film d’Art, que nasce de um propósito da Pathé: conquistar o público burguês, que reagia mal ao novo meio. Os filmes eram baseados em argumentos literários e históricos, reproduzindo o modelo interpretativo do teatro. “Trata-se de uma estratégia de legitimação cultural que a Pathé realiza convocando as artes institucionais para que apostem oficialmente no cinema: primeiro com o Film d’Art, que conta com a participação dos atores da Comédia Francesa, e depois, com a SCAGL – fruto de uma colaboração com o sindicato dos escritores (a Société des Gens de Lettres)”. in Monica Dall’Asta, *El cine como arte. Los primeros manifiestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas*, p. 268

dos, imagens distorcidas com cristais ou no negativo, etc (Palácio, 1995: 283).

A distribuição e, difusão, destes filmes também é diferenciada, normalmente ocorre num circuito delimitado: cinematecas, museus, universidades, festivais e cineclubes. Os filmes de vanguarda não tinham divulgação, não se ajustavam ao tempo de duração padrão (quase sempre eram curtas-metragens), por isso normalmente eram exibidos como complemento a outros filmes. Neste sentido é interessante observar que o documentário, independente de ser vanguarda, ou não, muitas vezes encontra as mesmas condições de produção e difusão.

Este é um dos aspectos que talvez permita ao documentário, enquanto um gênero de não ficção, ser um campo de freqüente experimentação, apesar de ser menosprezado pelos artistas de vanguarda como Chomette, por ser representativo, assim como o cinema de ficção hollywoodiano (Chomette, em Abel, 1988: 372). Mas isso não impediu que a vanguarda parisiense se curvasse ao trabalho de Joris Ivens e mesmo aos documentários realizados por Jean Epstein.

Apesar de ainda não haver uma definição e uma diferenciação clara do documentário em que há experimentação dos demais filmes ditos experimentais, Nichols afirma que os diferentes filmes que tinham o mundo histórico como foco levam a uma primeira divisão do filme não-narrativo: o documental e o de vanguarda. Aqueles que se dispuseram a explorar o mundo ao seu redor e a representá-lo de forma reconhecível, que estiveram interessados em descobrir como dar uma nova forma àquele mundo através de técnicas cinemáticas. Os exemplos mais conhecidos são: *Mannahatta* (1921) de Paul Strand y Charles Sheeler; *Rien que les Heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; *Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt* (1927), de Walter Ruttmann, *O homem da câmera de filmar* (1929), de Dziga Vertov entre outros.

O primeiro aspecto que observamos e é algo em comum entre estes diferentes filmes é a presença do um sujeito implicado na ação, seja através do contra-campo, das reações do homem a um fenômeno, seja como personagem central. A presença de um ser humano logo em seguida ao fenômeno que está sendo mostrado os impede de se tornarem abstratos ou expressionistas, fazem seu vínculo com o mundo histórico. Assistindo a dois filmes do período que tem a água como tema podemos verificar bem esta diferença.

H2O, 1929, de Ralph Steiner, é um poema visual sobre a água. Neste filme vamos encontrar inúmeros efeitos visuais provocados pela água, luz e movimento. Todos os movimentos criados por situações, artificiais ou naturais, que possibilitam à água se apresentar sobre diferentes formas: quedas d'água, jorro do chafariz, vazamentos, gotas da chuva, correnteza de um rio, as formações da espuma no leito de um rio, reflexos das folhagens, de troncos e pontes no rio.

Chuva, 1929, de Joris Ivens, ao contrário de *H2O*, é um documentário poético sobre a chuva, pois apresenta um olhar sensível e humano. A humanização se dá não só pelo recorte, mas pela própria presença do homem em vários momentos. Quem constata o fenômeno chuva é um homem que estende a mão e apara os primeiros pingos. São as pessoas que abrem seus guarda-chuvas e criam uma bela estrutura visual. É o próprio cinegrafista, que percebemos quando entra no bonde, não vemos o homem, mas temos a sensação de vê-lo pelos movimentos executados pela câmera até se encontrar dentro do bonde.

O que vemos em *Chuva* é uma mudança progressiva no estado climático que provoca uma série de alterações ao redor, envolvendo a natureza e o homem. A narrativa é construída unicamente pelas imagens e predomina o ponto de vista do realizador. É um olhar sensível que percebe a poesia que existe numa chuva de verão – o antes: a beleza de uma tarde iluminada de verão, o durante que se configura com a chuva que altera a paisagem e provoca diferentes reações, e o depois, que revela uma nova poesia com os vestígios da chuva que passou. “Queria passar para o espectador uma visão muito pessoal e subjetiva. Assim como nas linhas de Verlaine: *Chove no meu coração, como chove sobre a cidade*” (Ivens in Jacobs, 1979).

É importante observar a diversidade do cinema realizado na década de 20 a partir do registro da realidade, antes mesmo da expressão documentário passar a designar este gênero de trabalho. Historicamente, o encerramento deste período da história do cinema acontece com a introdução do som e é marcado pelo Congresso Internacional de Cinema Independente que acontece em La Sarraz (3^a. vanguarda) em 1929.

A Escola Britânica de 1930

O documentário na década de 30, principalmente o realizado pela Escola Britânica, será marcado pelas tentativas de definição deste cinema enquanto um gênero autônomo. Este processo coincide com a introdução de uma tecnologia que representou a primeira revolução após a invenção do cinematógrafo: o som. Os esforços de Grierson para definir e popularizar o documentário, como alternativa a Hollywood, o levaram a estimular todo tipo de experimentação com o som na *GPO (General Post Office Film Unit)*, entre 1933 e 1936.

Diferente da ficção que buscava o domínio técnico do sincronismo a serviço da dramaturgia, Grierson utilizava o som de forma expressiva no documentário. Seja fomentando os princípios da colagem através de formas não-sincrônicas, ou de contraponto, como podemos observar em *The Song of Ceylon* (Basil Wright 1934), *Pett y Pott* (Paul Rotha, 1934), *Industrial Britain* (Robert Flaherty, 1933), *Night Mail* (Harry Watt e Basil Wright, 1936). Grierson desejava ir além do potencial técnico de reprodução do som. A pergunta colocada por ele é: “como nós devemos usar criativamente o som? De que modo iremos além da mera reprodução da realidade permitida pela técnica?”

A chegada do som no cinema ficcional gera uma série de polêmicas e opiniões divergentes sobre o cinema sonoro³. No documentário a questão sequer era discutida. Nichols observa que em nenhum lugar do mundo a chegada do som ao cinema documental coincide com a chegada do som ao cinema ficcional (1926-1928), a maioria dos filmes documentários realizados no momento da invenção técnica do som eram mudos. (Nichols, 1995, 273) Uma explicação talvez seja justamente o interesse dos cineastas da vanguarda, que eram os principais realizadores de cinema não ficcional desta época, em estabelecer a primazia da imagem, da qualidade cinematográfica do cinema: o movimento. O som é

³Para aprofundar este aspecto ver os artigos: PUDOVKIN, V.I. “Asynchronism as a Principle of Sound Film”, disponível em <http://www.filmsound.org/film-sound-history/>

Siegfried Kracauer, “Dialogue and Sound”. disponível em <http://www.film-sound.org/film-sound-history/>

Alberto Cavalcanti, “Sound in film”, disponível em <http://www.filmsound.org/film-sound-history/>

percebido como um caminho para a dramatização associada ao cinema ficcional.

Apesar da resistência inicial, a chegada do som ao documentário vai possibilitar uma série de alternativas inovadoras, que se revelam nas narrativas poéticas, no comentário produzido em estúdio e no diálogo real de pessoas em sua vida cotidiana (Nichols, 1995, 273). Quando falamos na chegada do som ao documentário estamos pensando especificamente na invenção dos meios técnicos (gravadores, microfones, suportes), os quais permitiram que tal evento acontecesse. O conceito de imagem e som interrelacionados como uma forma expressiva já vinha sendo gestado há algum tempo. Isto em todos os níveis do texto fílmico: nos filmes ficcionais com a presença do comentador, a criação de ruídos e execução de música ao vivo, nos filmes de atualidades (travelogues ou vistas), com a presença do palestrante (muitas vezes o viajante) que explicava e apresentava informações sobre as imagens de paisagens e países distantes.

O som, enquanto ritmo que determina a estrutura da montagem das imagens, pode ser observado nos chamados filmes sinfonia que proliferaram na década de 20 e fazem parte das vanguardas históricas. Os filmes sinfonia estavam interessados em revelar o ritmo da cidade com a recente urbanização, desta forma temos imagens dos meios de transporte, de fábricas e indústrias de manufatura, há um fascínio dos cineastas pela dinâmica da cidade, movimento que só pode ser registrado pelo cinema. Alguns exemplos que já foram citados: *Mannahatta* (1921) de Paul Strand y Charles Sheeler; *Rien que les Heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; *Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt* (1927), de Walter Ruttmann, *O homem da câmera de filmar* (1929), de Dziga Vertov entre outros.

O fato de estes filmes valorizarem os aspectos cinemáticos do cinema e não os aspectos dramáticos do cinema ficcional levaram o movimento documentarista britânico a adotá-los como um dos modelos para o seu cinema. Os filmes sinfonia, também chamados por Paul Rotha de “realismo continental” privilegiavam as potencialidades plásticas da imagem e da montagem. Este desejo de experimentação afastava estes filmes da tradição dos travelogues e dos filmes etnográficos que exploravam os povos e lugares exóticos (estilo de Flaherty).

Para Grierson a forma sinfônica se preocupa com a orquestração do

movimento, por isso vê a tela em termos de fluxo e não permite que o fluxo seja quebrado. Os episódios e eventos se forem incluídos na ação, são integrados no fluxo. A forma sinfônica tende também a organizar o fluxo nos termos de movimentos diferentes, por exemplo, o movimento para o alvorecer, movimento dos homens que vêm trabalhar, movimento das fábricas em plena atividade, etc., etc.

Por outro lado, justamente o que preocupava Grierson nestes filmes era a sua relação com as vanguardas, que traziam a marca do esteticismo, da arte pela arte. Os episódios cotidianos habilmente articulados pela montagem, apresentavam beleza na sua forma, mas não tinham uma característica que para Grierson era fundamental: a finalidade. Sem uma finalidade social, a observação se perde no puro movimento. E a beleza, quando alcançada, reflete “um lazer egoísta e uma estética decadente” (Grierson in “First Principles of Documentary”, 1966, 84).

Apesar das objeções que Grierson fazia às vanguardas, entendemos que a sua prática de experimentação com o som o coloca no contexto das vanguardas, no sentido de estar à frente de seu tempo.

Durante este período Grierson estava experimentando tanto com novas técnicas quanto com novos temas. A unidade de filmes da GPO tinha adquirido seu próprio equipamento sonoro e isto deu-lhe uma oportunidade de demonstrar sua crença que a trilha sonora não necessita simplesmente prover o acompanhamento óbvio em diálogo e música para os visuais, mas pode fazer uma contribuição individual e diferente. Em *Song of Ceylon*, *Night Mail*, *Pett e Pott* e *Coalface* - estes e outros filmes demonstraram usos imaginativos do som - que estavam muito à frente do pensamento ou realização do estúdio contemporâneo (Grierson in Hardy, 1967, 22).

Para Grierson a melhor maneira de teorizar sobre o som é começar de fora, como foi feito na teoria do cinema mudo, considerando os princípios iniciais. Temos uma câmera e o que podemos fazer, “que arte nós podemos desenvolver dentro dos limites da tela?” Grierson responde ele mesmo à questão:

A câmera claramente pode fazer muito mais do que reproduzir uma ação encenada na frente dela. Nós poderíamos criar ritmos e tempos, crescendos e diminuindo de energia para ajudar a nossa exposição. Nós poderíamos trabalhar nas imagens para adicionar a atmosfera à

nossa ação, ou poesia à nossa descrição. Nós poderíamos, pela justaposição dos planos, explodir idéias nas cabeças de nosso público. Nós poderíamos arranjar a justaposição de nosso detalhe para um efeito dramático particular (Grierson in Hardy, 1966, 157).

A sua argumentação nos conduz a questão óbvia, com o filme sonoro o processo é o mesmo. Não é suficiente aprender o seu poder de reproduzir sincronicamente as palavras faladas pelos atores. Para Grierson, o microfone, assim como a câmera são simples mecanismos de reprodução. Para enfatizar esta relação entre a imagem e o som, Grierson afirma, que o microfone, também, pode começar aproximadamente na palavra. “Fazendo assim, tem o mesmo poder sobre a realidade que a câmera teve antes dele” (Grierson in Hardy, 1966, 158). Em suma o material bruto, naturalmente, não significa nada por ele mesmo. É somente quando temos a intenção e o desejo que o transformamos em arte.

A pergunta final colocada por Grierson é como nós devemos usar criativamente o som? Como iremos além da mera reprodução da realidade permitida pela técnica. “Agora, o filme sonoro permite tudo o que está a ser feito e com certeza mais ainda, uma exatidão maior, e uma sutileza e complexidade muito maiores”. Para Grierson é disso que Pudovkin fala quando trata do som assíncronico. Fala do mudo e do som acompanhando cada umas peças separadas a fim de juntas criarem um resultado maior.

O som pode obviamente trazer uma contribuição rica à complexidade, às muitas facetas do filme - uma contribuição tão rica que de fato a dupla arte se transforma em uma arte completamente nova. Nós temos o poder do discurso, poder da música, poder do som natural, poder do comentário, poder do coro, poder mesmo do som produzido, que nunca foi ouvido antes. Estes elementos diferentes podem todos ser usado para dar atmosfera, dramaticidade, e referência poética ao assunto em questão (Grierson in Hardy, 1966, 159).

Este é apenas o começo, as expectativas de Grierson são muito maiores. “Eu não posso dizer-lhe quão longe esta imaginação irá porque nós estamos somente começando a tomar consciência das possibilidades dramáticas e poéticas do som”. Mas para Grierson este não é filme silencioso com o som adicionado. “É uma arte nova - a arte do filme sonoro” (Grierson in Hardy, 1966, 163). O cineasta acredita que

o filme documentário fará o trabalho pioneiro para o cinema se emancipar do microfone do estúdio e demonstrar nos bancos do corte e da re-gravação quantos usos mais dramáticos podem ser feitos do som do que os estúdios realizam.

Com toda certeza a utilização do som pelo movimento documentarista britânico capitaneado por John Grierson vai ser fundamental para o estilo que acaba por definir o cinema documentário. Nichols acha que um modo dominante surgiu dentro do movimento documentário britânico que se impôs também na América do Norte. “A nova concepção documental se concentrava em dar som à voz, subjugando a fala a uma afirmação retórica. Esta fala chegou a ser chamada de ‘Voz de Deus’, os acentos verbais foram etiquetados como didatismo ou propaganda” (Nichols, 1995, 294).

Apesar das críticas feitas ao realizador, acreditamos que Grierson estabeleceu uma relação criativa com a tecnologia e o documentário realizado por sua equipe neste período apresentou alguma experimentação em relação aos padrões conhecidos na década de 30. Obviamente dentro das limitações impostas pela tecnologia de captação de som e imagem do período, e de suas próprias crenças.

E isto não ocorreu somente em relação ao som, mas também em relação à animação no documentário. Foi na GPO que Len Lye realizou *Trade Tattoo* (1937, UK) com apoio de Grierson. *Trade Tattoo* é um curta que utiliza imagens documentais com várias intervenções gráficas direto na película. São silhuetas de vários trens e trabalhadores enviando vários pacotes rapidamente, é um caleidoscópio de imagens com várias palavras digitadas na tela como: “O ritmo do comércio é mantido pelos correios”, com a música da Lecuona Band ao fundo. Len Lye vai participar ativamente da realização dos filmes instrucionais a partir de 1943 trabalhando com Louis de Rouchemont em *The March of Time*, mas em todos utiliza recursos de animação e imprime sua marca. O apoio de Grierson à realização de animação vai continuar no National Film Board of Canada, quando convida Norman McLaren para coordenar o Núcleo de Animação, que nasce junto com o de Documentário, este coordenado pelo próprio Grierson.

Os anos 60

A invenção das câmeras que captam imagem e som sincronicamente em 1960 será a próxima revolução tecnológica. A apropriação desta tecnologia leva a dois estilos diferentes de cinema documentário: o Cinema Direto americano e o *Cinéma Vérité* francês. No cinema direto americano temos a reprodução da realidade sem a intervenção do realizador no momento da filmagem, com o total apagamento do dispositivo e do cineasta. Obviamente, a intervenção na montagem é bastante intensa, inclusive para apagar o dispositivo.

No *Cinéma Vérité*, ao contrário, é o cineasta e o dispositivo com todo seu potencial de criação e intervenção, que se encontram no centro do filme: viabilizando encontros, confrontos e questionamentos sobre o próprio modo de representar a realidade (vide *Chronique d'un Été*, de Jean Rouch, 1961). Uma das possibilidades mais significativas concretizada pelo aparecimento do equipamento portátil foi apresentar alternativas à voz em *off*, característica da escola griersoniana de que já falamos.⁴

Os documentários passam a dar "voz" ao cidadão comum⁵ e, até mesmo permitir que as próprias personagens participem como entrevistadoras ou produtoras de imagens (*Moi, um noir*, Jean Rouch), assim como viabiliza a realização de entrevistas de rua e a participação dos entrevistados, no *Cinéma Vérité* francês (*Chronique d'un Été*, Jean Rouch, 1960), a invisibilidade do documentarista nas filmagens do Cinema Direto Americano (*Primary*, Robert Drew, 1960).

As novas câmeras 16mm que permitiam a captação de som em sincronia com a imagem serão as responsáveis por algumas destas estratégias. De acordo com Bernadet (2003) "o som direto abriu para o cinema um leque extraordinariamente rico de entrevistas e falas". No contexto do cinema documentário ele divide este conteúdo verbal em dois pólos: as falas, entrevistas ou outras modalidades, cuja finalidade é transmitir uma informação verbal, tendo o conteúdo uma importância

⁴ Mais informações sobre a participação de Lye na produção documental da GPO ver *Flip Sides of Len Lye: Direct Film / Cinema Direct The least boring person who ever lived*, Alistair Reid.

⁵ É bom lembrar que a primeira tentativa de fazer entrevistas acontece em *Housing Problems* (1935), Arthur Elton e Edgar Anstey, produzido por Grierson na GPO.

predominante. No outro, encontramos uma fala cujo conteúdo se torna secundário, e o ato da fala passa a predominar. Considerando as falas, Bernadet acha que podemos dizer que o som direto criou duas grandes categorias de falas: as que eram captadas no ambiente da filmagem, e as que o documentarista provocava. Estas categorias de fala refletem as duas principais tendências de realização do cinema documentário nos anos 60: Cinema Verité e Cinema Direto.

O *Cinema Verité* francês, um dos mais conhecidos do período no movimento documentarista europeu, assume uma postura completamente dissociada do que se costumava entender como documentário. É uma atitude intervencionista de forma a evidenciar as possibilidades do novo dispositivo seja na direção de cenas – aqui podemos falar de *mise en scène* –, nas estratégias escolhidas (debates, reuniões) para provocar o confronto e trazer as questões à tona, e na própria montagem. A própria expressão *Cinéma Verité* foi criada por Jean Rouch por ocasião da exibição do filme *Chronique d'un Été*, (1960) para os seus participantes.

O termo é criticado por Mário Ruspoli para quem o documentário não pode ter a pretensão de atingir nenhuma verdade, mas sim revelar olhares sobre uma realidade (com veremos na seqüência, Ruspoli é defensor da expressão Cinema Direto). Rouch defende a nomenclatura dizendo que a verdade do *Cinema Verité* é aquela que se obtém através da interferência e da interação dos sujeitos, por isso, ambos, personagens e realizadores devem estar visíveis no centro da narrativa. “Eu vi o que aconteceu através do meu olhar subjetivo e isto é o que eu acredito que aconteceu” (Rouch citado por Levin, 1971, p.135).

Neste cinema, o diretor é valorizado tanto quanto nos cinemas novos, a diferença é que o papel do diretor-autor é provocar situações, confrontos, encontros, dos quais resultam algumas “verdades” e diversos “questionamentos”. Por outro lado, podemos dizer que ele dá “voz” ao cidadão comum (com a realização das entrevistas na rua) e até mesmo permite que as próprias personagens participem no papel de entrevistadores (*Chronique d'un Été*, Jean Rouch, 1960). Estas estratégias não se devem somente à possibilidade de gravar som e imagem ao mesmo tempo. No caso de Jean Rouch ele já havia desenvolvido o conceito e a estética adotada com o novo equipamento antes de sua

invenção, como pode ser observado em *Moi, un noir* (1958) filme realizado durante suas experiências como antropólogo na África.

Em *Moi, un noir* Jean Rouch registra a performance de suas personagens que criam e interpretam papéis fictícios. Após as filmagens, ele exhibe o filme para os participantes e juntos improvisam o comentário que será a *voice over*. Neste filme fica clara a sua proposta de um novo cinema antropológico que não se limita ao registro etnográfico, mas transforma o processo fílmico numa atividade compartilhada e de intervenção. Mas é em *Chronique d'un Été*, (1960) que Jean Rouch concretiza suas estratégias utilizando o som direto. Além das inúmeras entrevistas realizadas por ele mesmo, Edgar Morin e duas das personagens (Marceline e Louise), ele organiza jantares, almoços, encontros, até umas férias na praia, para provocar situações de encontro, confronto e outras alteridades que produzam questionamento sobre “o que é ser feliz”. Uma das seqüências mais representativas do uso do dispositivo acontece quando a personagem Marceline, que teve seu pai assassinado num campo de concentração, caminha pela Praça da Concórdia, e ouvimos os seus pensamentos, que são externados e gravados, enquanto ela se desloca.

Este modelo de cinema influenciou o estilo de cinema documentário realizado em vários países após os anos 60, inclusive o brasileiro. Contudo, a exacerbação no uso do recurso da entrevista e do depoimento em detrimento de outras estratégias tem recebido algumas críticas. Bernadet (2003) diz que ter a entrevista como estratégia primordial implica em privilegiar o verbal, o que leva ao estreitamento do campo da observação do documentarista. A observação do ambiente com sua organização espacial e social, das personagens (gestos, atitudes, vestimentas e outros detalhes) acrescentam informações, que muitas vezes não são reveladas no discurso verbal.

Cinema Direto americano

O *Cinema Direto* americano ao contrário do *Cinema Verité* encontra na invisibilidade do documentarista e do dispositivo uma estratégia para escapar do estilo televisivo de documentário da época, que tinha em um “âncora” intervencionista o seu modelo de realização (Edward R. Mur-

row, da CBS, é um bom exemplo). Influenciado pelas novas propostas que surgiam no telejornalismo americano, nos ensaios de Henri Cartier Bresson, que buscava num único instantâneo fotográfico capturar a realidade no seu todo, o *Cinema Direto* privilegia a imagem em movimento. Nesta proposta de cinema documentário não há comentários (*voz over*), também não temos entrevistas, simplesmente acompanhamos os acontecimentos e os diálogos que acontecem entre as personagens. Estas são entidades fundamentais e funcionam como elemento de costura na narrativa, já que não há comentários em *voz over* ou qualquer outro elemento pós-produzido.

No *Cinema Direto*, a presença do diretor e, a sua intervenção, é omitida no discurso fílmico, mas pode ser reconhecida em outros tipos de controle: num processo de montagem que apaga qualquer vestígio de intervenção, no uso ilusionista de closes de rostos que não olham para a câmera, na ausência da entrevista ou da *voz over*, na valorização dos ruídos como traço de autenticidade e transparência, no uso estratégico do plano-seqüência e do chamado tempo-morto, numa tentativa de criar um efeito de realidade se desenrolando em tempo presente diante do espectador. Leacock resumiu os mandamentos do movimento: "Nada de entrevistas. Nada de tripés para a câmera. Nada de luzes artificiais. Nada de repetições. Jamais dirigir o posicionamento de alguém que está sendo filmado. Jamais intervir no que está acontecendo"(Labaki, 2003, pág. 1).

O termo 'cinema direto' foi proposto por Mário Ruspoli, em março de 1963, durante o MIPE TV, de Lyon, para designar esse cinema que filma diretamente a realidade vivida e o real e se impôs rapidamente, designando e reagrupando várias tendências diferentes: o 'free cinema', da escola documentarista inglesa (1956-60), o 'candid-eye', do grupo de língua inglesa ONF (1958-60), o 'living-camera', do grupo Drew Associates (1959-60), o 'cinema do comportamento', de Leacock e Pennebaker, o 'cinema-verdade', de Rouch e Morin, o 'cinema espontâneo' e o 'cinema vivido', de M Brault, P. Perrault e outros. Durante muito tempo as duas expressões eram utilizadas indistintamente. É o teórico Bill Nichols que posteriormente irá viabilizar uma diferenciação entre os movimentos quando apresenta os modos de representação: observacional e participativo. O Cinema direto americano é considerado observacional porque os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando o ci-

neasta. Os filmes observativos mostram uma força especial ao dar uma idéia da duração real dos acontecimentos. Já o Cinéma Verité francês é chamado por Nichols de participativo porque enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto.

Apesar de *Primary* (Robert Drew, 1960) ser considerado o filme inaugural do cinema direto americano, D.A. Pennebaker diz que o primeiro filme no qual foram utilizadas as câmeras com som sincronizado foi *Balloon*.⁶ Em *Primary*, Drew e a sua equipe – Leacock e os irmãos Maysles, que depois viriam a ser os principais nomes do movimento – acompanharam os últimos três meses das eleições primárias para a presidência dos Estados Unidos, envolvendo os candidatos Jonh Kennedy e Hubert H. Humphrey.

No Canadá, as experiências realizadas pelo NFB com teleobjetiva, que ficaram conhecidas como *Candid Eye*, se aproveitavam da capacidade da lente de filmar à distância, para esconder a equipe e não alterar a cena. Esta experiência tinha por objetivo apresentar o Canadá aos canadenses, visavam abordar o cotidiano sem idéias preconcebidas e preservavam certa ingenuidade no olhar. Logo, alguns cineastas ligados ao NFB descobririam a proximidade possibilitada pela grande-angular, mudando o enfoque do esconder-se para o ser aceito. O primeiro filme é *Les Raquetteurs* (Michel Brault, 1959), que utiliza uma lente grande-angular que permitia uma maior aproximação da câmera e do cineasta em relação aos acontecimentos e às pessoas filmadas. Esta estratégia será o grande diferencial do *Candid Eye*.

Algumas críticas

As críticas a este cinema envolvem aspectos como temática – que se constitui na escolha das personagens que privilegiam celebridades (candidatos à presidência, Bob Dylan), tal como o *star system* hollywoodiano -, questão da tecnologia e da técnica - um certo servilismo à técnica e a insistência no naturalismo e na neutralidade e objetividade da câmera, até aspectos conceituais que alinham este cinema à tradição da narrativa clássica hollywoodiana – que tem a transparência como exigência

⁶Liz Stubbs, *Documentary Filmmakers Speak*. Allworth Press, 2002 pag. 61.

para se atingir um certo ilusionismo. Segundo Jean Claude Bringuier é interessante observar de que modo estes filmes, apesar de desejarem e parecerem uma oposição ao cinema tradicional são atraídos para o interior das ficções americanas clássicas: epopéia individual na qual toda sociedade é comprometida, processo de condenação da sociedade, portanto sobre os defeitos do sistema e jamais sobre o seu sentido, exteriorização da ação, gosto bulímico da expressão falada.

Para Jean Claude Bringuier é *este o ideal do testemunho: se apagar, se deixar absorver pelas coisas que alguém apresenta. Todo testemunho é um holocausto*. “Eu creio que o sonho de Leacock e de quem trabalhava com ele, é um cinema sem cinema, um puro olhar sem suporte (...) É um real purificado de todo testemunho como se diante de ser visto, diante de ser compreendido, maculado pelas palavras, o mundo o teria puro, fresco e solitário, como um mineral” (Bringuier, 1963,15). Outra questão levantada por Bringuier é a situação do autor. “A religião do real sólido implica, eu já tenho dito, num certo anonimato. A modéstia do testemunho, sua desapareição desejada para deixar a este que nos dá a ver suas escolhas, é aqui uma forma de escamotear o autor” (Bringuier, 1963,15).

Esta crítica nos interessa como uma espécie de contraponto em relação a um outro estilo de cinema documentário: o documentário animado. Neste modelo o suporte é parte do processo criativo e já não há nenhuma pretensão de objetividade, mas sim de revelação de diferentes subjetividades e possibilidades de interpretação da realidade.

Anos 90 e as imagens de síntese

A próxima virada tecnológica que possibilitará novas estratégias para o cinema documentário atingirá seu ápice nos anos 90 com a computação gráfica. O desenvolvimento dos softwares de computação gráfica inicia ainda em meados dos anos 70 e já no final dos anos 80 chega a um estágio em que se é possível criar quase tudo com imagens de síntese. A cada ano novas técnicas são desenvolvidas: transparências, sombras, mapeamento de imagens, texturização, composição, sistema de partículas e radiação, entre outras. (Manovich, 2004, 2).

Podemos citar como exemplo o documentarista Errol Morris e filmes

como *Mr. Death* (1999), em que há utilização de diversas intervenções gráficas. Em alguns casos se apropriando de recursos da animação 3D para revelar o que nos é invisível (*Animated Minds*, 2003, de Andy Glynn) ou inacessível (*Atomnia*, 2003, Stelle Breysse e outros). Segundo Manuela Penafria, da evolução dos meios técnicos resulta a evolução do gênero no sentido de uma maior e diversificada produção. No entanto, o documentário permanece o mesmo, pois é já lhe é atribuída e reconhecida uma identidade e estatuto próprios.

Cada virada tecnológica resulta em novos estilos e estratégias, inclusive de distribuição e exibição do documentário. Com a tecnologia o documentário deixa a tela do cinema e da televisão e passa a ocupar a tela do computador. Isso vai se concretizar em dois momentos: primeiramente com a distribuição e exibição, por meio da disponibilização de documentários na web (filmes analógicos digitalizados, ou filmes digitais com estrutura linear) e de forma mais concreta com o web-documentário, que utiliza a linguagem da hipermídia e se configura como um produto criado em função de e para a internet. O segundo momento é a produção, que se refere aos documentários que são realizados em sua maior parte tendo a tela do computador como interface.

O documentário animado 3D é um bom representante do primeiro e do segundo momento. A sua produção é realizada em grande parte tendo como interface a tela de um computador, já que tudo que foi captado da realidade com uma câmera digital é recriado com um software 3D. É o momento no qual nos aproximamos de David Rokeby quando afirma que a “interface é o conteúdo”.⁷ No documentário animado o processo de realização do filme ocorre quase em sua totalidade diante de uma interface gráfica que viabiliza a recriação do que foi captado no “mundo histórico”. É diante de uma tela de computador que o realizador materializa fatos concretos, assim como situações inacessíveis e invisíveis a uma câmera convencional.

Aqui também o realizador está sempre diante da questão levantada por Grierson: como ir além da reprodução da realidade possibilitada pela técnica? A grande questão é que a técnica aqui já não pode mais

⁷David Rokeby, “The Construction of Experience: Interface as Content” in *Digital Illusion: Entertaining the Future with High Technology*, Clark Dodsworth, Jr. Contributing Editor, ACM Press, 1988. Disp. <http://homepage.mac.com/davidrokeby/experience.html>

ser colocada como neutra e detentora de uma verdade ontológica, como se atribuía à câmera cinematográfica por um realismo idealista (Pley-net). A técnica aqui é responsável pela simulação dos mesmos elementos encontrados na natureza, mas sem a presença de um dispositivo material (a câmera) no local dos acontecimentos. Agora alimentamos um computador com dados sobre objetos, fenômenos físicos, circunstâncias espaciais e temporais, e temos uma representação virtual de um acontecimento que se deu no “mundo histórico”. Este é o princípio básico do documentário animado realizado com softwares 3D como *Ryan*, de Chris Landreth.

Aqui a técnica também permite a reprodução da realidade, e esta é a opção de alguns realizadores que apresentam um estilo fotorrealista (*Atmonia*, Stele Breysse e outros, 2003). Mas também permite uma utilização mais criativa ou psicorrealista, como Landreth define a estética de *Ryan*. Como *beta-tester* do software Maya, da Alias Wavefront, Landreth testou todas as possibilidades do software. Em geral este potencial é voltado para uma representação que se assemelhe à imagem das câmeras 35mm, para atender o maior cliente, Hollywood. Há uma tendência no mercado que determina alguns caminhos para a tecnologia, mas sempre há a possibilidade de subverter o seu uso. Esta é a proposta de Landreth no documentário animado *Ryan*.

O documentário animado *Ryan* foi lançado em 2004, quando surpreendeu por sua estética não figurativa, que é chamada por Landreth de psicorrealismo. A discussão foi acentuada justamente pelo fato de Landreth chamar o seu filme de documentário animado, ou, *animated documentary*. Considerando que o pressuposto básico do cinema documentário clássico é a representação figurativa das imagens captadas *in loco* pela câmera cinematográfica. Mas o que é documentário animado?

Considerando o próprio termo, neste acoplamento de dois campos distintos, dicotômicos, a animação considerada uma “representação ficcional” e o documentário uma “representação realista”, mas que apesar disso escapa às delimitações da teoria realista, qualquer definição é temerária. Mas para delimitar o universo que abordamos nos parece necessário chamar de documentário animado apenas os filmes de animação que têm um referente no mundo real.

Quase sempre a presença deste referente é materializada a partir

de fotografias, desenhos, filmes e outros que existem no mundo real e são atualizados no documentário animado e da banda sonora, os monólogos ou diálogos, que são oriundos das próprias personagens representadas pela animação. Mesmo quando o documentário animado representa situações subjetivas como sensações, sonhos, sentimentos etc, a relação com o mundo real se dá através da personagem que vivencia estas situações subjetivas.

Apesar da variedade de técnicas de animação que existem, em relação ao modelo *live-action*⁸ de documentário, até o momento, observamos dois tipos de documentários animados: o mais comum é aquele que utiliza imagens *live-action* junto com animação. O segundo, e mais radical, utiliza recursos de animação na totalidade do documentário e apresenta um filme animado como resultado final. *Bicycle Messenger* (2005) é um bom exemplo do primeiro estilo, pois apresenta imagens *live-action* em todo o filme, somente o personagem principal (o mensageiro) é feito em animação (rotoscopia digital)⁹.

O segundo estilo pode ser encontrado em documentários animados como: *Drawn from memory* (1995), uma autobiografia do animador Paul Fierlinger; e em alguns filmes de John Canemaker, especialmente em *The moon and the son* (2004), autobiografia de Canemaker que revela a difícil relação com seu pai. Definimos estes dois estilos pela predominância de *live-action* ou animação, que são aspectos significativos para discutir o documentário animado. Entretanto, nos dois estilos podemos encontrar todo tipo de intervenções gráficas (letrados, gráficos, intervenções sobre as personagens em animação ou em *live-action*), representações iconográficas (fotos, desenhos, recortes de jornal, revista etc) e diferentes técnicas de animação, desde as artesanais (stop-motion, ani-

⁸ Expressão utilizada pelos animadores para se referir a filmes, seriados e afins, com atores reais, em oposição às animações, cujos personagens são em desenho, e não atores de carne e osso.

⁹ Rotoscopia é uma técnica usada na animação, na qual temos como referência a filmagem de um modelo vivo, aproveita-se então cada frame filmado para desenhar o movimento do que se deseja animar. Atualmente o termo rotoscopia é usado de forma generalizada para os processos digitais em que se desenha imagens sobre o filme digital produzindo silhuetas. Esta técnica continua sendo vastamente usada em casos especiais, onde o recurso do *chroma-key* não pode ser utilizado de forma satisfatória. Para saber mais sobre o documentário animado *Bicycle Messengers* ver o site: www.bicyclemessengersmovie.com/

mação no acetato, animação na areia, no vidro, de objetos) até as que exigem um suporte computadorizado (3D, roscopia digital etc).

Esta breve reflexão sobre o documentário e sua apropriação de tecnologias que de alguma forma transformaram as estratégias cinematográficas e determinaram novos estilos, é uma maneira de contextualizar o documentário animado 3D. Entendemos que a pesquisa e a reflexão sobre o documentário animado 3D é necessária, na medida que legitima esta tendência no contexto da produção documental e fortalece a corrente que vê no documentário um projeto de cinema que possibilita a experimentação via diferentes dispositivos tecnológicos.

Agradecimentos

À Faperj pelo apoio na realização do 3º. ano de doutorado, ao meu orientador Luiz Antônio Luzio Coelho, à Manuela Penafria, que instigou esta reflexão no estágio de doutorado na UBI, Covilhã.

Referências bibliográficas

AITKEN, Ian, *Film and reform John Grierson and the documentary film movement*, Routledge, 1990.

BARRY, Salt, *Film, Style and Technology: History and Analysis*, London: Starword, 1992.

BELTON, John, "Cine Sonoro: tecnologia y estética" in Manuel Palácios e Pedro Santos, *História General del Cine. Vol.VI, La Transicion Del Mudo Al Sonoro*. Madrid: Cátedra, 1995.

BERNADET, Jean-Claude, *Cineastas e Imagens do Povo São Paulo*: Companhia das Letras, 2003.

BORDWELL, David, *On the History of Film Style*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.

BURCH, Noel, *El tragaluz Del Infinito*, Madrid: Cátedra Signo e Ima-

gem, 1999.

COMOLLI, Jean-Louis, "Técnica e Ideologia" in *M – Revista de Cinema*, no. 1 agosto;setembro, 1975 (trad.portuguesa dos Cahiers du Cinema nos. 229, 230 e 321)

COMPANY, Juan Miguel y PALÁCIO, Manuel, (cord.) *Europa y Ásia, 1918-1930*. Volumen V, Madrid: Cátedra, 1995.

GUNNING, Tom, "A Grande Novidade do Cinema das Origens: Tom Gunning explica suas teorias a Ismail Xavier, Roberto Moreira e Fernando Ramos", *Revista Imagens*, número 2, agosto 1994, Campinas, Unicamp, pp. 112-121.

GRILO, João Mário, "Figuras da Tecnologia no Cinema e a Improbabilidade da sua História" in *Catálogo Interactividades*, Lisboa: Editora Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem – FCSH-UNL, março 1997, Páginas 27, 28, 29. Conferência Internacional sobre Tecnologias e Mediação.

HARDY, Forsyth, (editor) *Grierson on documentary*, London, Faber&Faber, 1979.

LABAKI, Amir. "Do cinema direto ao digital", *É Tudo Verdade*, jul, 2003, disponível em: <http://www.itsalltrue.com.br/periodico/coluna/coluna.asp?lng=l&id=66>

LEVIN, G. Roy, *Documentary explorations. 15 interviews with filmmakers*, New York: Doubleday and Cia, 1971.

MACHADO, Arlindo, *Pré-cinemas e pós-cinemas*, Campinas/SP: Papyrus, 1997.

NICHOLS, Bill, "El documental y la llegada del sonoro" in Manuel Palácios e Pedro Santos, *História General del Cine. Vol.VI, La Transición Del Mudo Al Sonoro*, Madrid: Cátedra, 1995.

PENAFRIA, Manuela, O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico, 2004. Disponível em www.bocc.ubi.pt

PUDOVKIN, V.I., "Asynchronism as a Principle of Sound Film", disponível in <http://www.filmsound.org/film-sound-history/>

SANTOS, Pedro, *História General del Cine, Vol. VI, La Transición Del Mudo Al Sonoro*. Madrid: Cátedra, 1995.

SUSSEX, Elisabeth, *The Rise and Fall of British Documentary: The story of the film movement founded by John Grierson*, Berkeley, 1975.

THOMPSON, Kristin and BORDWELL, David, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill Humanities. 1ª. edição, 1981.

WEISS, Peter, *Cinéma d'avant-garde*, Paris: L'Arche, 1989.

Filmografia (por ordem de citação)

George Town Loop (1903), da American Mutoscope e da Biograph
Moscow clad in snow, (1908), dos Irmãos Pathé
H2O, (1929), de Ralph Steiner
O homem da câmara, (1929), de Dziga Vertov
Chuva, (1929), de Joris Ivens
Nanook, (1922), de Robert Flaherty
Mannahatta (1921) de Paul Strand y Charles Sheeler
Rien que les Heures (1926), de Alberto Cavalcanti
Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt (1927), de Walter Ruttmann
The Song of Ceylon (1934), de Basil Wright
Pett y Pott (1934), de Paul Rotha
Industrial Britain (1933), de Robert Flaherty
Night Mail (1936), de Harry Watt e Basil Wright
Primary (1960), de Richard Leacock
Chronique d'un Été (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin
Moi, un noir (1958), de Jean Rouch
Les Raquetteurs, (1959) de Michel Brault

Mr. Death, (1999), de Errol Morris

Ryan, (2004), de Chris Landreth

Animated Minds (2003), de Andy Glynne

Atomnia (2003), de Stelle Breysse e outros

Bicycle Messenger (2005), de Joshua Frankel

Drawn from memory (1995), de Paul Fierlinger

The moon and the son (2004), de John Canemaker

A revolução tecnológica e o interveniente autônomo

Cristina Mascarenhas Santos

Mestre em Ensino, Filosofia e História das Ciências - UFBA

cristinamascarenhas@uol.com.br

Resumo: A introdução do Vídeo Digital no cenário da produção audiovisual tem nos conduzido a uma série de reflexões sobre como essa nova tecnologia pode alterar a forma de se fazer documentários. A partir desse questionamento, o presente artigo se propõe a discutir como essa alteração é possível tendo como foco principal a teoria do interveniente autônomo.

Palavras-chave: Documentário, interveniente, vídeo digital, ponto de vista, tecnologia.

Resumen: La introducción del Video Digital en el escenario de la producción audiovisual nos conduce a una serie de reflexiones respecto de cómo esa nueva tecnología puede cambiar la manera de hacer documentales. A partir de esta cuestión, el presente trabajo propone discutir cómo es posible esa alteración teniendo como eje principal la teoría del interviniente autónomo.

Palabras clave: Documental, interveniente, video digital, punto de vista, tecnología.

Abstract: The introduction of the Digital Video in the audio-visual production has led us to a number of considerations about how this new technology can change the way we make documentaries. From such considerations, this article suggests a discussion about how this change is possible focusing on the theory of an independent intervenient.

Keywords: Documentary, interventor, digital video, point of view, technology.

Résumé: L'introduction de la Vidéo Numérique dans la production audiovisuelle nous a conduit à un ensemble de réflexions au sujet de l'utilisation de cette nouvelle technologie et sur la manière dont elle peut transformer la façon de produire des documentaires. A partir de ce questionnement, cet article se propose de discuter comment cette transformation a été rendue possible, en s'appuyant sur la théorie de l'intervenant autonome.

Mots-clés: Documentaire, intervenant, vídeo numérico, point du vue, technologie.

Histórias similares - a popularização da fotografia e do vídeo

A Revolução tecnológica no campo audiovisual tem levado a euforia das ‘teses premonitórias’ que já pré-estabelecem uma revolução similar no campo da produção cinematográfica, especialmente no que diz respeito aos documentários. A esperança é de que equipamentos mais baratos e mais acessíveis, a exemplo das câmeras de vídeo digital e das ilhas de edição computadorizadas, sejam capazes de provocar mudanças no estilo de se fazer cinema. Entretanto, se observarmos a própria história da evolução tecnológica no campo da reprodução da imagem estática perceberemos que a relação tecnologia-‘revolução de linguagem’ não é tão direta.

Em 19 de agosto de 1839, quando Louis Daguerre apresentou, em Paris, o seu daguerreótipo para o mundo ninguém nem sonhava que hoje, início do século XXI, a máquina fotográfica seria tão acessível e a reprodução da imagem de uma praticidade inequívoca. O sistema de Daguerre, na época, permitia uma imagem única que não possibilitava a reprodução. Só mais de 40 anos depois é que se iniciou um movimento de popularização do *take a picture*. “ O movimento rumo à verdadeira democratização da fotografia, permitindo a todos participar como fotógrafos e fotografados, só surgiu no final da década de 1870 e durante a década de 1880, quando apareceram as placas de rolos de filme flexível com emulsões de gelatina de secagem rápida, que necessitavam de apenas uma fração de segundo de exposição. ” (Armes, 1999, p.31 32).

Com câmeras portáteis e laboratórios de revelação cada vez mais simples, a fotografia acabou se tornando popular. Por um lado, surgiu uma multiplicidade de fotógrafos de família, aqueles dedicados a registrar cada momento do ‘lar doce lar’, por outro, nasceram os artistas da fotografia, pessoas preocupadas essencialmente com o estilo, a téc-

nica e a linguagem fotográfica e que passaram a compor um universo que, com o passar dos anos, desenvolveu-se e se consolidou como um campo próprio de produção artística.

Os avanços técnicos não pararam. Veio a fotografia colorida que re-dimensionou a importância das revelações em preto e branco. Décadas mais tarde, já no fim do século XX, foram lançadas as fotografias digitais com equipamentos mais simples e eliminando-se a etapa da revelação. Tornou-se ainda maior o número de pessoas com uma câmera fotográfica nas mãos, mas poucas comprometidas com o universo artístico da fotografia. Se por um lado a revolução tecnológica sacudiu as bases da fotografia, quase em nada alterou a arte de fotografar. As teorias de enquadramento, as técnicas de iluminação, a profundidade de campo pouco sofreram influência desses avanços.

Atualmente nos deparamos com a revolução da tecnologia digital no campo audiovisual, mas não nos parece precipitado dizer que a história da influência tecnológica na fotografia é similar à história da revolução tecnológica no cinema documental. Para reforçar essa assertiva, destaco aqui as palavras do professor britânico Brian Winston na apresentação de uma conferência no *É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentário*. “Talvez alguém possa achar que eu tenha cometido uma fraude ao aceitar este convite para falar sobre o impacto do DV [digital vídeo], pois não acredito que o advento do som ou o advento do vídeo tenham afetado o estilo, as técnicas ou a problemática do documentário anglo-saxônico.” (Winston, 2005, p.15).

Winston é direto e incisivo. Para ele, a tecnologia não influenciou a produção cinematográfica documental porque não afetou o estilo, as técnicas ou a problemática do documentário inglês. De acordo com Winston, o que se atribui hoje ao DV já era feito há 40 anos com equipamentos leves. O foco do pesquisador inglês está no documentarista com uma câmera mais leve na mão o que implica em uma releitura do cinema direto¹ e não em uma inovação de forma ou estilo. “Na minha opinião, todos os debates sobre o advento do DV se remetem às discussões provocadas pelo surgimento do cinema direto quarenta anos

¹ Cinema direto é o estilo de se realizar documentário com a utilização de equipamento leve e móvel caracterizado pela ausência de narração e por não permitir o envolvimento do documentarista na ação. O estilo foi inaugurado, nos Estados Unidos, com o filme *Primary* (1960).

atrás” (Winston, 2005, p. 15). O que Winston fala se referindo à produção anglo-saxônica pode ser bem empregado na produção dos documentários brasileiros, por exemplo, não há nada em *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles, que não tenha sido inaugurado com *Primary* (1960), de Robert Drew.

No decorrer do texto, Winston afasta-se da questão dos impactos do DV para centrar o discurso na invasão do ‘jornalismo dentro do contexto do documentário’. Não vou aqui entrar no mérito da questão, até porque sou jornalista e tenderia a defender a classe, ao contrário do pesquisador britânico, vamos nos prender exatamente à questão do DV.

A fotografia já nos mostrou que a popularização do equipamento não é suficiente para revolucionar a estética. Parafraseando Glauber Rocha, não basta uma câmera na mão, é preciso ter idéias na cabeça. Assim dito, concluo: a revolução tecnológica pela qual passamos atualmente, por si só, em nada altera o estilo de produzir documentários, entretanto, longe do que pensa Winston, essa tecnologia pode e deve ser revertida em novas formas de produção. O foco não deve estar no que a tecnologia tem feito, mas no que pode fazer. Quantas formas criativas de leitura da realidade podemos trabalhar com essas novas ferramentas? Esse é o grande desafio e acreditamos que parte da solução está na capacidade do documentarista de brincar com os pontos de vista dentro da própria obra dando mais autonomia aos intervenientes do filme.

As múltiplas vozes e a diversidade de pontos de vista

Independentemente da multiplicidade de conceitos que cercam a palavra ‘documentário’, os pesquisadores sempre acabam convergindo para um ponto: são de atores sociais as imagens e vozes que vão compor a obra. “Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições” (Nichols, 2005, p. 30). O filme documentário é, fundamentalmente, um produto da relação documentarista/interveniente em um dado contexto social. O que vai variar de uma obra para outra é exatamente o que se dá e o que se tira destes indivíduos. Afinal, é o documentarista quem comanda a

obra por meio dos processos por ele estabelecidos: pré-produção, produção e montagem. É a partir das suas decisões que vislumbraremos um ou outro ponto de vista no documentário.

Um filme narrativo pode optar, basicamente, por quatro pontos de vista: na primeira pessoa, na terceira pessoa, o onisciente e o ambíguo (Penafria, 2001). É a partir deles que o espectador tem acesso à trama. Quando o ponto de vista está na primeira pessoa, o espectador vê os acontecimentos através dos olhos de um personagem. Na terceira pessoa, a ação é acompanhada através dos olhos de um observador ideal. O onisciente explora a voz em *off* e os chamados fluxos de consciência. No ponto de vista ambíguo, há a alternância entre um ponto de vista na terceira pessoa e um ponto de vista na primeira pessoa. “A escolha de um ponto de vista é uma escolha estética implica, necessariamente, determinadas escolhas cinematográficas em detrimento de outras (seleccionar determinado tipo de planos em detrimento de outros - por exemplo, grandes planos, - optar por determinadas técnicas de montagem - por exemplo, montagem paralela - em detrimento de outras). Cada selecção que se faz é a expressão de um ponto de vista, quer o documentarista esteja disso consciente ou não. Cada plano oferece um determinado nível de envolvimento, quer isso tenha sido ou não deliberadamente controlado pelo documentarista.” (Penafria, 2001, p.3).

Através do jogo com esses elementos da realidade (atores sociais, sons, imagens, imagens de arquivo etc) é que o documentarista expõe o seu potencial criativo. O documentarista brasileiro, Eduardo Coutinho, tem como traço principal trazer os entrevistados para o centro da cena e atribuir aos atores sociais a responsabilidade principal de contar as suas histórias. Seja em *Santa Marta, Duas Semanas no Morro* (1987), *Babilônia 2000* (2001) *Edifício Master* (2002) ou *Peões* (2004), alguns dos seus principais trabalhos, é cada entrevistado o responsável pela apresentação da essência da obra. As imagens de apoio e os sons, fora o ambiente, não são recursos comuns ao corpo do documentário. Trata-se de “um movimento em direção ao mundo e ao outro, um tipo de interação que quer ‘entender as razões do outro, sem lhes dar necessariamente razão’” (Lins, 2004). O ponto de vista de Coutinho está implícito na seleção que faz dos trechos das declarações de cada sujeito por ele entrevistado. Em *Notícias de uma guerra particular* (1999),

de João Moreira Sales, e no *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, temos uma situação diferente. Os atores sociais são utilizados para reforçar as teses dos documentaristas e dividem a montagem com arquivos, *voice over* e *sobe som*.

Mas até aqui nada de novo. As discussões sobre ponto de vista e as reflexões sobre as vozes e as suas relações dentro de documentários são anteriores ao surgimento do DV e a todo esse debate sobre influências dos avanços tecnológicos. Por que, então, trazer essas questões ao centro do debate? Que influência teriam sobre os impactos do DV? A relação é mais direta que se possa imaginar. Acreditamos que é exatamente no modo do documentarista se relacionar com o interveniente na produção do filme que as novas tecnologias podem mostrar os primeiros sinais do poder da sua interferência. A proposta aqui é mudar o foco do debate. Em vez de centrar no documentarista, puro e simplesmente, vamos trazer o interveniente para o 'centro da tela'. Atribuindo-se mais autonomia aos entrevistados, não só no discurso, mas essencialmente no olhar, podemos efetivamente provocar mudanças substanciais na forma de produzir documentários. É o que aqui conceituo como a 'Teoria do Interveniente Autônomo', uma idéia na cabeça do documentarista e uma câmera na mão do entrevistado.

Deixemos claro que não se trata de terceirizar a obra, mas utilizar o recurso tecnológico para enriquecê-la. É mais ou menos o que fez Paulo Sacramento em *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003). A partir da experiência de ministrar aulas de vídeo aos detentos do Carandiru, o cineasta resolveu produzir o documentário mostrando uma realidade que só pode ser vista através dos olhos de quem está lá. Aqui não é só o discurso que surge para construir a história, já que o DV permite que o olhar desses atores sociais seja capturado e o seu ponto de vista apresentado de forma não-verbal. São olhares possíveis somente a quem vive a realidade do presídio, sem as distorções de apreensões externas comuns a sujeitos que não partilham de dada realidade e tentam capturá-la mais influenciado pela sua bagagem cultural que pelas peculiaridades do meio para onde aponta a sua câmera.

Em *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003), assistimos a uma noite em uma cela do Carandiru. Por limitações legais, o documentarista não poderia registrar aquele momento. É nesse instante que Paulo Sacramento faz valer a potencialidade dos recursos e dá autonomia aos

intervenientes do filme. Com a câmera nas mãos, os presos detalham o que para eles é o mais significativo naquela noite. Não é a tortura da clausura, muito menos a angústia da solidão, mas a sutileza do flerte e a diversão simplória de se comunicar com quem mora na vizinhança ou transita pela área.

Se por um lado, Paulo Sacramento nos permite observar com os olhos dos seus entrevistados, por outro, nos deixa claro de que ponto ele observa o desenrolar das ações, seja na montagem que estabelece, na seleção das falas e dos olhares ou no tradicional processo de entrevista. Percebemos que não se trata de inocentes ou injustiçados, são todos condenados que sabem os motivos pelos quais estão ali, mas ao mesmo tempo o espectador pode perceber também que são indivíduos vivendo em situações subumanas. Lembremos que: “[...] cada plano apresenta um determinado ponto de vista, quer o documentarista tenha disso consciência ou não. Neste sentido, é importante que o documentarista defina qual o nível de envolvimento que procura para um determinado momento.” (Penafria, 2001, p.5).

Mas aqui a escolha dos planos é definida pelo interveniente e caberá ao documentarista a seleção.

A Estrutura das Revoluções Cinematográficas

A Teoria do Interveniente Autônomo implica na quebra de alguns paradigmas estabelecidos pelos teóricos deste campo de conhecimento. Aqui trazemos como noção de paradigma o conceito trabalhado por Thomas Kuhn (1962) em que ele busca justificar as mudanças das teorias científicas dentro da chamada ciência normal. Entendemos que estamos falando de áreas de conhecimento distintas, ciência e arte, mas isso não impede uma análise transversal e o aproveitamento da estrutura teórica de um campo para compreensão do outro. Pelo contrário, acreditamos que a experiência fica ainda mais rica.

Para chegar à definição de paradigma e entender como se dão as revoluções científicas, Kuhn faz uma nova leitura do conceito de ciência e atribui aos registros históricos importância fundamental. De acordo com Kuhn, a ciência normal se caracteriza pela pesquisa baseada em realizações científicas passadas, que são reconhecidas durante algum

tempo por determinada comunidade científica, e que proporcionam os fundamentos para a prática desta ciência pelas gerações posteriores. Os processos científicos são compreendidos a partir de sua própria época. “[...] perguntam não pela relação entre as concepções de Galileu e as da ciência moderna, mas antes pela relação entre as concepções de Galileu e aquelas partilhadas por seu grupo, isto é, seus professores, contemporâneos e sucessores imediatos nas ciências. Além disso, insistem em estudar as opiniões desse grupo e de outros similares a partir da perspectiva - usualmente muito diversa daquela da ciência moderna - que dá a essas opiniões o máximo de coerência interna e a maior adequação possível à natureza.” (Kuhn, 2005, p. 22).

Dentro do processo histórico é que se pode identificar os paradigmas e entender as revoluções científicas, pois em cada época as concepções teóricas de um dado campo é que definem os problemas e métodos de pesquisa para as gerações posteriores de cientistas. “ Os manuais atuais de física ensinam ao estudante que a luz é composta de fótons, isto é, entidades quântico mecânicas que exibem algumas características de ondas e outras de partículas. A pesquisa é realizada de acordo com esse ensinamento, ou melhor, de acordo com as caracterizações matemáticas mais elaboradas a partir das quais deriva esta verbalização usual. Contudo, essa característica da luz mal tem meio século. Antes de ter sido desenvolvida por Planck, Einstein e outros no começo do século XX, os textos de física ensinavam que a luz era um movimento ondulatório transversal, concepção que em última análise deriva dos escritos ópticos de Young e Fresnel, publicados no início do século XIX. Além disso, a teoria ondulatória não foi a primeira das concepções a ser aceita pelos praticantes da ciência óptica. Durante o século XVIII, o paradigma para este campo de estudo foi proporcionado pela *óptica* de Newton, a qual ensinava que a luz era composta de corpúsculos de matéria. Naquela época os físicos procuravam provas da pressão exercida pelas partículas de luz ao colidir com os corpos sólidos, algo que não foi feito pelos primeiros teóricos da concepção ondulatória.”(Kuhn, 2005, p. 31 e 32).

Contudo para Kuhn (2005) os paradigmas possuem duas características essenciais: suas realizações foram suficientemente sem precedentes para atrair um grupo duradouro de partidários, afastando-os de outras formas de atividade científica dissimilares, assim como eram sufi-

cientemente abertos para deixar toda espécie de problemas para serem resolvidos pelo grupo redefinido de praticantes da ciência.

As comunidades científicas seriam responsáveis pela validação destes paradigmas e garantiriam a permanência deste até que um outro paradigma surgisse gerando uma crise. A mudança de paradigma implica em uma revolução científica e essa é a base da teoria kuhniana. Para ele, a ciência normal não estaria predisposta a descobrir novidades no terreno já definido e estabelecido dos fatos e das teorias. A prova de que a ciência é bem sucedida está justamente em não encontrar tais novidades; entretanto, Kuhn admite a existência de fenômenos inteiramente novos, descobertos periodicamente pela pesquisa científica, e geradores de teorias também absolutamente novas. O que provocaria o surgimento destes fenômenos, Kuhn classifica como anomalias. Seria o reconhecimento de que a natureza rompeu com as expectativas dos paradigmas que guiam e governam a ciência normal.

A princípio, no desenvolvimento de qualquer ciência, acredita-se que o primeiro paradigma explica a maior parte das observações e experiências, facilmente acessíveis aos praticantes dela, até surgirem as anomalias. Estas existem justamente porque existe o paradigma. “Quanto maiores forem a precisão e o alcance de um paradigma, tanto mais sensível este será como indicador de anomalias e, conseqüentemente de uma ocasião para a mudança de paradigma” (Kuhn, 2005, p.92). Mas é preciso destacar que não basta surgirem anomalias para derrubar uma teoria científica. Quando a anomalia surge a comunidade científica costuma conceber numerosas articulações, modificações *ad hoc* e implementações com o objetivo de acabar com os conflitos que possam vir a derrubar o paradigma.

Para a revolução se consolidar é necessário que o novo paradigma consiga eliminar o antigo e para isso é travada uma verdadeira batalha entre os cientistas que fazem parte dessa comunidade científica. A competição entre segmentos da comunidade científica é o único processo histórico que realmente resulta na rejeição de uma teoria ou adoção de outra, mas a teoria, após ter atingido o *status* de paradigma, somente é considerada inválida quando existe uma alternativa disponível para substituí-la. Ocorrendo a substituição de paradigmas e, por conseqüência, a revolução científica, há uma mudança completa nos

métodos de conduzir a pesquisa científica na área onde a revolução ocorreu.

Trazendo os conceitos de Kuhn para o universo dos filmes documentários, o que identificamos é a existência de um campo aberto para o florescimento de novas teorias na área da análise de documentários. O contexto histórico atual tem possibilitado o surgimento de fenômenos inteiramente novos que, assim como no campo científico, tem gerado as chamadas anomalias, mas ao contrário do que ocorre na ciência, no campo das artes, as anomalias são bem-vindas porque podem caracterizar a expansão do campo criativo. Neste universo criativo, a prática não busca comprovar ou refutar teorias, mas ampliar processos que resultarão em novos produtos. O campo teórico quer potencializar estes processos compreender estes produtos que refletem as características de uma dada sociedade.

A Teoria do Interveniente Autônomo seria uma delas, pelo menos a que já conseguimos identificar nesse instante que caracterizamos como incipiente no processo de introdução de novas tecnologias na produção áudio visual. Mais uma vez destaco que as mudanças não acontecem pela popularização do DV, mas pela amplitude da sua utilização. Entendemos que: “O documentarista organiza diversos elementos: entrevistas, sons ambientes, legendas, músicas, imagens filmadas in loco, imagens de arquivo, reconstruções etc. A sucessão de imagens implica uma interpretação por parte do documentarista mediante a escolha de técnicas de montagem.” (Penafria, 2001).

É ainda a figura do documentarista que tem o poder, mas esse poder acaba sendo proporcionalmente diluído na medida em que o entrevistado ganha novas formas de expor o seu ponto de vista. Esse ponto de vista da primeira pessoa pode ganhar força dentro do formato do documentário deixando de ser puramente verbal. Insere-se à cena um novo elemento que, a princípio, pode funcionar como uma anomalia, mas posteriormente suscitará novas teorias acerca deste campo teórico conceitual do universo artístico.

Considerações Finais

Essas interpenetrações destes campos teóricos não é uma novidade do século XXI. O permanente diálogo entre ciência e arte marcou fortemente o espírito renascentista. As considerações aqui apresentadas buscam recuperar esse diálogo para analisar essa vislumbrada revolução cinematográfica tendo como foco principal o filme documentário. Não se trata de querer usar metodologia da área alheia para justificar ou negar situações próprias a outra. Entendemos que os campos das artes e das ciências são bem particulares e cheios de especificidades e características próprias, mas isso não impede que possamos utilizar as ferramentas teóricas de um para ajudar a entender a outra, até mesmo quando o campo da arte possibilita tantas experimentações. A proposta é romper conscientemente algumas fronteiras objetivando criar novas situações e novos olhares que concepções teóricas, presas em seus castelos, não nos permitem. Entendo a ousadia que é utilizar Kuhn para apresentar um novo arcabouço teórico, mas não vejo outra saída senão as atitudes ousadas para continuarmos proporcionando o movimento contínuo da humanidade e o seu processo de compreensão. Afinal, a sétima arte surge exatamente graças ao diálogo destes dois campos que parecem tão distantes e são na verdade tão próximos. Não podemos deixar também de fazer referência a Leonardo da Vinci e as suas obras de arte para entender, entre outras coisas, a anatomia humana.

Foi exatamente a quebra dos paradigmas kuhnianos que tornou possível esse novo olhar sobre a produção do documentário. A apreensão não-verbal do ponto de vista do interveniente, a princípio fora do controle do documentarista, surge como uma anomalia dentro desse processo de produção e análise. Uma anomalia gerada pela introdução de uma nova tecnologia, o vídeo digital, e que possibilita o surgimento do Interveniente Autônomo. É essa figura e a sua utilização que pode possibilitar uma infinidade de releituras do cinema documentário, mas que ainda não podemos mensurar.

O que assistimos agora são passos ainda cambaleantes desse processo de revolução cinematográfica, até mesmo porque os sujeitos produtores desta arte precisam ter noção das potencialidades de suas ferramentas. Ao contrário do que se apregoa, ainda há muito que se inventar e reinventar dentro do campo da produção artística, principalmente

se este campo está diretamente relacionado ao nosso dia-a-dia.

Referências bibliográficas

ARMES, Roy, *On Video - o significado do vídeo nos meios de comunicação*, São Paulo: Summus Editorial, 1999.

BERNADET, Jean Claude, *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo: Cia das Letras, 2003.

KUHN, Thomas, *A Estrutura das Revoluções Científicas*, São Paulo: Perspectiva, 1962.

LINS, Consuelo, *O documentário de Eduardo Coutinho*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NICHOLS, Bill, *Introdução ao documentário*, São Paulo: Papyrus, 2005.

PENAFRIA, Manuela (2001), "O Ponto de Vista no Filme Documentário", disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf> Consultado em 30-11-2007.

WINSTON, Brian, "A maldição do 'jornalístico' na era digital" in Maria Dora Mourão e Amir Labaki (ed.), *O cinema do Real*, São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp.15-25.

Filmografia

O Prisioneiro da Grade de Ferro (2003), de Paulo Sacramento

Santa Marta, Duas Semanas no Morro (1987), de Eduardo Coutinho

Babilônia 2000 (2001), de Eduardo Coutinho

Edifício Master (2002), de Eduardo Coutinho

Peões (2004), de Eduardo Coutinho

Ônibus 174 (2002), de José Padilha

Notícias de uma Guerra Particular (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund

O Fundo Preto - Uma análise do Documentário *Imagens do Inconsciente*, de Leon Hirszman

Luiz Vadico

Universidade Anhembi Morumbi

vadico@gmail.com

Resumo: *Imagens do Inconsciente*, de Leon Hirszman, produzido entre 1983 e 1985, composto de três partes conectadas entre si, surgiu de um grande trabalho de cooperação entre Leon Hirszman e a psicanalista junguiana Nise da Silveira. A análise se centrará num recurso expositivo utilizado para mostrar as diversas pinturas exibidas ao longo do documentário, o fundo preto. Como se demonstrará neste artigo este recurso é uma contribuição de Leon Hirszman ao trabalho psicanalítico.

Palavras-chave: Hirszman, Jung, documentário, cinema, psicanálise, teoria do cinema.

Resumen: *Imágenes del inconsciente*, de León Hirszman (producido entre 1983 y 1985), está compuesto de tres partes conectadas entre sí. Surgió de un gran trabajo de cooperación entre León Hirszman y el psicoanalista Jung Nise da Silveira. El análisis se centrará en un recurso expositivo utilizado para mostrar las diversas pinturas exhibidas a lo largo del documental y el fondo negro. Como se demuestra en este artículo, ese recurso es una contribución a la labor de León Hirszman al psicoanálisis.

Palabras clave: Hirszman, Jung, documentales, cine, psicoanálisis, teoría del cine.

Abstract: *Images of the Unconscious*, by Leon Hirszman, produced between 1983 and 1985, came from a great cooperative work between Leon Hirszman and the psychoanalyst Jung Nise da Silveira, and comprises three related parts. This analysis will focus on a resource used to show the several paintings throughout the documentary, the black screen. As this article will show, this instrument is a contribution from Leon Hirszman to the psychoanalytic work.

Keywords: Hirszman, Jung, documentary, cinema, psychoanalysis, film theory.

Résumé: *Images de l'inconscient*, de Leon Hirszman, produit entre 1983 et 1985, est composé de trois parties reliées les unes aux autres, et est le résultat

d'un travail de coopération entre Leon Hirszman et la psychanalyste junguienne Nise da Silveira. L'analyse que nous proposons se centre sur un des moyens utilisés pour présenter plusieurs des peintures montrées dans l'ensemble documentaire, le fond noir. Comme on le verra dans ce texte, le fond noir est une des contributions de Leon Hirszman au travail psychanalytique.

Mots-clés: Hirszman, Jung, documentaire, cinéma, psychanalyse, théorie du cinéma.

Imagens do Inconsciente, de Leon Hirszman, produzido entre 1983 e 1985, composto de três partes conectadas entre si, surgiu de um grande trabalho de cooperação entre Leon Hirszman e a psicanalista junguiana Nise da Silveira. A análise se centrará num recurso expositivo utilizado para mostrar as diversas pinturas exibidas ao longo do documentário, o fundo preto. Como se demonstrará neste artigo este recurso é uma contribuição de Leon Hirszman ao trabalho psicanalítico. Ainda que o documentário estivesse baseado fundamentalmente no livro *Imagens do Inconsciente*, publicado em 1981 por Nise da Silveira, e que em muitos momentos o roteiro de Leon o citasse literalmente, o documentário obedece a uma estrutura toda própria.

Leon Hirszman um dos mais renomados diretores brasileiros tinha reconhecida preocupação social e política em sua obra. Ao lançar este documentário a crítica foi surpreendida com uma nova forma e um novo Hirszman até então desconhecido. O que causou estranheza em todos foi o seu tempo de dedicação a este trabalho e o seu profundo envolvimento pessoal nele. Demonstrando assim a relevância que este possuía, talvez muito mais importância para o Hirszman pessoa do que para o Hirszman consagrado diretor; se é que esta divisão é possível.

Leon, nascido no Rio de Janeiro em 1937, de família judia, desde cedo filiou-se a grupos que tinham em foco as questões sociais. Ligou-se ao grupo Teatro de Arena de São Paulo, formado por Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho, que exerceu notável influência em sua formação. Participou da fundação do Centro de Cultura Popular da UNE, que produziu seu primeiro filme, *Pedreira de São Diogo*. Posteriormente Leon faria *A Falecida* (1965), *São Bernardo* (1973), *Eles Não Usam Black-Tie* (1981). Neste último Leon chega à plena maturidade enquanto diretor e sua proposta de fazer um cinema

popular no Brasil tem reconhecimento nacional e internacional. A par desta produção de ficção, Leon também possuía a produção de documentarista, sendo um dos que introduziu a forma Cinema Direto no Brasil, alcançando ótimo resultado filmando as greves operárias no ABC paulista, no período final da ditadura militar.

Imagens do Inconsciente vem adicionar estranheza à esta produção. Dotado de grande cultura geral ele era um leitor assíduo de Isaac Deutscher, Sartre, Marcuse e Gramsci, sem esquecer o seu autor predileto, Bertold Brecht. Estudou com afinco as teorias de Jung e Reich. Falava fluentemente inglês, francês e hebraico. Diante desta vasta formação, o documentário em questão deixa de parecer deslocado, mas passa a refletir outras preocupações de Hirszman. Para alguns a melhor produção do diretor, para outros não passa de um documentário. Um documentário que chamou a atenção no Brasil para a questão da exclusão social dos esquizofrênicos e para as suas formas de tratamento, mas ainda assim um documentário. Um documentário lento e muitas vezes percebido como cansativo, chato, mas interessante.

Enquanto forma documentária *Imagens do Inconsciente* pode ser situado no chamado Modo Expositório ou Explicativo, como propõe Bill Nicholls. Ele é teleológico, argumentativo, destinado a atingir um determinado fim. As imagens nem sempre precisam ser verdadeiras e nem se refere ao assunto específico, o seu objetivo é alcançar um fim relativo ao assunto escolhido. Chega-se mesmo a se ter no terceiro filme desta trilogia um docudrama, onde o ator Joel Barcelos substitui o paciente Carlos Pertuis. O indubitável valor social e didático deste material em si mesmo daria comentários suficientes. Seria bastante razoável esperar-se comentários a respeito da loucura, da exclusão social, etc., no entanto, existe uma tênue fronteira entre o trabalho de Nise da Silveira e o de Hirszman, e é nesta tênue fronteira que desejamos entrar. Se em termos de conteúdo e escolha dos participantes temos a clara associação de Nise com Leon, na escolha da forma do documentário temos Hirszman.

Tivemos oportunidade de ouvir comentários de que sendo um trabalho de Hirszman esperava-se um pouco mais de inovação ou o aprofundamento em aspectos mais sociais, isto tendo em vista o tempo a ele dedicado pelo diretor. O tempo, essa entidade mágica, que invariavelmente invade todos os imaginários é sempre propiciadora de profundas

reflexões. No que tange à forma cinematográfica, com que estes filmes foram realizados, Hirszman também faz a sua reflexão.

Esta reflexão não é a loucura, como poderia parecer num primeiro momento, mas é sobre a imagem e o inconsciente. Desde o primeiro momento chama atenção de quem os assiste uma incansável repetição de fundos pretos entre as diversas imagens e blocos de imagens. Se pensados como simples fundos pretos estas ausências de imagem tendem a depor contra um diretor, reconhecidamente meticuloso, pensando-os desta forma parecem mero recurso para exibição de imagens. Pensamos diferentemente a este respeito. Apesar do aspecto didático e científico do material, Leon inovou-o emprestando significação à sua forma e estrutura.

Imagens do Inconsciente

Verifiquemos então o documentário. Trata-se de uma trilogia, formada por: *Em Busca do Espaço Cotidiano* (Fernando Diniz); *No Reino das Mães* (Adelina Gomes) e *A Barca do Sol* (Carlos Pertuis). Analisemos cada bloco separadamente. Na abertura de cada uma das análises inseri um texto inicial de autoria de Hirzshman publicados na revista Filme Cultura, como uma amostragem da opinião do diretor em relação aos personagens e documentários que serão comentados a seguir.

Em Busca do Espaço Cotidiano - Fernando Diniz

“O primeiro filme seria então sobre Fernando Diniz, um negro, filho de uma empregada doméstica baiana que busca recuperar um espaço cotidiano sob a forma de um quadro – é a pintura em luta constante contra o caos, um caos vivenciado como uma questão de amor, uma questão de paixão. Fernando submerge como uma autodefesa para viver no inconsciente, mas não é um grande mergulho, é algo mais no nível do cotidiano. A linguagem verbal, a expressão corporal e as relações de auto valorização do tipo “ter um quarto só para ele” são mostradas no filme. O centro psiquiátrico Pedro II tem enfermarias e mais enferma-

rias em seus vários hospitais, mas Fernando tem um quarto só para ele. Mas, antes disso, ele já tinha passado por um depósito na Juliana Moreira, e isso sem nenhum diagnóstico médico. Hoje Fernando Diniz é uma personalidade reconhecida mundialmente.”

Leon Hirszman (Entrevista a REVISTA FILME CULTURA N^o 44, Abril-Agosto de 1984).

O documentário inicia-se com uma música (Edu Lobo) suave de fundo. O fundo completamente negro enquanto os créditos vão passando.

Minutagem:

00:00 - fundo preto

03:20 - surge uma voz off cantando do escuro, como que chamando a imagem a ser proposta

03:34 - Aparece a imagem de uma grade, atrás dela pessoas presas.

03:49 - some a imagem e volta o plano escuro.

03:54 - mostra o interior do sanatório. Mostra o espaço onde eles se movimentam. As grades são uma referência imagética constante.

12:16 - começa a sobrepor as imagens de pinturas feitas no museu. Dá uma pausa com fundo preto e depois começa. A câmera começa a vasculhar o espaço do hospital em busca de seu primeiro personagem: Fernando.

Surge o primeiro letreiro e começa o doc. propriamente dito terminando a introdução: “*Em busca do Espaço cotidiano*”

A Câmera mostra o espaço físico em que Fernando vive.

17:42 hirszman começa a fazer o tipo de exploração que nos interessa.

Mostra o fundo preto e depois mostra uma pintura depois fundo preto, outro trabalho, depois a câmera passeia pelo “espaço” do desenho. Inicia-se a narração com o texto de Nise da Silveira e as imagens vão se sobrepondo; ora saindo uma de dentro da outra por fusão encadeada ora apagando-se e surgindo nova imagem (Fade In/Fade Out).

O espaçamento temporal utilizado entre um desenho e outro é de mais ou menos 3 segundos. Três segundos de fundo preto. O tempo de exposição do trabalho (pintura ou escultura) varia conforme a necessidade do roteiro: 3, 4, 5 segundos ou até um pouco mais. Quando passa de um “bloco” de imagens para outro existe apenas o fundo preto sem voz off. Quando é dado direito à voz de Fernando: a voz off diz: ele diz:

(...) . A voz off alinhava, costura significa e algumas vezes esconde. É praticamente onipotente, pois esta voz off é a da ciência.

O roteiro faz as imagens (pinturas) caminharem da maior abstração até chegar à construção do espaço dentro do desenho, até que ele (Fernando) comece a delinear imagens mais “concretas” saindo do abstracionismo para o abstracionismo figurativista, chegando ao quase totalmente figurativo. Este percurso é percebido pela psicanalista como tentativa de reação da psiquê ao caos. As forças organizativas da psique tenderiam naturalmente a organizar o caos, desde que ela possam se manifestar de forma mais clara. Toda a pintura de Fernando é percebida como este esforço reorganizativo do ego.

Mas, por que todo este esforço relativamente ao espaço? A aspiração de Fernando era morar numa casa de verdade, pois quando criança morava em casas de cômodos alugados (cortiços) A casa que ele percebia como sendo verdadeira (exemplar) era a casa do patrão de sua mãe. Este patrão era rico e abastado. Fernando chega a apaixonar-se pela filha do patrão.

Aos poucos pelo geometrismo Fernando começa a reorganizar “o mundo”. A extrema estruturação consegue aos poucos conter o mundo externo com sua voluptuosidade de informações imagéticas. Nos desenhos a câmera procura os objetos que começam aos poucos definir uma espacialidade. A câmera aproxima-se ou afasta-se conforme a necessidade, emprestando profundidade e, ao mesmo tempo, faz uma espécie de panorâmica sobre o desenho, como se passeasse por uma espacialidade objetiva. A câmera procura criar à partir de seus ângulos a espacialidade contida no inconsciente imagético de Fernando.

37:52 Leon começa a mostrar o espaço por onde Fernando viveu na infância, os seus planos fixos são como desenhos de Fernando: geométricos e bastante estruturados, neste espaço a voz off de Fernando domina, contando suas memórias. A estruturação das imagens feitas por Leon, em alguns momentos chegam a ser tão abstratas quanto as do próprio paciente.

39:36 – 39:53 é mantida a imagem de uma escadaria na casa (suposta) do patrão da mãe de Fernando, iniciando-se diversas imagens da casa. Imagens estas que vão encontrar reflexo nos desenhos de Fernando. São planos longos e fixos.

Quando a câmera mostra a realidade objetiva de Fernando dentro

do hospital ou dentro do museu, a câmera é a câmera nervosa, é a câmera na mão. emprestando um pouco mais de calor ao documentário.

A tendência geral é de extrema ilustração, ilustrar e expor o roteiro bastante complexo e “fechado”, rígido.

O vídeo termina com Fernando dedicando-se à modelagem... sem grades o filme encerra-se novamente como começou, fundo negro.

O Fernando Diniz, na trilogia, é considerado o “Caso Social”, foi encontrada uma tipologia para estes três filmes no Jornal do Brasil.¹ Os casos seriam: Social (Fernando); Mítico (Adelina) e Místico (Carlos). Mesmo tendo em vista essa suposta divisão, não encontramos menção a ela na documentação consultada, ela parece ter sido feita bem a *posteriori*.

Fernando é o menino pobre que almeja a casa dos ricos, frustra-se e esconde-se em seu mundo interior. Apenas a pintura permite que ele expresse isso reconstruindo a espacialidade perdida. Hirszman utiliza toda a técnica cinematográfica de construção do espaço para unir os espaços desenhados na pintura de Fernando a espaços objetivos e concretos, mostrados pela câmera. O espectador tem a impressão de que vê exatamente a casa do Patrão da Mãe de Fernando, ou que visita o cortiço onde eles moraram, mas tanto num como noutro caso, pudemos descobrir que aquelas imagens são retiradas ali do Rio de Janeiro.

No roteiro Leon faz apenas uma indicação “Casa Burguesa – Copacabana”.²

Neste caso, o diretor a partir dos desenhos de Fernando construiu um espaço filmíco que tende a ilustrar para o espectador, mas ao mesmo tempo não é uma imagem real do que pretende estar mostrando.

Dos três filmes este com certeza é o mais convencional, mas isso não o desmerece, pois a narrativa flui, as imagens se constroem de maneira sutil e os enquadramentos fabulosos. Em termos de proposta é o mais bem elaborado de todos. Em busca do espaço cotidiano... Encontra-o. Recria-o. Reconstruindo ele para o espectador.

¹Jornal do Brasil. Caderno B - 11/06/87.

²“Fernando/ Seq. 14 - Int. Ext. Dia/Casa de cômodos/ Casa de favela/ Seq. 15 - Int. Dia - Casa Burguesa - copacabana/ Objetos da Casa Burguesa.” Cx. 328 - AEL/IFCH/UNICAMP

No Reino das Mães - Adelina Gomes

“O Segundo filme, sobre Adelina, representa outro tipo de viagem. É o caso da mulher que mata seus próprios instintos simbolizados num gato, para recuperar a vida animal na pintura, passando pela vida vegetal. É um processo mitológico que passa pelo “vegetar”. Adelina, moça pobre, filha de camponeses, com o curso primário e alguma formação manual, tímida e submissa à mãe, nunca havia namorado até os 18 anos de idade. Aí apaixonou-se por um homem que não é aceito pela mãe. Sujeita-se e vai aos poucos se retraindo até que um dia estrangula a gata de estimação da casa, da qual ela gostava muito. Adelina nega-se como mulher e se refugia na loucura.”

Leon Hirszman (Entrevista a REVISTA FILME CULTURA N^o 44, Abril-Agosto de 1984).

Inicia-se novamente com um fundo negro, mas agora o tema musical é outro, possivelmente composto especialmente para ele.

Minutagem:

00:00 - fundo preto c/ créditos

02:44 - Começa abruptamente num quarto mal iluminado com uma mulher abrindo uma porta, dá para um corredor, de onde vem outra mulher, é Adelina. Novamente o esquema das grades se abrindo. Ela vai para o museu de Imagens do Inconsciente, mas ele no-la mostra num jardim colhendo flores amarelas. Uma série de cenas com a câmera na mão, mostrando Adelina, até fixar numa flor e fazê-la transfigurá-la até surgir o primeiro desenho de flor de Adelina. A voz off se faz clara, ela disse: “*Eu queria ser flor*”.

Inicia-se novamente a superposição dos desenhos ou a passagem de um para outro em fundo preto, com o mesmo espaçamento temporal que o de Fernando, em torno de 3 segundos. Existem fundos pretos com duração de 15 segundos. Enquanto se mantêm a voz off informa.

O roteiro vai basear-se, no primeiro bloco, no mito de Apolo e Daffne. Daffne foge da paixão de Apolo e se refugia na Terra sua mãe, transformando-se numa árvore. O Mito de Daffne identifica a filha que se identifica tão estreitamente com a mãe a ponto dos instintos não logram desenvolverem-se. Adelina reviveu o mito da ninfa grega Daffne. Inicia-se uma narrativa sobre a vida de Adelina, onde se intercambiam

desenhos e fotos informativas sobre Adelina. Aqui, tanto quanto no filme de Fernando mostram-se as fichas técnicas da medicina psiquiátrica.

Em Adelina existe uma produção maior de modelagens. Nestes casos Leon faz a modelagem girar, mostrando-a lentamente. Nestes filmes mais do que qualquer outro convida a uma reflexão através da imagem. A Imagem deve levar a uma reflexão, quiçá uma identificação de imagens arquetípicas entre o espectador e o filme e por conseguinte com o paciente.

O tema principal do trabalho de Adelina é a mulher: a Grande Mãe. com sub-temas mulher-vegetal, Hécate e cães. O aparecimento de Hécate nos desenhos de Adelina, uma camponesa de pouca instrução é considerado como manifestação de imagens arquetípicas, como havia “provado” Jung. O roteiro é extremamente taxativo eliminando qualquer outra forma de explicação. Então a partir deste momento estamos vendo apenas imagens arquetípicas, já não faz tanta diferença quem as desenha.

Até o momento em que Adelina consegue tomar contato com cães reais e administrar suas imagens inconscientes aí ela começa a estruturar pinturas próximas à realidade. Assim, ela sai do estado vegetativo pintando flores reais, flores que não se transformam em mulher ou vice-versa.

Surgiram os temas animais, os instintos animais, o gato aparece com força.

Surgem, também, desenhos que contém um homem e uma mulher. Começam as relações com Mãe e filha e uma versão de Deméter e Perséfone. Mães arcaicas, Hécate, Deméter e a virgem Maria) é a evolução das imagens femininas.

No Reino das Mães as imagens quer do hospital quer da Adelina existem num número bem menor do que as de Fernando no primeiro filme.

Aqui, no final, faz-se uma pausa para criticar o sistema psicanalítico e os sistemas terapêuticos utilizados, foge-se do assunto Adelina por algum tempo. Volta-se a ela para encerrar o filme, mostrando um closê de seu rosto enquanto pinta e sorri timidamente. Adelina não fala em nenhum momento.

Neste filme as imagens criadas por ela substituem sensivelmente

cada vez mais o paciente para o espectador. Acredito que na Barca do Sol este processo seja levado ao limite.

A Barca do Sol - Carlos Pertuis

“Quando seu pai morreu, Carlos ficou com a responsabilidade da casa e tudo foi muito difícil pra ele. E ainda jovem tem uma experiência de iluminação interna. Nise a descreve assim: “Carlos, há vários anos, vinha sendo dilacerado por conflitos pessoais. Esses conflitos sugavam a energia do ego que ia se enfraquecendo e já começava a vacilar. Certa manhã, raios de sol incidiram sobre o pequeno espelho do seu quarto. Brilho extraordinário que deslumbrou-o e surgiu diante dele uma visão cósmica: o “Planetário de Deus”, segundo suas palavras. Gritou, chamou a família, queria que todos vissem também aquela maravilha que ele estava vendo. Foi internado no mesmo dia no velho hospital da Praia Vermelha. Isso aconteceu em setembro de 1939. Carlos tinha então 29 anos. Sua mãe recomendou o internamento, e ele ficou lá o resto da vida.”

Leon Hirszman (Entrevista a REVISTA FILME CULTURA N^o 44, Abril-Agosto de 1984).

A Imagem chamada o Planetário de Deus é a que se fixa por mais tempo, considerados todos os filmes, e é repetida por pelo menos mais três vezes.

Diferentemente dos outros, este está dividido em blocos bastante claramente, inaugurando uma espécie de pedagogia da imagem. Não será possível descrever completamente estas imagens, mas segue abaixo a divisão tal qual ocorre no filme.

Mandala

Primeiro bloco

Jung = Self

Neste bloco Nise trata do universalismo das mandalas, Leon por sua vez chega mesmo a animar uma delas, fazendo com que as voltas de seu círculo surjam uma depois da outra dando a impressão de que o espectador se aproxima do seu centro. A busca do centro é peculiar na psicologia Junguiana, é a integração com o *Self*.

A aproximação didática com Jung se faz de maneira completa, neste

filme existem imagens de Jung. Imagens de Jung analisando as mandalas feitas por Carlos. Então não se trata mais tão somente de um paciente, mas de uma identificação e uma justificação via imagens da psicologia junguiana. Isto mantêm o documentário no formato “expositivo” ou seja um assunto tendendo a um fim. Teleológico portanto.

Geometrismo - Segundo bloco – neste o diretor irá dar conta do intrincado geometrismo de Carlos, que estrutura e ordena desta forma as imagens vindas do seu inconsciente (neste caso já assumido inconsciente coletivo).

Rituais - Terceiro Bloco - Nas imagens selecionadas para ilustrarem os rituais, fica claro que estas são utilizadas para “negociar” ou apaziguar estas forças que brotam do inconsciente. Todas remetem a rituais arcaicos, rituais pré-cristãos. Já não possuem praticamente nada do geometrismo e são tão sinuosas quanto as serpentes que insistem em mostrar.

Sombra - Quarto Bloco - Aqui surgem as primeiras descrições do “mal” a figura do demônio surge, mas não exatamente como a da iconografia cristã, surge como símbolo do subvertido.

Neste bloco aparecem as cenas ligadas à Dionísios, este talvez seja o mais interessante, pois ele resume todas as intenções artísticas e teóricas de Leon. Não nos esqueçamos que foi a partir de uma apresentação das bacantes que o diretor resolveu se aproximar do trabalho de Nise da Silveira. Os primeiros trabalhos de Carlos, vistos por Leon, eram Dionísios. Dionísios, deus grego (e também oriental) é o deus que simboliza o inconsciente, as pulsões instintivas do ser humano, as pulsões que não podem ser reprimidas por muito tempo sob o preço de explodirem para fora e desorganizarem o mundo das formas apolíneas, o mundo da razão.

Anima - Quinto Bloco - Essas imagens vão dar conta do “Feminino” arquetípico, como Carlos lida com o feminino que brota de dentro de si.

A Dimensão do Real - Sexto Bloco - Neste bloco havia o desejo de mostrar a conexão de Carlos com o mundo real. Como o seu inconsciente refletia-se e articulava sua experiência com o mundo das formas. Paradoxalmente o desejo de Leon e Nise esbarram num problema: a morte de Carlos. Joel Barcelos, um ator passa a substituí-lo em seu cotidiano. Contraditoriamente teremos uma imagem do que seria Carlos a exemplificar Carlos, ou seja, apesar dos desejos dos produtores não te-

remos uma imagem “real” de Carlos, para os espectadores ele continua no mundo das idéias e transformado ele também numa imagem. Para sempre uma imagem de si mesmo, mais do que os outros pacientes que puderam ser por si mesmos imagens.

Esta tentativa de reconstituição mostra Carlos no museu, com seus cães, com seus gestos. Uma pessoa que só fazia contato com o mundo “real” quando realmente lhe interessava. Ele vivia no mundo arquetípico e às vezes manifestava-se no mundo concreto. A realidade para ele seria algo pontual.

A Dimensão Cósmica - Arqueologia da Psique – sétimo Bloco - Neste último bloco Nise fica à vontade para fazer o que ela chama de arqueologia da psique. Ou seja, imagens que estão incrustadas no inconsciente, que estão lá por fazerem parte de um agregado coletivo humano de imagens. A cultura muda, a história muda, mas essas imagens do inconsciente coletivo, gostemos ou não, ficam lá gravadas nas profundezas do inconsciente individual.

É o clímax do filme onde se faz as relações de Carlos com o Mitraísmo antigo, culto solar oriental que conviveu com o cristianismo primitivo. Carlos (Joel Barcelos) não apareceu mais, era o único que já havia falecido por ocasião da realização do filme. Ele se desmaterializou enquanto pessoa. E tudo é feito de forma a se ter essa imagem dele: alguém que esteve não estando, e quando deixou de estar simplesmente foi para onde sempre esteve: no mundo arquetípico das imagens.

Comentários

No Primeiro filme temos Fernando Diniz um ser humano numa dimensão social, histórica e estética. Através de sua psique o cotidiano é construído em imagens pelo diretor. Em questão de forma cinematográfica este é sem dúvida o mais interessante, pois se liga à questão da construção de um espaço dentro do filme. É de grande riqueza, pois parte das imagens pintadas por Fernando, parte da sua memória e recria visualmente (com outras imagens) formando uma espacialidade dentro do filme aquela realidade descrita. É a capacidade cinemática de recriar o espaço e o mundo.

No Segundo filme temos Adelina, que é muda. Sua sensibilidade é

passada através das imagens e das suas associações com as flores: Adelina é o campo do sensível. Quando dizemos que Adelina é muda não é no sentido literal. Adelina é a única que direta ou indiretamente não fala. Paradoxalmente nem no filme essa mulher encantadora tem direito a uma voz. Isto nos chamou a atenção. Talvez Leon tenha buscado outras características do universo feminino para ilustrá-la melhor, como: sua relação delicada com as flores e certa fixação na imagem de seus grandes olhos expressivos e tímidos.

Apesar da nítida sensação de que entre os três Adelina é a figura “tecnicamente” menor é ela quem faz a ponte de ligação entre a espacialidade de Fernando e a ausência de espaço concreto de Carlos Pertuis. Ela é tão intensamente a ponte que chega até mesmo a ter um relacionamento “Platônico” com Carlos, sendo sua bela pintura sobre ele a primeira referência imagética dele que irá ser dada no filme. Já neste momento Carlos é definido por uma imagem. Ele também pode ser visto e tratado como uma imagem do inconsciente: do inconsciente de Adelina

Mas dos três casos é Pertuis com suas 21.400 obras quem fornecerá o material, tanto para Nise quanto para Leon Hirszman, montarem cada um da sua forma uma realidade de imagens apenas brotadas do inconsciente, sem mais nenhuma vinculação com o mundo concreto e objetivo. Isto por que Nise achava impossível delimitar o mundo imagético de Carlos e Leon achava-o interessante por ser o caso mais místico e complexo. Ambos então puderam “recortar” traços de Carlos e se descomprometerem ao mesmo tempo com ele, ficando mais livres para lidar apenas com a imagética arquetípica.

A tensão entre as imagens e o fundo negro, bastante bem alinhavadas no Caso de Fernando, na construção do espaço, vai preparando e educando os olhos do espectador para o último filme, onde a “realidade” arquetípica é revelada através das imagens de Pertuis. O que dá a dimensão desta “entrada” no mundo inconsciente de Carlos ou da humanidade, pois aqui ele não é mais um homem mas um símbolo, é a fixação inicial na espécie de mandala chamada o planetário de Deus.

Essa desmaterialização de Carlos é trabalhada com panorâmicas que dão uma visão de distanciamento. As poucas vezes que é mostrado em planos próximos é em ligação com animais, quase nenhum momento em relação com seres humanos.

A Introdução é quase um libelo visando a reabilitar a imagem pública de Carlos. Deslocando-o do “papel” de esquizofrênico para o de um místico bem sucedido em suas intenções.

Neste primeiro comentário então chega-se a uma conclusão em termos de imagem. A partir das relações concretas (Fernando); vai se ampliando a questão da imagem pela imagem (Carlos) com a mediação de passagem entre uma forma e outra (Adelina). Se este percurso imagético é facilmente percebido existe um outro que permite este processo que até então foi apenas vislumbrado. É a questão principal que orienta este ensaio: o fundo preto.

O Fundo Preto

Quanto um documentário pode ser criativo? Com certeza de múltiplas formas, mas uma boa parte desta criatividade pode ser facilmente auscultada. No caso de *Imagens do Inconsciente*, esta aparente criatividade não é facilmente percebida, pois ela esconde-se numa forma aparentemente tradicional e por isso mesmo torna-se invisível pelo excesso de visibilidade. Também é este excesso de visibilidade que atrai e orienta para a percepção apenas das imagens das “pinturas”. O que originou este trabalho como foi dito anteriormente foi um questionamento em relação ao fundo preto usado quase na mesma proporção que as imagens. Seria apenas mais um recurso ou encerraria algum significado especial?

Para que não ficássemos limitados à pura teorização fez-se necessário a consulta de documentos primários, ou seja, fomos verificar os roteiros, as anotações e os materiais³ originais de Hirszman e Nise da Silveira a respeito da produção.

A primeira questão que nos ocorreu foi a do número de incidência dos fundos pretos. Já havíamos notado que duravam cerca de 3 segundos e eram utilizados na divisão entre os blocos de imagens e também na preparação entre uma imagem e outra. Com este intuito verificamos o material e conseguimos:

Fernando Diniz : 23 fundos pretos.

³Os documentos primários utilizados neste trabalho podem ser encontrados no Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/UNICAMP, vide bibliografia.

Adelina: 22 fundos pretos.

Carlos Pertuis: 25 fundos pretos.

Quanto aos efeitos utilizados, em sua maior parte vinha apenas a recomendação:

Efeitos:

IN

Perm.

OUT

Anotações estas que traduzimos desta forma: Fade In, Permanece, Fade Out. O tempo de permanência do fundo preto era de 6 fades, havendo momentos em que chegava-se ao dobro desta contagem. Nos três filmes o efeito utilizado por Leon é exatamente o mesmo, acreditamos que a ligeira diferença de fundos pretos em Carlos Pertuis pode ser desprezada, uma vez que este filme é apenas alguns minutos mais longo que os outros. Os efeitos “especiais” são idênticos nos três documentários. O óbvio do óbvio aqui é concluir que esta foi uma forma (estrutura) escolhida e mantida por Leon, geometricamente pensada, temporalmente limitada e usada como recurso de atenção. Além dos efeitos acima explicitados Leon utilizou outros recursos, como os exemplos abaixo:

Carlos

Seq. 34. Planetário de Deus

- Plano de detalhe do Brilho no Espelho – Planetário de Deus estudar flash rapidíssimo em fusão com reflexo.

Seq. 39 – Planetário de Deus

fusão

40 – Detalhe do Centro. Movimento para fora mostrando toda a pintura

41 – A Flor de Ouro

Pode-se perceber que a idéia de Leon não é tão somente expor e mostrar as pinturas, como num primeiro momento poderia parecer. Nos movimentos de Câmera ele procura “entrar” “sair” “passear” pelo desenho, empresta-lhe movimento fazendo-os entrar pela direita e sair pela esquerda da tela; anima até mesmo uma mandala de Carlos. Seu desejo de concretizar essas “imagens” do inconsciente com imagens mais próximas da realidade fica bem visível num efeito que ele recomendou mas não foi utilizado: *“Planetário de Deus, estudar flash rapidíssimo*

em fusão com reflexo". Em vários momentos de todos os roteiros há indicações como essa:

Carlos
Roteiro Pag. 15
Escurecimento
Clareamento

Só a obviedade da utilização deste efeito de escurecimento e este excessivo recurso a fundo preto não eram suficientes para demonstrar que este fundo preto encerrava um significado e como este significado atuava na obra.

Oportunamente encontramos anotações de Leon que vinham iluminar este raciocínio. Infelizmente nada direto demais, mas suficiente para termos uma noção do que Leon queria dizer com estes fundos pretos.

A primeira indicação segura de que encerrava algum significado foi encontrada numa correção de roteiro.

108 a 110 – 4 pinturas – Sombra
(do Ego)

O título original seria *Sombra do Ego* e não apenas *Sombra* como aparece no Quarto Bloco (Carlos). Em outros roteiros a face mais óbvia deste conceito foi descartada. Pois não se tratava exatamente de uma Sombra do Ego, mas da parte sombria, escurecida, por trás do Ego: O inconsciente.

O texto seguinte corria em frente da referência acima citada:

"Nas viagens para as profundezas freqüentemente é encontrada a metade escura e não aceita da personalidade consciente, a contraparte constituída, sobretudo por inferioridades e instintividade reprimida. É a sombra do ego, que ganha força maior nas psicoses, pois as cisões internas facilitam a autonomia dos componentes que a constituem. A sombra apresenta-se como duplo do indivíduo, pessoas de seu mesmo sexo e muitas vezes sob forma animalesca representantes de pulsões instintivas reprimidas."

A essa passagem Leon acrescentou: "*diz Jung: Um dos arquétipos quase invariavelmente encontrado nas projeções de conteúdos do inconsciente coletivo é o demônio mágico dotado de misteriosos poderes.*" – pag. 16

Essa passagem sublinhada não foi utilizada posteriormente, ficando tão somente a idéia do demônio constantemente encontrado na termi-

nologia cristã. Ainda é indício do significado aqui procurado a seguinte anotação de Leon, pedindo uma correção:

“Para Lula 2/12/83

(...) dentro do mesmo texto quando diz: apresenta-se como duplo do indivíduo... acrescentar antes de apresenta-se, A Sombra.”

Ainda à pag. 16, o último parágrafo: “*Mas são grandes as dificuldades... até poderosas projeções da âni- ma...*”

Além disso temos ainda a flagrante forma da abertura de todos os vídeos, como anteriormente já citada:

Começa com uma música (Edu Lobo) suave de fundo. O fundo completamente negro enquanto os créditos vão passando.

Minutagem:

00:00 - fundo preto

03:20 - surge uma voz off cantando do escuro, como que chamando a imagem a ser mostrada.

Em todos os filmes este esquema repete-se. São pelo menos 03:20 de abertura em fundo preto, os encerramentos também são em fundo preto.

As conexões entre fundo preto e inconsciente ficaram ainda muito mais claras quando percebemos a preferência explícita de Leon pelo caso de Carlos. Não anotamos todas as referências a isto, mas as que seguem dão uma boa idéia, o entrevistador do JB tem que chamar a atenção de Leon para os outros casos, uma vez que ele “divertia-se” em falar tão somente de Carlos:

Jornal do Brasil – 11/06/87 – Caderno B

JB – Quando e por que vc. decidiu fazer esse filme?

Leon – Em 68 fui assistir a uma leitura das Bacantes com Rubens Correa e Domitila do Amaral. Fernando Diniz tocava o pandeiro, fazia o ritmo. Eu fiquei tomado. Depois conheci a Nise e ela fez questão de me mostrar o Dionísio de Carlos, uma produção que ele realizava naquele momento. Carlos pintava quatro, cinco, seis Dionísios por dia (...)

(...) A inclusão me interessava pessoalmente não porque ele fosse, como é, um extraordinário artista, mas os três estabeleciam uma rica simultaneidade de diferenças.

JB – Mas Fernando, o caso social, é também fascinante, você não acha?

Leon – Completamente. Aliás Liana acha que é o melhor de todos

os meus filmes. Na verdade a visão das três histórias está condicionada pela problemática de cada espectador. A trilogia compõe um espelho de três partes em que as pessoas acabam se refletindo.⁴

A atração de Leon por Dionísos, o seu ponto de partida, seu encontro com Carlos, naquele momento em 1968, suas preocupações com Jung e Reich deram a maior parte das pistas. No entanto a indecisão de Leon em passar estes documentários para vídeo chamou-nos a atenção para outro aspecto peculiar: o aparelho, como estudado por Jean-Louis Baudry:

Sem dúvida, a sala escura e a tela rodeada de preto como um cartão de Pêames já apresentam condições privilegiadas de eficácia. Nenhuma circulação, nenhuma troca, nenhuma transfusão com o exterior. Projeção e reflexão se produzem num espaço fechado, e aqueles que nele permanecem, sabendo-o ou não (mas não o sabem), ficam agridoados, capturados ou captados (...)

(..)A disposição dos elementos – projetor, “sala escura”, tela -, além de reproduzir de modo bastante impressionante a mise en scène da caverna, cenário exemplar de toda transcendência e modelo topológico do idealismo, reconstrói o dispositivo necessário ao desencadeamento do estádio do espelho, descoberto por Lacan.⁵

E, ainda completa:

“(...) o espectador identifica-se, pois, menos com o representado – o próprio espetáculo - do que com aquilo que anima ou encena o espetáculo, do que com aquilo que não é visível, mas faz ver, faz ver a partir do mo-ver que o anima (...)”.⁶

Com estes dados podemos perceber a dimensão significativa do recurso utilizado por Leon Hirszman. O fundo preto tão habilmente tratado, que se encontra praticamente proporcional ao aparecimento das imagens não significa outra coisa que o próprio inconsciente. **É A Sombra do Ego**, pista tão habilmente cortada do roteiro. O espectador destes documentários (via cinema) fica mergulhado por muitos momentos – e alguns deles bastante longos - no total escurecimento, na sombra, no

⁴Caixa 327 - AEL/ICFH/UNICAMP.

⁵Jean-Louis Baudry, "Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base" in Ismail Xavier (Org.) *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. pag. 395

⁶Baudry, idem., pag. 397.

inconsciente; ficando – desta forma – vítima do dispositivo que o leva a ainda mais identificar-se com o projetado. E o que é projetado? A ânima é quem fornece as imagens de contraparte do ego. O espectador “mergulhado” no inconsciente (via fundo preto) vê-se face-a-face com as projeções da ânima, que neste caso são literalmente projeções.

Mais uma vez Hirszman surpreende, e entende-se por que este era o seu trabalho mais querido e ao mesmo tempo mais ousado. Entende-se também a recusa do espectador médio em perceber a estrutura proposta, percebendo-a lenta e “tradicional e didática” mas não menos perturbadora, já que sempre quem os assiste sai com alguma impressão de estranhamento.

Referências bibliográficas:

Documentação Primária

Fundo Leon Hirszman – Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/UNICAMP.

Caixa 327 – prateleira 4 – estante 8 *Imagens do Inconsciente*.

Caixa 328 - prateleira 5 – estante 8 *Imagens do Inconsciente*.

Caixa 329 – prateleira 5 – estante 8 *Imagens do Inconsciente*.

Documentação Secundária

REVISTA FILME CULTURA. N^o 44, Abril-Agosto de 1984.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. Brasília: Ed. Alhambra, 1981.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*, Campinas: Ed. Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail (Org.), *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991. 2^a ed.

Imagens em risco, A experiência na obra de Yael Bartana

Beatriz Furtado

Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em
Comunicação

beatrizfurtado@hotmail.com

Resumo: Este trabalho trata sobre duas obras da artista israelense Yael Bartana, um vídeo, *Trembling Time* (2001), e um díptico fotográfico, *Freedom Border* (2003), expostas no The Jewish Museum, em Berlim, como parte da mostra que reúne 23 fotógrafos, cineastas e artistas que produziram imagens cujo enfoque é Israel. Nosso propósito é pensar essas imagens em diálogo com a idéia de uma experiência contemporânea marcada pelo risco do real, tal como apontou Jean-Louis Comolli e as forças que se movimentam nas imagens de Yael Bartana.

Palavras-Chave: Experiência, fotografia, vídeo risco.

Resumen: Este trabajo trata sobre dos obras de la artista israelí Yael Bartana - un vídeo, *Trembling Time* (2001), y un díptico fotográfico, *Freedom Border* (2003)- expuesto en el The Jewish Museum en Berlín como parte del espectáculo que reúne a 23 fotógrafos, cineastas y artistas que han producido imágenes que tienen como enfoque Israel. Nuestro objetivo es pensar estas imágenes en diálogo con la idea de una experiencia contemporánea marcada por el riesgo de lo real, señalado por Jean-Louis Comolli, y las fuerzas que se mueven en las imágenes de Yael Bartana.

Palabras clave: Experiencia, fotografía, vídeo riesgo.

Abstract: This paper deals with two works of Israeli artist Yael Bartana, a video, *Trembling Time* (2001), and a photographic diptych, *Freedom Border*(2003), exhibited at The Jewish Museum in Berlin as part of the show which brings together 23 photographers, filmmakers and artists who have produced images focused on Israel. My aim is to reflect on these images in dialogue with the idea of a contemporary experience marked by actual risk, as Jean-Louis Comolli pointed out, and the forces at play in the images of Yael Bartana.

Keywords: Experience, photo, video risk.

Résumé: Ce texte traite de deux œuvres de l'artiste israélien Yael Bartana : une vidéo, *Trembling Time* (2001), et un diptyque photographique, *Freedom Border* (2003), exposé au Jewish Museum de Berlin dans le cadre de l'exposition qui a réuni 23 photographes, cinéastes et artistes qui ont produit des images concernant Israël. Notre objectif est de penser ces images en dialogue avec l'idée d'une expérience contemporaine marquée par le risque réel, comme l'a fait Jean-Louis Comolli, et tout particulièrement au sujet des forces qui se déplacent dans les images de Yael Bartana.

Mots-clés: Expérience, photo, vidéo risques.

1. Experiência em risco

A Experiência contemporânea é cada vez mais de convocação a assepsias, à visibilidade, ao mapeamento, monitoramento e transparência. Somos instigados a traduzir cada um dos nossos movimentos em informações precisas, tal como no esquadramento dos corpos, na investigação minuciosa dos códigos do espaço urbano contra as suas geografias de guerras ou na instituição das imagens de vigilância, como padrão de existência controlada. Logo, uma experiência mediada pelas diversas técnicas, seja no campo da comunicação, da biotecnologia ou da engenharia genética e financeira, que têm por função prevenir qualquer tipo de contato direto, tirando o que há de "arriscado", protegido, nas palavras de Jean-Louis Comolli (2001), pelo risco do real, é, sem dúvida uma experiência contra os riscos. À fragilidade do mundo, às perturbações dos contatos e ao medo dos contágios, corresponde uma forma de operacionalizar a vida através de estratégias que exilam todo tipo de imprevisível e, portanto, impossibilita a vida mesma, em sua vontade, potência e lugar do acontecimento.

No contra-fluxo desse tipo de experiência, nos chama a atenção a contundência de trabalhos de artistas – cineastas, fotógrafos, artistas visuais – que articulam estratégias de aproximação, estabelecem zonas de risco, conectam forças a partir do improvável, trabalham com as sobras e o imaterial, como parte e ação de suas obras. Tais obras acentuam uma prática de aproximação com o que ainda costumamos

nomear de espectadores, embora saibamos, cada vez é mais significativo o fissuramento da noção de obra como objeto. Esses trabalhos não são apenas uma produção que responde às tarefas que são colocadas pelas novas tecnologias da imagem, com os sistemas em rede e suas fórmulas interacionais, mas, são, precisamente, expressão de forças que se dão num contexto artístico-imagético em que há um interesse renovado pelo mundo como site da obra. Uma produção que toma o contexto como parte do fazer artístico e não apenas como lugar físico, onde se realiza a obra - caso dos *sites-specific* e da arte ambiental, por exemplo – mas, num sentido mais alargado, onde o contexto é uma localização mutável e difusa, mas principalmente, incrustada e contagiada de mundo, portanto impregnadas de risco.

Nesse sentido, podemos pensar os trabalhos onde a imagem é um dispositivo que aciona e é, ao mesmo tempo, a criadora da obra. É como vemos a noção de cinema como dispositivo, que vem ao longo das últimas décadas se tornando parte das reflexões teóricas sobre as produções das artes audiovisuais contemporâneas. Compreendemos, vale ressaltar, a noção de dispositivo como uma estratégia do processo de criação, ou seja, como forma de entrada no mundo como obra, uma função estética e política de religamento da arte e da vida. Nesse tipo de estratégia, a obra se faz de uma matéria que não pré-existe, mas que surge através de linhas que lhe ativam, portanto, colocando em contato os corpos que privilegiam o acontecimento, os devires. Embora essa questão atravesse não apenas a produção contemporânea das artes audiovisuais, uma vez que tem inscrição na história da arte moderna, hoje ocorre em outros termos.

É verdade que desde algum tempo a arte vem se deixando marcar por atitudes estéticas que lhe retiram do isolamento de um mundo separado. Vemos isso, por exemplo, desde a crítica do ateliê do artista ou, no cinema, com as produções que transitam dos estúdios para as ruas. Mas, não é nesse deslocamento que entendemos uma certa produção contemporânea. É de um outro deslocamento que nos parece apresentar uma resposta ao profundo desinteresse por qualquer experiência que incorra em riscos, que esteja contaminada pelo o impalpável. Essa produção talvez possa ser pensada em seus deslocamentos, em sua condição nômade, a partir do trabalho com as incertezas, de uma referência a itinerância e no que ativa de encontros em meios instáveis.

Vejam, para efeito de um exame mais atento, o trabalho da israelense Yael Bartana, intitulada *Freedom Border* (2003), que nos parece significativo desse processo em que a obra se faz como uma zona de tensão e risco. Não porque ela aconteça em um espaço geográfico de tensões políticas e de guerra – o cotidiano dos israelitas, a fronteira das tensões com os povos palestinos - mas pelo que a obra libera de um combate com o incerto, com o que devém da insegurança.



Fig. 1

Yael Bartana, que trabalha com vídeo e fotografia, monta em *Freedom Border* (Fig.1) um dirigível branco, em formato de bomba, equipado com uma câmera para vigiar a Palestina. Esse trabalho, exposto no “The Jewish Museum”, em Berlim, como parte da mostra “Dateline Israel: New Photography and Vídeo Art”,¹ trabalha com ameaça, com o medo, a tensão da guerra. Um vídeo onde interessa pouco o que a câmara registrou na fronteira, mas que é por si mesmo uma bomba explosiva, ainda que sem força de destruição. É um trabalho que traz consigo uma enorme sensação de tensionamento das relações. Frente à fotografia de *Freedom Border*, nos encontramos colados ao perigo, a uma sensação de qualquer coisa que é da ordem da violação, do impedimento. Nos falta o conforto da transparência, mesmo que seja da visibilidade que trata o trabalho, mesmo que seja o trabalho aquilo que talvez possa nos apontar para um visível do cotidiano da guerra. Yael Bartana cria uma atmosfera com a imagem que vai além da própria imagem, daquilo que vemos. O visível é rompido como indício de

¹ Dateline Israel: New Photography and Vídeo Art, mostra organizada pelo The Jewish Museum, em exposição desde março de 2007, com a curadoria de Susan Tushman Goodman, reunindo 23 fotógrafos, artistas e cineastas de Tel Aviv, Nova Iorque, Viena, Amsterdã, Jerusalém e Londres. Entre eles: Wim Wenders, Wolfgang Tillmans, Pavel Wolberg, Catherine Yass, Leora Laor e Orit Raff.

presença, a figura perde seu poder semiótico, e nos arrasta para uma além-imagem, colocando em xeque idéias como a de visibilidade, de figurativo, de reprodução do real e, finalmente, o valor de documento da fotografia como registro.

2. As Pequenas Percepções

Talvez possamos compreender melhor essa experiência com a imagem fotográfica na obra de Yael Bartana, lançando mão de um conceito bastante importante na obra do pensador português José Gil, qual seja, o conceito das Pequenas Percepções. José Gil fala de uma semiótica do infinitamente pequeno, necessária à inteligibilidade de um grande número de fenômenos, em seus múltiplos domínios, tais como a estética, a retórica etc. Tomemos sua proposição para pensar o objeto artístico, a fotografia no trabalho de Yael Bartana. José Gil distingue três regimes de olhar. Um primeiro regime é o da percepção trivial, meramente cognitiva, das formas, tais como a paisagem, as linhas, as figuras geométricas. A segunda percepção, ou um outro regime de olhar, é a de um outro espaço ou lugar. É quando o olhar descobre outros movimentos e relações entre as formas, entre as cores, outros espaços e luzes. “Trata-se então da percepção não trivial de um nexos diferente que atravessa os nexos pictóricos. O olhar percebe, nesse momento, uma outra combinação ou composição do espaço, das cores, do tempo” (Gil, 2005: p.20). É quando o espectador da imagem entra na própria imagem e se torna parte dela. E é só assim que o olhar se desloca das estruturas aparentes e alcança o que se esconde na imagem. Já no terceiro regime do olhar ocorre, segundo José Gil, a mudança da percepção do conjunto das formas. É quando as formas triviais se animam com a própria vida.

Gostaríamos de chamar atenção para essa intrusão da vida na própria imagem, neste regime de imagem que José Gil diz ser de animação das formas triviais com uma vida própria. Na fotografia, que é apenas um registro da obra *Freedom Border*, de Yael Bartana, o que vemos não é simplesmente uma imagem objetiva. Há uma multiplicidade de presenças virtuais que se animam ao nosso olhar. Doravante, diz José Gil, cada forma vai se inserir nessa multiplicidade virtual que é obtida pelo

deslocamento dos níveis ou regimes perceptivos. Não estamos mais nas entranhas do trivial, mas passamos a ocupar o espaço do puramente estético ou ainda, o lugar da artisticidade da obra. É preciso, desde de nossa perspectiva, que a imagem consiga entrar nesse regime, que não é superior e nem muito menos isolado dos demais níveis perceptivos, para apenas assim se abrir à diferença, a intensificação das formas, cores, linhas e, principalmente, ao arrebatamento da imagem e potencialização de suas forças.

Nesse instante, a imagem fotográfica de uma ação que ocorreu em *Freedom Border*, já não é mais de puro registro ou ainda uma imagem que remete a uma determinada fase da obra. A imagem é a obra. Ela é o trabalho, instaurada num regime de imagem que é resultado das forças que se acumulam por diferentes vetores, imprimindo um trânsito perceptivo que é de proliferação de novas forças. Tal como explica José Gil sobre o terceiro regime perceptivo, trata-se agora de uma relação que vai além do cognitivo e do sensorial, imergindo na percepção das forças. Mas de que forças esse trabalho se alimenta. Não se trata certamente apenas das muitas imagens acumuladas ao longo do processo de exibição daquele espaço – a fronteira entre palestinos e israelitas – com lugar do interdito. Não são sobre os limites daquela paisagem exaurida em imagens pela guerra, longa e cotidiana, que essa força expressa. Não estamos falando sobre imagens do já visto ou sob o acúmulo de ruínas sobre o que já está dado. Ao contrário, é sobre o absolutamente indizível que *Freedom Border* nos faz emergir. É no puramente estético, na forma não traduzível que se estabelece a obra. Existe um céu azul e algumas nuvens brancas; uma estrada ensolarada e árida; no horizonte se descortina uma paisagem pedregosa. Há enfim, uma ação que se desenrola: um trailer que leva e é a base do dirigível branco.

Mas a força da obra não vem dessa imagem trivial, do que ela registra como documento, pois sequer temos acesso a essas imagens produzidas pela câmara (*Freedom Border* é um díptico, de 40 cm x 60 cm, cada imagem, duas fotografias a cor). Não vemos essas imagens do dirigível branco, em forma de bomba, que sobrevoa o espaço minado por anos de guerra, marcado por bombardeios de populações civis. É verdade que somos tomados pela idéia de espionagem, vigilância, do ataque, da explosão e da morte, embora as fotografias mostrem apenas

a ação da artista. Uma imagem limpa. Mas se esses indícios da imagem são anteriores, é anterior ao puramente estético. São regimes de imagens que estabelecem uma ação cognitiva e que descarrilam uma série de sensações, como em um fluxo de movimentos. Existem as formas do visível, suas geografias, cores e linhas e a pregnância do olhar, mas o que se desencadeia é aquilo que se movimenta entre essas formas.

Ha uma força invisível, um invisível do visível, que é a força, tal como apresenta José Gil: “O que permite definir a força como um “invisível visível”, à maneira de Merleau-Ponty com respeito aos traços de Klee, não é a presença de algo visível que o olhar captura na força. Porque é possível que o olhar não capture, mas que ele próprio sofra uma transformação. E, sobretudo não podemos nos fechar na categoria da presença fenomenológica, este invisível que a arte tornaria visível. Estamos diante de um outro tipo de fenômeno.” (Gil, 2005, p.22).

É importante compreender então que outro tipo de fenômeno permite que uma imagem se encha de vida. No entanto, não vamos nos alongar na importante descrição que faz José Gil desse processo de percepção artística. Mas, prestemos atenção, por enquanto, para entender que o invisível que se evoca da imagem (ver o invisível) não é absolutamente algo que transcende a obra, uma vez que é bem comum a atribuição de um certo para além, uma qualquer coisa da ordem da alma da obra que é convocado sob o signo de um invisível transcendental. Nos parece que as descrições dos processos perceptivos do visível apontam para uma relação com um invisível que surge de uma atmosfera gestada (no sentido mesmo dos gestos que ela anuncia em uma quase-forma), a partir das pequenas percepções. “Percebemos a natureza da força na atmosfera que já anuncia o que vai se mostrar do ponto de vista da macropercepção” (Gil, 2005; p.26). É essa atmosfera que cria uma forma da força, que não vem do para além da forma visível, mas dos investimentos do olhar, que afeta e se deixa afetar, produzindo uma relação que prolonga os limites entre o objeto - em suas formas, linhas, cores, luzes etc - e aquilo que dele advém como força.

Tomemos uma outra obra de Yael Bartana. Desta vez *Trembling Time* (2001), um vídeo (6 min,20 seg.), onde a artista israelense posiciona sua câmera em um ponto elevado de uma auto-estrada em Tel Aviv, durante a cerimônia de Yom Ha-Zikaron (Dia da Memoração). A cerimônia é uma homenagem aos soldados mortos em combate, quando

todo o país deve respeitar dois minutos de silêncio e de imobilidade. Yael Bartana filma os carros parando na auto-estrada, o tráfego paralisando, os motoristas e acompanhantes abrindo as portas e descendo de seus veículos. Mas, as imagens se superpõem, são como fantasmas de veículos e pessoas que não se deixam paralisar. Por todo os seis minutos e vinte segundos de duração do vídeo o tempo se alonga em múltiplos e infindáveis tempos, que não chegam a se acumular, mas que apenas se esvaem. Nenhum dos veículos e nenhuma das pessoas conseguem paralisar completamente, encaixando-se uma imagem sobre a outra, mas nunca completamente.

Em *Trembling Time* (Fig.2), Yael Bartana mostra um gesto que, por sua repetição, torna-se movimento. No momento da pausa, as imagens fantasmáticas e o silêncio seco nos fazem experimentar uma atmosfera que é a própria obra. Não é ritual de memória como uma experiência estética. Seria muito pouco, insuficiente mesmo apenas dizer que *Trembling Time* representa um dos raros momentos em Israel contemporâneo, quando a população se junta para uma demonstração de unidade, ou que seu trabalho demonstra o poder do ritual na sociedade israelense no cumprimento da obrigação individual de seguir as recomendações do Estado. O verdadeiro da obra, mais que isso, o que produz a obra, a partir da ação que ali se desenvolve frente à câmara, talvez possa ser mais bem entendido pela atmosfera que obra produz. Pelo turbilhão de forças que nos incorpora a própria obra. Tal como explica José Gil (2005), uma atmosfera como um signo não semiotizável, composta de uma infra-semiótica que se estende entre a obra e o corpo receptor, num processo de coextensividade.

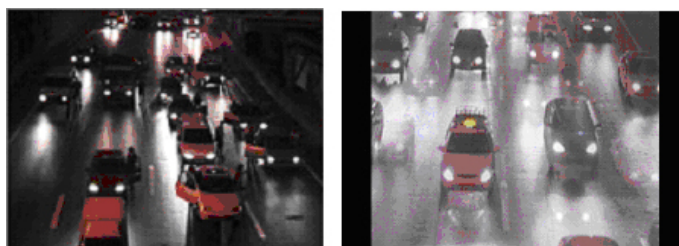


Fig. 2

Cabe perguntar então onde se inscrevem as forças que nos mobilizam frente ao vídeo de Yael Bartana. Naquilo que a obra abre em nós

de múltiplos possíveis. Na relação entre o nosso corpo e o corpo da obra. No meio, no movimento que se desencadeia entre os corpos. Se a história é, como diz Deleuze, um marcado temporal do poder, é no entre da relação obra- corpo que ocorre o turbilhão. É no meio, que é o espaço da antimemória onde os tempos se comunicam, onde não há passado, presente e futuro, enrolados que estão no acontecimento. É a obra que nos convoca e que é por nós convocada, desenhando o ausente no corpo visível. Nos passos de José Gil: o invisível é desenhado pelas forças que emanam como plano de movimento, de circulação infinita de forças. Não são forças que transcendem a obra, mas que resultam dos infinitos movimentos que nos faz entrar em meios a obra. O que define a obra de Yael Bartana não é em absoluto o fato dela remeter dela se apropriar de uma imagem, no caso de *Trembling Time*, do ritual de memória dos combatentes de guerra. Mas o que essa imagem movimenta, o que ela nos faz experimentar do que não pode ser experimentado em uma outra imagem qualquer, por exemplo, com a imagem midiática da guerra.

Trembling Time e *Freedom Border* nos possibilitam experimentar, a partir das formas e das estruturas visíveis, dessas que são as formas triviais presentes nas imagens, seja no vídeo que filma a fronteira palestina ou no momento de silêncio e imobilidade do Yom Ha-Zikaron, é da ordem da multiplicidade e das formas das forças da obra da arte. O que é singular em seu trabalho é a força que emana das imagens, que vai além de tudo que compõe a própria imagem – suas cores, a luz que nos atinge ou seus traçados - às vezes fantasmática outras desérticas. Não se trata do que transcende às imagens. Mas da pura qualidade da força, que os leva a experimentar suas diversas modulações. Experimentamos a força da obra. Exatamente como quando somos tomados por uma obra e dizemos, no mais das vezes sem nos darmos conta do sentido, de que o trabalho (a imagem, a fotografia, o filme etc) tem força, é forte.

É então aqui que podemos retornar ao que inicialmente nos reportamos: a uma certa produção contemporânea que estabelece a experiência do risco, que nos conectam com forças e, portanto, põe em questão o modelo de experiência ao qual somos convocados a ter no mundo contemporâneo, qual seja, a do distanciamento de qualquer zona de risco. Tomamos os dois trabalhos de Yael Bartana porque o entende-

mos como bastante significativo dessa produção. Mas também para gerar uma certa tensão com a idéia de risco que o próprio lócus da obra nos remete, embora não estejamos, em hipótese alguma, dizer sobre os riscos que comporta a elaboração de uma obra em espaço físico, político ou religioso. Não é desse risco da guerra, até mesmo porque nos parece que o belicoso desse espaço é muito mais presente na imagem midiática.

Ao trazer essa questão do risco na imagem, na obra, o que queremos é apontar para outros espaços. A obra de artista israelense é impregnada pelo risco, contagiada de mundo, porque ela só é obra como parte de um contexto de línguas menores. Seria redutor dizer que seu trabalho revela um povo, uma vida em guerra. *Trembling Time* e *Freedom Border* são obras de desterritorialização, nos põe frente a um deserto forçando-nos a nos reinventarmos junto com a obra. Nos abre ao impensável desse espaço, desse lócus, dessa imagem. Não há confirmação, nada se constata. É uma obra de risco, um risco poético, um risco que vem do movimento que nos faz entrar na imagem enquanto ela entra em nós. E a partir de então se dá o risco da experimentação, o lugar do possível.

Finalmente, podemos dizer que *Trembling Time* e *Freedom Border* são trabalhos desenhados pela força dos que nos força a devir um outro, a entrar num jogo, que não é sobre um território de guerras de um povo outro, onde nosso olhar apenas possa repousar. Pois é em meio ao súbito silêncio que se eleva junto com as imagens das pessoas e dos carros que não se ajustam que nos encontramos, também fantasmáticos, desencaixados. Sem dentro nem fora. Assim como não é sob o regime de imagem do voyeur, da pura contemplação, que se pode observar o díptico onde um dirigível branco, em forma de bomba, exerce uma vigilância sobre o território palestino. Somos nós que nos encontramos entre essas imagens, tomados por elas, investidos por todos os seus riscos. Um processo onde não mais se distingue esta ou aquela imagem. São imagens que nos põem em zonas de indiscernibilidade, como nos indica Deleuze (1996, p.11) a propósito do devir, onde não se encontra mais qualquer identificação, mas vizinhanças, indiferenciações, imprevistos. Uma experiência de riscos.

Referências bibliográficas:

COMOLLI, Jean-Louis. *Cinema contra espetáculo* in Forumdoc.bh.2001. Belo Horizonte, 2001.

DELEUZE, G. *Crítica y Clínica*. Editorial Anagram, Barcelona, 1996.

GOODMAN, S. T., (org.), *Dateline Israel: New Photography na Vídeo Art*, The Jewish Museum, New York e Yale University, 2007.

GIL, José. *As Pequenas Percepções*. in *Razão Nômade*, Daniel Lins (org.), Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005.

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

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

A verdade invisível

Jeanete de Novais Rocha

Santiago (2006, Brasil, 80')

Realizador: João Moreira Salles

Produtor: Mauricio Andrade Ramos

Diretor de Fotografia: Walter Carvalho, A. B. C.

Som: Jorge Saldanha

Montagem: Eduardo Escorel; Livia Serpa

"Existe verdade? Eu não acredito. Para mim, cada vez mais, um documentário é sobre o encontro de duas pessoas. De quem documenta e de quem é documentado."

João Moreira Salles

Uma das palavras comumente associada ao filme documentário é a verdade. Esta indexação do conceito de verdade ao conceito de documentário deriva da natureza do registo das imagens documentais: o "registo *in loco* dos acontecimentos do mundo e da vida das pessoas", no entanto, qualquer registo *in loco* dos acontecimentos do mundo e da vida das pessoas pode ser facilmente manipulado. O documentário *Santiago* (2006) de João Moreira Salles alerta-nos para esse facto. Permanece então a questão, onde encontrar a verdade no filme documentário?

Pretendemos explorar esta questão partindo para a investigação com uma ideia expressa por Salles na citação inicial, a de que um documentário é um encontro entre duas pessoas: aquela que documenta e aquela que é documentada. Acrescentaríamos à sua ideia uma terceira pessoa: aquela que não documenta, nem é documentada – o espectador. Através deste triângulo pensamos ser possível pensar o fenómeno de reflexão no filme documentário.

Estes três sujeitos intervenientes no documentário estão interligados, exercendo forças de diferentes intensidades uns sobre os outros. Aquele que documenta, o realizador, estabelece relações de poder sobre o documentado e sobre o espectador, isto é, tenta dominar e fazer prevalecer o seu ponto de vista; o documentado estabelece com o realizador e o espectador relações de expectativa, ou seja, projecta-se diante a câmara, de acordo com aquilo que esperam/pedem que ele faça e o espectador estabelece uma relação de poder interpretativo com ambos, uma vez que, segundo Bill Nichols “*é ele que detém os mecanismos de compreensão e interpretação do material fílmico*”.

Vejamos então de que modo pode ser a reflexão construída a partir deste sistema no caso estudo do filme *Santiago*.

É possível identificar vários momentos reflexivos, assim como diferentes formas de exposição do processo reflexivo: o primeiro momento ocorre no plano inicial do filme e exprime-se através do som. Ouve-se em voz off o seguinte texto: “*Há treze anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim*”. A palavra dita é a forma através da qual o realizador expressa a sua reflexividade, ele pensava que o filme começaria assim, da forma que realmente começa, mas não, esse início não é desejado pelo realizador e a voz off prossegue dizendo “*Primeiro uma música dolente, não essa, que eu só conheci mais tarde, mas algo parecido, depois um movimento lento em direcção a três fotografias*.” Aqui Salles descreve o processo criativo, desde a escolha da música ao movimento de câmara e objectos filmados, revela-nos a estrutura que tinha planeado e que decorre em simultâneo. No final desta sequência a voz off volta a afirmar “*Quem punha a bandeja na minha mão e me ensinava a equilibra-la sem derrubar os copos era Santiago, o mordomo da casa. O filme que eu tentei fazer há treze anos era sobre ele*”. Mais uma vez é exposta a forma de documentar, aquele início que nos tinha sido descrito no passado e apresentado no presente faz parte de um projecto de filme, é efectivamente passado, um filme que o realizador tinha tentado fazer há treze anos. Neste momento o espectador fica ansioso, não tanto por conhecer Santiago, a “personagem principal”, mas por conhecer o verdadeiro início do filme e o que se terá acontecido para que este início a que assistimos não seja o início efectivo. A resposta não tarda e a voz off revela sobre um fundo negro “Este é o primeiro plano do filme”. Deste modo o realizador revela a sua força,

ele é a figura de poder e estabelece através da voz off a relação que irá manter com a personagem de Santiago durante todo o filme, é ele quem define o início do filme, é ele quem dita as regras, mesmo que estas tenham sido definidas por ele há treze anos atrás. Ele é a autoridade criadora.

Temos assim o som como o meio primário do processo reflexivo. A voz off, escrita na primeira pessoa, transmite uma sensação de intimidade entre o espectador e o realizador. Através do som, da palavra dita o realizador comunica a palavra escrita, as suas reflexões. Como disse Bresson “ *O meu filme nasce na minha cabeça, morre no papel; é ressuscitado pelas pessoas e objectos reais que uso e que morrem na película, mas colocadas numa certa ordem e projectadas no ecrã, voltam à vida como flores em água*”. Do mesmo modo “Santiago” nasce na cabeça de Salles, passa a palavra escrita, onde morre, a palavra dita é a primeira transformação e é a este nível que irá funcionar grande parte do processo reflexivo. O tom intimista e confessional da voz off é a marca do processo reflexivo que Sales utiliza através do som.

Ao nível visual, a filme apresenta três formas distintas de reflexão: através do enquadramento, da montagem e da ausência de imagem. Através da montagem são nos apresentados os vários takes realizados para cada cena, a repetição é o processo através do qual se expõe a reflexão, revelando a encenação existente por detrás de cada plano. É possível ouvir as indicações dadas a Santiago, como se deveria movimentar, para onde deveria olhar e o que deveria pensar. Toda a manipulação do outro é exposta através da colocação dos diferentes takes. Existe ainda a colocação de um trecho de filme, onde se inclui o timecode, que é outra das formas reflexivas, o processo de montagem é mais uma vez exposto¹ e revelado ao espectador.

Consideramos ainda o enquadramento como processo reflexivo pois a escolha do enquadramento implica um acto de reflexividade do que documenta (como olha o outro), do espectador (como recebe o outro) e do que é documentado (como se posiciona). O enquadramento irá revelar-nos à partida o distanciamento que existe e irá existir entre o eu e o outro. A figura de Santiago será apresentada num enquadramento

¹ Este processo de colocação de trechos de filme no próprio filme não é inédito, relembremos o plano inicial do filme “*Onde Jaz o Teu Sorriso*” de Pedro costa, onde é exposto o processo de montagem.

apertado, ao longe. A personagem tem pouca liberdade de movimentos e parece estar enclausurada no espaço.

A imagem (ou não imagem) é outra das formas reflexivas identificadas. Observamos que surgem constantemente no filme planos negros, estes planos funcionam como pausas, momento de reflexão, são as imagens verdade do filme. São aquelas em que a câmara está desligada, logo são os planos onde não existe um olhar contaminado pelo eu. O realizador chega mesmo a revelar, naquele que pode ser considerado o plano chave do filme, e que se apresenta a negro: “*E no final, quando Santiago tentou me falar do que lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmara.*” Em off podemos ouvir Santiago apelar a Salles para que lhe deixe dizer um poema. É neste plano que reside a verdade de todo o filme documental, porque apesar de se apresentar a negro, a imagem que se nos apresenta é a das forças ocultas, a imagem da dinâmica relacional entre os três intervenientes, o eu, o outro e o espectador. É neste preciso momento que são claramente reveladas as intensidades de força exercidas por uns sobre os outros.

Este é um plano síntese daquilo que ao longo do documentário o realizador vai descobrir: a relação de poder que manteve com o outro, mas Salles vai mais além, não se limita a descobrir a relação, ele lança sobre ela um olhar crítico, distinguindo prontamente o verdadeiro do falso. Acontece que a linha entre aquilo que é verdade e aquilo que é falso revela-se pernicioso. Salles chega mesmo a questionar-se sobre a existência da verdade “*Existe verdade? Eu não acredito*”. Mas acreditar na não existência da verdade não se revela já uma verdade? Importa colocar a questão: verdade de quem? Acontece que um filme apresenta vários intervenientes, daí várias verdades. Mas considerando que o filme termina o seu ciclo no espectador parece-nos importante que seja o espectador a definir aquilo que deseja reconhecer como verdadeiro pois tudo pode ser visto com uma “certa desconfiança”, como nos revela Salles.

Podemos então concluir que o documentário Santiago, utiliza como formas de reflexão a voz off, dita na primeira pessoa, o que confere um tom reflexivo intimista; a montagem, onde a repetição, e a exibição do dispositivo (timecode) são a forma de reflexão sobre o material bruto e a imagem onde o plano negro desempenha um papel fundamental na busca da verdade.

Podemos verificar que os recursos utilizados provocam nas diferentes instâncias diferentes efeitos. Relativamente ao som, o recurso à voz off na primeira pessoa permite uma relação de proximidade do filme com o espectador e com o realizador, podemos afirmar que se trata por isso de um filme intimista e pessoal, no entanto, com aquele que é documentado acontece o contrário, o filme estabelece relações de distanciamento com o documentado, devido à utilização da voz off na primeira pessoa.

Quanto à montagem, o recurso à repetição e à revelação do dispositivo proporcionam relações de proximidade do filme com o espectador, com o que documenta e com o documentado, uma vez que esta exposição técnica nos coloca mais próximo dos processos técnicos, e da verdade do documentado.

No caso da imagem é possível verificar que o recurso ao ecrã negro faz com que o filme estabeleça uma relação de proximidade com o que documenta (momentos de reflexão), com o espectador (pausa reflexiva/interiorização) e com o documentado, uma vez que o ecrã negro é uma espécie de imagem da verdade do documentado.

Quanto ao recurso do enquadramento, notamos que este cria relações de distanciamento com todas as instâncias intervenientes no documentário. O que é documentado afasta-se do que documenta, o que é documentado sente-se retraído, afastado do que documenta e o espectador sente esse afastamento, a personagem está demasiado longe, apertada num cenário claustrofóbico.

Deste sistema de relações pretendemos retirar algo que nos possibilite compreender o filme documentário. Socorrendo-nos da citação inicial, diríamos então que o documentário é um filme sobre o eu e o outro, isto é o documentário é sempre uma relação, é aí que reside a sua verdade, na mediação que se estabelece entre aquele que documenta e aquele que é documentado. Qualquer imagem pode ser manipulada, mas essa relação, essa força oculta, está sempre presente em qualquer filme documentário, ainda que este seja o filme de uma câmara de vigilância, há sempre a relação entre o eu (câmara de vigilância) e o outro, aquele que é documentado. Nesta relação o eu mecânico lança um olhar voyeurista sobre aquele ou aquilo que é filmado, e são essas relações que o espectador identifica primeiramente no ecrã e às quais atribui credibilidade.

Sinfonia de Um Jardim

João G. Rapazote

Jardim (2007, Portugal, 80')

Realizador, Produtor e Imagem: João Vladimiro

Montagem: Miguel Coelho

Som: Tiago Hespânia

O Arquitecto Ribeiro Teles afirma a determinada altura do filme que o jardim, quando pretende reflectir o poder, mostra-se um todo hierarquizado, com as majestosas escadarias a partirem do palácio ou da casa e a darem para as alamedas que conduzem às fontes ou às estátuas monumentais. No caso do Jardim da Gulbenkiam, uma sua criação, ele esconde-se, não se dá a ver e tem como modelo o labirinto.

Por definição, o labirinto fecha-se sobre si próprio, tem uma única saída, que é a entrada, mas fecha-se sobre si próprio e a probabilidade de nos perdermos nele é infinitamente maior do que a de encontrarmos essa saída. Não por acaso, o paradigma do labirinto no cinema é um jardim, o jardim labiríntico de *Shining* (Stanley Kubrick, 1980) e não sei se é por isso que, às vezes, não gosto de jardins – mas gosto imenso de Kubrick.

Pode não ser o terror, mas a verdade é que há algo de obsessivo no Jardim. Ao contrário dos parques urbanos, que têm uma função, o jardim é uma sublimação – admito que por vezes da ordem do sublime – sempre demasiadamente humana e nele também se reflectem os piores instintos totalitários do homem: o controlo absoluto da natureza, recriada a seu belo prazer; a exacerbação do sentido de propriedade, do usufruto e posse de um território de que faz tábua rasa; a exaltação do poder do criador sobre a sua criatura, completamente submissa, pois rapidamente fenece sem uma permanente atenção por parte desse mesmo criador.

Aliás, é este o pretexto subjacente ao documentário de que aqui se trata, cujo propósito mais concreto é acompanhar as obras de conser-

vação em curso no jardim da sede da Gulbenkian, algo bem patente nas conversas dos arquitectos a dirigirem as intervenções dos jardineiros e que não por acaso surgem compassadamente ao longo do filme.

Não tenho grandes dúvidas, o jardim não é um lugar idílico vindo do passado – o Éden é o arquétipo de todos os jardins – ou uma utopia projectada do futuro, é antes uma heterotopia bem presente, sempre no presente. É um local de ilusão que se contrapõe ao ilusório espaço real, criando um outro espaço real tão perfeito e meticuloso como o envolvente é imperfeito e desordenado. É uma configuração do espaço que joga a sua definição com a Utopia e com a qual tem em comum a propriedade de estar em relação com os outros espaços de uma forma que suspende ou neutraliza as relações que os definem. Por isso, no documentário de Vladimiro são as pessoas que frequentam o jardim que são impregnadas pelo seu “espírito” ou, dito de outro modo, aqui não é o lugar que é habitado e marcado pelos indivíduos, é antes o lugar que identifica quando é frequentado. Há, portanto, uma inversão daquilo que normalmente acontece nos filmes em que o lugar integra a narrativa, onde este é utilizado metaforicamente como “geografia da mente” e acaba por reflectir o estado de espírito do protagonista, assim contribuindo para a criação da “atmosfera” do filme.

Muito subjectivamente, a questão que este filme levanta e que mais me apetece realçar é também ela labiríntica, ou seja: pode o João Vladimiro, através da sua câmara de filmar, ser o Jardim da Gulbenkian? Thomas Nagel, um conhecido filósofo da mente, respondeu à questão de “Como é ser Morcego?” com a afirmação de que “a única forma de o saber é ser-se morcego”. No entanto, o também famoso escritor sul-africano John M. Coetzee referiu que “Não há fronteiras para a imaginação compreensiva”. João Vladimiro não pode, por assim dizer, ser o Jardim, mas talvez possa tentar saber como é ser um jardim. Faço esta referência porque me pareceu que a possível experiência deste documentário é a de vermos o jardim da Gulbenkian pela perspectiva do próprio, como se (a câmara de) Vladimiro, pelo uso da sua imaginação compreensiva, fosse uma espécie de consciência do jardim. Efabulase então uma antropomorfização do jardim, utilizando para isso uma “câmara subjectiva”, um ponto de vista que nos revela esse narrador.

Não se tratando de um exercício novo – basta recordar a propósito Hugo Pratt e a sua belíssima banda desenhada *Balada do Mar Salgado*,

que começa precisamente com o Oceano Pacífico a afirmar-se como narrador da história, que afinal não é só de Corto Maltese –, a verdade é que a adopção deste mecanismo ficcional decorre precisamente (e não contrariamente, como se poderia supor) das características de cinema de observação que moldam este filme, sendo que essa perspectiva é mesmo sugerida pelos diversos planos e enquadramentos do filme, pois os movimentos da câmara e os enquadramentos dentro do plano praticados pelo realizador não pretendem chamar a atenção reflexiva para a presença da câmara, para a representação cinematográfica, antes significam um ponto de vista, uma “câmara subjectiva” e, por “vício” da linguagem cinematográfica, um observador.

Por que é que este observador pode ser o jardim? Porque logo no começo há aquele plano da implantação da placa que nomeia e localiza o jardim – tal como na primeira vinheta da referida *Balada* o próprio Oceano se apresenta na primeira pessoa. Mas também porque existem os planos picados e contra-picados feitos do alto das árvores ou do nível do chão; porque há aqueles planos inesperados, surgidos dos recônditos mais obscuros do Jardim e por detrás dos ramos e das folhas da vegetação; ou ainda aqueloutro em que a câmara foca as árvores ao vento, mimando a deriva dos movimentos dos seus ramos e folhagens; até mesmo os planos quase perturbantes que apanham as pessoas desprevenidas, só eticamente perdoáveis por “serem” do jardim. Todos apelando a uma impressão sensorial quase sensual.

Por isso também li este documentário como se fosse a “Sinfonia de um Jardim”, pois nele muito remete para as sinfonias da cidade que puluraram nos inícios da modernidade no cinema, cujo paradigma foi precisamente *Berlim, Sinfonia de Uma Cidade* (Walter Ruttmann, 1927). Tal como nessas “sinfonias”, também neste *Jardim* se pratica o cruzamento com as artes, aqui facilmente chamadas a “campo” pelo acompanhamento de algumas actividades artísticas da Fundação. Desde logo pela pintura, presente nos jardins retratados nos quadros dos impressionistas e nos biombos japoneses, filmados ao pormenor no interior do museu, assim como através dos planos mais pictóricos do jardim, em que a imagem surge “impressionistamente” desbotada ou se assemelha a uma tela abstracta que sugere as pinceladas da pintura oriental.

Mas também pela influência da música, que segue a regra do cinema de observação mais puro e surge quase sempre, contrariamente

ao que acontecia nas “sinfonias”, em som directo e por interferência dos concertos a acontecer. Esse dado, contudo, só se percebe depois, no fim do plano ou da sequência, na medida em que Vladimiro recorre a um efeito de abstracção, obtido pelo deslocamento da imagem em relação ao som, que começa por dar atenção a um qualquer pormenor adjacente, no jardim ou numa sala da fundação, e só gradualmente se vai aproximando e vai revelando o concerto ou o teatro de que já se ouvia a música.

Ainda como nas “sinfonias”, neste documentário não existe um enredo formal, sendo a narrativa construída pelo espectador com o auxílio de uma ou outra sequência feita por ligação das imagens, a mais notória das quais talvez seja a da refeição que vemos ser sucessivamente ingerida por patos, gatos, pombos e, finalmente, pessoas. Chega a haver dia e noite, chuva e sol, Verão e Inverno, mas tudo isso é-nos apresentado quase aleatoriamente e sem uma sequência cronológica muito vincada, antes parecendo uma corrente de consciência – do espírito do Jardim.

Mas tudo isto vem a propósito de *Jardim*, um bom exemplo de como o documentário, um género de cinema dito objectivo e que pretende revelar a realidade que retrata, acaba por poder ser tão subjectivo como qualquer filme de ficção.

Tempos Modernos

Paulo Serra

Tempos Modernos/Modern Times (1936, EUA, 87')

Realizador: Charles Chaplin

Actores: Charles Chaplin, Paulette Godard, Henry Bergman

Argumento: Charles Chaplin

Fotografia: Ira H. Morgan e Roland Totheroh

Montagem: Willard Nico

Música: Charles Chaplin

O filme *Tempos Modernos* é escrito, produzido e dirigido por Charlie Chaplin (1889 – 1977), tendo como directores de fotografia Rollie Totheroh e Ira Morgan e sendo protagonizado por actores como o próprio Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Stanley Sandford e Chester Conklin. Às funções anteriores, Chaplin acrescenta ainda a de compositor da música que, letrada posteriormente, deu origem à canção 'Smile', interpretada por artistas como Judy Garland, Nat King Cole ou Michael Jackson. *Tempos Modernos* é o último filme de Chaplin que tem Charlot como personagem principal e o último filme mudo realizado pelo autor (a rigor o filme não era completamente "mudo", na medida em que já incluía uma banda sonora sincronizada).

Tempos Modernos estreou-se no dia 5 de Fevereiro de 1936, no Rivoli Theatre, de Nova Iorque, cerca de quatro anos depois do início do seu projecto, intitulado na altura 'As Massas'. A reacção da crítica norte-americana não só não foi a mais positiva como alguma parte dela veio a acusar o filme de ser pró-comunista (a si próprio, Chaplin considerava-se, tão-só, um "humanista"), tendo em 1952 o realizador sido objecto de perseguição pelo macarthismo e abandonado os EUA por sua iniciativa. O filme foi proibido na Itália e na Alemanha, mas teve grande sucesso em países como a Inglaterra, a França e a União Soviética.

Tendo como pano de fundo a América no período da Grande Depressão de 1929, *Tempos Modernos* é, provavelmente, o melhor do-

cumento alguma vez produzido sobre a sociedade industrial – dando conta não só da sua versão *fordista*, existente à época, mas também de algumas das direcções que ela viria a tomar no futuro. Não sendo possível, num texto deste género, analisar de forma exaustiva todos esses aspectos, diremos apenas que o filme, no seu conjunto e em cada uma das partes, pode ser lido a partir da tese da irracionalidade de uma sociedade que, apesar da formidável potência dos seus meios de produção, tende a fazer da maior parte dos homens escravos desses mesmos meios e dos homens que os possuem e/ou controlam (os capitalistas, os ricos, os poderosos). Esse desiderato é conseguido pela mobilização de um conjunto de técnicas de controlo e de vigilância dos corpos e do espaço em que se movem – dos seus ritmos, dos seus gestos, das suas interacções –, e em que o cronómetro e a (futura) vídeo-vigilância assumem já um papel essencial, configurando aquilo que, algumas décadas mais tarde, Orwell viria a retratar no seu 1984 e Foucault a analisar a partir do tema do panóptico. Não admira, assim, que nesta sociedade o lazer seja o mero prolongamento do trabalho, a prisão preferível à vida fora das grades e o amor uma aventura a viver sob o signo do fracasso sempre mais ou menos iminente. Será que a única liberdade possível é a fuga? Se sim, para onde? Estas são questões cuja resposta o filme reenvia, muito justamente, para cada um dos seus espectadores.

Acrescente-se, ainda, que se há filme em relação ao qual a velha querela entre ficção e documentário não tem razão de ser ele é, seguramente, *Tempos Modernos* – que ilustra, de forma perfeita, que toda a ficção envolve documentário (“realidade”) e todo o documentário envolve ficção (“imaginário”). Nesse sentido, este filme acaba por revelar, também, toda a importância da relação do cinema com domínios como os da sociologia, da antropologia, da economia ou da história, para nos referirmos apenas a alguns das mais relevantes ciências sociais e humanas contemporâneas.

LEITURAS

- Lecturas | Readings | Comptes Rendus

The Vision of a Native Filmmaker

Sara Brandon

Randolph Lewis, *Alanis Obomsawin: The Vision of a Native Filmmaker*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2006.

Indigenous cultures have long been under the gaze of European colonizers, governments, and anthropologists. In terms of anthropology one needs only remember that North American anthropology was founded upon the study of Native North Americans. In fact, this focus is one factor that has marked the discipline's identity. During this long history of observation, anthropology has recorded the indigenous "other" and helped create many misconceptions. The concept of *otherness* is critical to deconstructing the "Indian" and defining it as a concept created to explain something not of the *self*. Thus, diverse indigenous cultures were reduced to the "Indian", the "primitive" or to a "race", ignoring the possible indigenous "selves", groups, and histories in favor of a stagnant shadow of "Indianness" fueled by the dominant society.

Changes in the observation of indigenous cultures came in the form of the American Indian movement in North America, from some new players in the field of anthropology, and from books such as Robert F. Berkhofer's entitled, *The White Man's Indian* published in 1978. However, if one looks to the North one is reminded of the work of Alanis Obomsawin, an indigenous filmmaker beginning her work during this same period and a woman ahead of her time.

As the author of this text describes in his preface, "Obomsawin is one of the relatively few figures that can be discerned in the long fog of cultural invisibility that has engulfed First Nation's people and their artistry, like indigenous people almost everywhere. She is a portal". Two aspects of this quote should be highlighted: the "cultural invisibility" of First Nations people, the Abenaki in this case, and the point made by this author concerning the lack of published information concerning indigenous documentary filmmakers. Native American fiction films have

had some presence in the popular media, but indigenous documentaries have been less publicized. This brings one to the subject of indigenous media.

Representations of indigenous peoples in early fictional films, art, ethnographic as well as documentary films began almost simultaneously with the birth of film itself. The non-indigenous filmmakers attempting to tell the story of indigenous groups almost always overshadowed indigenous perspectives. However, initial works such as *Nanook of the North* presented the viewer with a staged vision of a vanishing and “primitive” “Eskimo” culture. Edward Curtis created *In the Land of the Head Hunters* filmed in 1914, which is a vision of the Kwakwaka’waku before contact. Both of these films had all indigenous casts, but convey more romantic stereotyped visions of the filmmaker’s societies than they ultimately inform one about the views or cultures of the groups filmed. Yet, they did one thing many other films did not; they used indigenous actors, in contrast to the various examples throughout the years, which used painted caricatures to play the role of the “Indian”.

The roots of the exploration of the indigenous filmmaker began in similar company as those early films with the union of non-indigenous and indigenous perspectives. One of the first attempts at this exploration was in the ethnographic work, which wished, as it says on the back cover of the text, to “grasp the native’s point of view”. The text was entitled: *Through Navajo Eyes, An Exploration in Film Communication and Anthropology* and was published in 1972. This anthropological attempt to understand the indigenous point of view has a similar root as those of a project called Video in the villages, which began in 1986 and has evolved into a vital source of Brazilian indigenous perspectives in the media.

Another central source is the National Museum of American Indian film and Video Center (1979) whose goal has been to be the most complete source of indigenous film in the Americas. Indigenous film festivals have also led the way in presenting and promoting the indigenous perspective in filmmaking. Perhaps the most vital sources are the indigenous filmmakers themselves. This in-depth text and preface by Randolph Lewis provides one with the opportunity to better understand the experiences of such an established indigenous filmmaker. In Lewis’s treatment of Alanis’s childhood one also becomes aware of how her differences as

a female of Abenaki descent interacting in the outside or “white” world has affected her sense of identity and made her films stronger. The artist can understand the role of her work in this quote:

“Documentary film is the one place that our people can speak for themselves. I feel that the documentaries that I’ve been working on have been very valuable for the people, for our people to look at ourselves, at the situations, really facing it, and through that being able to make changes that really count for the future of our children to come” (Alanis Obomsawin Mihesuah, Devon A. *Indigenous American Women: Decolonization, Empowerment, Activism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003. (p. 153)

Documentary films made such indigenous filmmakers let the culture and people speak for themselves and in Alanis’s case one gets a female perspective.

Indigenous women inhabit a position often neglected in favor of the stereotyped “western male dominated warrior” cultures, which were created and still live in the psyche of popular culture today. This is one reason her film *Mother of Many Children* is so important. Alanis Obomsawin presents a matrilineal perspective in this film. As Zuzana Pick states:

“While documenting how First Nations women experience life from birth to old age, the film situates the multiple ways in which First Nations women’s identities and experiences have been historically shaped and articulated” (Zuzana Pick, “Storytelling and Resistance: The Documentary Practice of Alanis Obomsawin.” In *Gendering the Nation: Canadian Women’s Cinema*, edited by Kay Armatage, Kass Banning, Brenda Longfellow, and Janine Marchessault. University of Toronto Press, 1999 (p. 81).

Lewis explores this on page 41, where he highlights that *Mother of Many Children*, her 1977 film, is a subtle document of female empowerment. It begins with an epigraph claiming that there is no *he* or *she* in Native languages, gently establishing a feminist theme that is inherent rather than overt. “This statement opens up a discussion concerning the female indigenous perspective, which the film itself takes. This text not only provides one with the female point of view on filmmaking, but it explores Alanis’s background as an indigenous person and as a filmmaker. She discusses her films and enters into a discourse that seems to drive

Osbornsawin and indigenous media today.

Sources:

LEWIS, Randolph, *Alanis Obomsawin: The Vision of a Native Filmmaker*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2006.

MIHESUAH, Devon A., *Indigenous American Women: Decolonization, Empowerment, Activism*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.

PICK, Zuzana, "Storytelling and Resistance: The Documentary Practice of Alanis Obomsawin" in *Gendering the Nation: Canadian Women's Cinema*, edited by Kay Armatage, Kass Banning, Brenda Longfellow, and Janine Marchessault, Toronto: University of Toronto Press, 1999.

DISSERTAÇÕES E TESES

- Tesis | Theses | Thèses

Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970

Igor Sacramento

Mestrado.

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura.

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Resumo: A dissertação analisa o que criou as condições para a presença e para a participação de cineastas identificados com o Cinema Novo em dois programas jornalísticos da *TV Globo* nos anos 1970, *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*. Partindo dessa discussão, o trabalho detém-se nos objetivos centrais: estudar os limites e as possibilidades de atuação desses cineastas formados num período de imbricação entre arte e política num sentido revolucionário, assim como as rupturas e as continuidades em relação àquela “estrutura de sentimento” dentro da maior empresa de televisão do país em tempos de ditadura militar. Para contar essa história, foi examinada a produção da imprensa da época sobre os programas, os cineastas e a televisão em geral, foram consideradas as memórias de cineastas e de jornalistas que trabalharam para os programas e foram analisados documentários dirigidos por Eduardo Coutinho e por João Batista de Andrade para o *Globo Repórter*.

Palavras-chave: cineastas de esquerda; televisão; jornalismo; Globo Repórter; história.

Ano: 2008.

Orientador: Ana Paula Goulart Ribeiro.

O design e o cinema documentário contemporâneo: Tarnation

Marcelo Vieira Prioste

Mestrado em Design.

Universidade Anhembi Morumbi.

Resumo: Este estudo tem por objetivo entender os diálogos entre design e cinema, particularmente dentro do gênero documentário, classificado por seis modos de representação da realidade: o expositivo, o poético, o observacional, o participativo, o performático e o reflexivo, segundo o teórico Bill Nichols. Os modos performático e reflexivo, ao questionarem mais intensamente os limites da linguagem documentária, têm maior destaque nesta pesquisa. São características encontradas nos *antidocumentários* de Arthur Omar (*Congo*, 1972 e *Tesouros da Juventude*, 1977) e em *Di-Glauber* (1977) de Glauber Rocha, produções que, nos anos 1970, trouxeram novos contornos ao gênero, em uma linguagem visual arrojada e híbrida. Nos atuais meios digitais, as *novas mídias*, a hibridização de linguagens é recorrente. Filmes como o de Jonathan Caouette, *Tarnation* (EUA, 2004), totalmente produzido em suporte digital com imagens de arquivo do próprio diretor, apresenta-se portanto, como terreno fértil para as ações projetivas do design no trato com a linguagem cinematográfica.

Palavras-chave: design, cinema, documentário, novas mídias digitais.

Ano: 2008.

Orientador: Mauro Baptista.

A construção do imaginário urbano no documentário brasileiro contemporâneo

Maria Henriqueta Creidy Satt

Tese de Doutorado.

Programa de pós-graduação em Ciências da Comunicação.

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo-USP.

Resumo: Este trabalho investiga documentários brasileiros contemporâneos sob a perspectiva da inscrição dos imaginários urbanos engendrados em suas formas de narrar as cidades brasileiras, convocando três filmes, realizados no século XXI: Edifício Master, Ônibus 174 e Rua de mão dupla. No desenvolvimento de nossa análise, partimos da percepção do documentário como encontro maquínico instaurador de dispositivos técnicos e conceituais, nutrindo-se de um imaginário coletivo ao mesmo tempo em que a ele incorpora-se como imagem. Posto isso, desenvolvemos a hipótese de que os dispositivos de interação empregados pelos documentaristas configuram sociabilidades documentais, moduladas em relações de proximidades e distâncias que acabam, a um só tempo, por expressar o estar junto nas imagens, bem como espelhar (e modular) o contexto de onde elas partem. Tais sociabilidades são formas de partilha e de relações narrativas que se abrem à fabulação criadora ou que, ao contrário, tentam domesticá-la em proveito de um efeito de veracidade. Com esses pressupostos, preocupamo-nos em analisar pormenorizadamente os três filmes acima citados, notando que as diferentes formas de sociabilidade documental acabavam por agenciar distintas inscrições do imaginário urbano brasileiro. Esta pesquisa teve por finalidade avaliar as propostas de cinema educativo, entre os anos de 1920 e 1930, no Brasil. Teve por objetivo refletir a respeito das concepções de cinema nacional, cinema educativo e cinema documentário no período, além de investigar a inserção do cinema no contexto cultural daquele momento. Para isso foi analisada a bibliografia

referente ao cinema educativo, em especial aquela vinculada aos educadores da Escola Nova, que foram os principais formuladores desta proposta de uso do cinema na educação. Também selecionamos as matérias da Revista Cinearte, do período em questão, que trataram do tema. A partir deste material destacamos a presença das influências do cinema educativo francês e americano no Brasil e observamos também a contribuição desta proposta para uma padronização na forma de realização do cinema nacional, em especial dos chamados "naturais". Sendo assim, o cinema educativo teria contribuído não só para educar as massas, na sua formulação original, mas inclusive para educar o próprio cinema.

Palavras-chave: documentário; sociabilidade documental; dispositivos de interação; cidade; estilo narrativo.

Ano: 2007.

Orientador: Maria Dora G. Mourão.

Estratégias do discurso no cinema não-ficcional

Javier Esteban Cencig

Dissertação de Mestrado.

Programa de pós-graduação em Multimeios.

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

Este trabalho tem como objetivo identificar estratégias do discurso no domínio documentário ou não ficcional a partir da análise de três filmes de diferentes épocas e suas particularidades, abordando a formação histórica que os envolve. O principal critério para a escolha dos filmes, além do grande apreço que lhes tenho, foi o fato de terem como tema condições de vida em cenários de exclusão, quer seja por meio da marginalização ou da reclusão, de homens e mulheres em diferentes contextos sociais.

Palavras-chave: Estratégias, discurso, documentário, cinema não-ficcional, exclusão.

Ano: 2008.

Orientador: Marcius Freire.

Iniciação: um olhar videográfico sobre mito e ritual Xavante

Rafael Franco Coelho

Dissertação de Mestrado.
Programa de pós-graduação em Artes.
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

O objetivo deste trabalho foi a produção de um documentário de curta metragem sobre o ritual de iniciação Xavante realizado entre maio e agosto de 2005, na Terra Indígena de Sangradouro localizada no Estado do Mato Grosso. Primeiramente apresenta-se uma breve introdução sobre aspectos importantes da estrutura social Xavante necessários à compreensão do ritual de iniciação, e, a seguir, a partir da pesquisa de campo foi feita uma descrição detalhada do referido ritual. Posteriormente, descreve-se o processo de criação do vídeo. Para tanto, foi adotado, como referência básica da pesquisa, o documentário Wapté M?nhõnõ: a iniciação do jovem Xavante, realizado por uma equipe de quatro Xavante e um índio Suyá durante as oficinas de formação de cinegrafistas da ONG ?Vídeo nas Aldeias?. Em seguida, os resultados obtidos na pesquisa de campo, pesquisa bibliográfica e filmografia foram aplicados à apresentação e discussão da decupagem, organização do material bruto, estrutura narrativa e roteiro de montagem do documentário aqui realizado. Finalmente, o conceito de voz no cinema documentário é apresentado para uma reflexão sobre a linguagem do filme aqui proposto.

Palavras-chave: Etnologia, Antropologia Fílmica, Cinema, Documentário, Xavante , Ritual, Vídeo.

Ano: 2007.

Orientador: Regina Polo Müller.

Sujeito, Narração e Montagem: novos modos de representação no documentário latino-americano contemporâneo

Valeria Valenzuela Gálvez

Dissertação de Mestrado.

Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Universidade Federal Fluminense - UFF.

Resumo: Na busca por identificar na produção documentária latino-americana contemporânea estruturas de caráter formal, a partir das quais seja possível reconhecer elementos comuns a todo o conjunto que, nas suas diversas combinações, revelem estruturas narrativas predominantes, foi construído um modelo de análise que permite organizar em categorias os elementos discursivos e as figuras de montagem que se destacam nas obras. Percebe-se, no novo documentário de autor latino-americano, um olhar que observa o mundo histórico permeado por uma percepção subjetiva. O olhar do documentarista se faz evidente no filme através de um sujeito da enunciação que é parte do discurso, no seu papel de autor/personagem. Essa nova modalidade audiovisual contemporânea, cuja enunciação se manifesta como *eu te digo que o mundo é assim*, expressa um processo que junta elementos discursivos aparentemente antagônicos: o geral com o particular, o individual com o coletivo e o político com o pessoal. Se os documentaristas latino-americanos do *Nuevo Cine* elaboraram obras de linha didática e panfletária, suas preocupações, hoje, passam pela reflexão e pela subjetividade, destacando-se filmes auto-referentes que tratam do próprio processo de produção desta reflexão. Uma nova poética surge como prática de resistência, substituindo o que fora a linguagem revolucionária: uma “narrativa dos afetos”, que a partir do registro do encontro entre

quem filma e quem é filmado, constitui, também, enquanto idéia singular, um gesto político.

Palavras-chaves: América Latina, Documentário, Autor, Subjetividade, Montagem.

Ano: 2008.

Orientador: Antonio Carlos Amancio da Silva.

Dos "naturais" ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema entre os anos de 1920 e 1930

Rosana Elisa Catelli

Tese de Doutorado.

Programa de pós-graduação em Multimeios.

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

Esta pesquisa teve por finalidade avaliar as propostas de cinema educativo, entre os anos de 1920 e 1930, no Brasil. Teve por objetivo refletir a respeito das concepções de cinema nacional, cinema educativo e cinema documentário no período, além de investigar a inserção do cinema no contexto cultural daquele momento. Para isso foi analisada a bibliografia referente ao cinema educativo, em especial aquela vinculada aos educadores da Escola Nova, que foram os principais formuladores desta proposta de uso do cinema na educação. Também selecionamos as matérias da Revista Cinearte, do período em questão, que trataram do tema. A partir deste material destacamos a presença das influências do cinema educativo francês e americano no Brasil e observamos também a contribuição desta proposta para uma padronização na forma de realização do cinema nacional, em especial dos chamados "naturais". Sendo assim, o cinema educativo teria contribuído não só para educar as massas, na sua formulação original, mas inclusive para educar o próprio cinema.

Palavras-chave: Cinema na educação , Cinema e historia - Brasil , Escola nova , Comunicação de massa , Documentário - Cinema.

Ano: 2007.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.

Documentário e jornalismo: Propostas para uma cartografia plural

Julio Bezerra

Dissertação de Mestrado.

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura.

Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Resumo: O objetivo desta dissertação é pensar a relação entre documentário e jornalismo a partir de uma perspectiva histórica. Ambos mostram, representam, e produzem a realidade. Ambos são categorias permeáveis e variáveis, modos de ver construídos historicamente por rotinas produtivas, por transformações sociais, por relações e interesses comerciais e políticos, por estéticas, metodologias e técnicas inventadas por diferentes movimentos. Ambos compartilham inúmeros pontos de contato nos processos históricos de significação, de mediação e de legitimação de suas narrativas. A proposta é trabalhar nesta multiplicidade que caracteriza o documentário e o jornalismo, propondo aproximações e estranhamentos entre eles. Assim, assumimos um lugar de problematização do próprio ato de definir estes domínios. O caminho a ser percorrido passa por um exame das práticas, dos modelos, dos protótipos, e das inovações que marcaram a história do documentário e do jornalismo. Passa também por uma análise sobre a ânsia de organização em termos de unidade que perpassa a formação histórica de ambos os domínios, pela constituição de um certo "lugar de fala" que os envolve em uma esfera de autoridade para explicar o mundo histórico; e pelo estabelecimento de um pacto narrativo que orienta a leitura de documentários e reportagens enquanto índices da realidade.

Palavras-chaves: documentário, jornalismo, representação, realidade.

Ano: 2008.

Orientador: Consuelo Lins.

ENTREVISTA

- Entrevista | Interviews | Entretiens

What's at stake for the documentary enterprise? Conversation with Michael Renov

André Bonotto and Gabriel de Barcelos Sotomaior
Unicamp

Michael Renov¹ teaches at University of Southern California's (USC) School of Cinematic Arts. He has expertise on documentary film and principles of documentary theory, political film, ethnographic and autobiographic film and alternative media. He's the author of "The Subject of Documentary"(2004), "Hollywood's Wartime Woman: Representation and Ideology"(1988), has edited "Theorizing Documentary"(1993), and co-edited "Collecting Visible Evidence"(1999) and "Resolutions: Contemporary Video Practices"(1996). He is also de editor of the Visible Evidence book series.

São Paulo, April 2nd and 8th 2008.²

Contemporary production & new media:

Autobiography, performance and confession

André Bonotto: I'd like to know if you're familiar with Brazilian documentary film production - the contemporary production, the tendency of autobiographical film: films that conform the filmmaking experience to a very personal project, projects that expose the filmmaker, projects that

¹We are very grateful to Michael Renov for his solicitude and patience on answering all of our questions.

² We had the conversation for this interview on two occasions: first at the 8th International Documentary Conference, after Renov's presentation at the table shared with Arlindo Machado and coordinated by Marcius Freire; and the other later, on Universidade de São Paulo (USP), after Renov's presentation: "Animation: Documentary's Imaginary Signifier". The order of some questions has been edited for the text to be more fluent, according to the themes.

merge the filmmaker into the film's character, projects that deal a lot with chance, also. We could mention here Kiko Goifman's "33" or Sandra Kogut's "Hungarian Passport", I don't know if you know these films. . .

Michael Renov: I know Sandra Kogut very well...

AB: Could you talk of this theme, relate it with your recent studies on autobiographical film or "domestic ethnography": this relevant turn toward the *subject* of documentary?

MR: Well, I think that Sandra Kogut's film, *Hungarian Passport*, is a really subtle example of the domestic ethnography. It's a piece that I think depends so much on the fact that she *puts* herself in it and she *doesn't* put herself in it. She's almost not visible. There's only one shot in the entire film when you see her in profile for a brief moment, you see her hand reaching in to dial the phone, you hear her voice a lot. . . but she withholds herself, her body. It's almost as though she sentences the need to not make it just an autobiography. That's what I think is really notable about this kind of recent turn toward the autobiographical: it's not straight autobiography, it's not just my story, but it becomes a historical search, to go back to the past. . .

AB: . . . And merges memory and history.

MR: . . . Yes, and to find out. . . what the laws were when her grandparents arrived at Recife, why it might be that these people had a hard time even being lad off the boat because they were hebreo. . . She goes back to the archaic and she uncovers it. The list, you know, when she sees names that were penciled through, that were refused entry into the country. So she comes to grips with this story that isn't just her story. This is the story of Brazil. This is the story not only of Jews trying to enter in a certain moment, but of the policy towards emigration, in a kind of racism that most Brazilians are not very aware of. There's this idea that many Brazilians have. . . that because of this multiracial composition of the country, that it has always been a very wide open, and very welcoming place, but this says it's not always been true. So I think that she tells a story that's not just her story, and not just her grandmother's or grandfather's story but it tells. . . these other relatives, Hungarians in Paris. . . it tells a story that is really. . . a slice of History that isn't very well known or very well understood, or maybe it's been chopped aside. And also I love the fact that it crosses the national lines so much, that it's about France, it's about Hungary, and it's about Brazil. And then she

goes to all these places, and shows the differences on the bureaucracy of when she's treated in one place and the others... that the rules are not absolute... and that at the end of this long bureaucratic process, all that trouble is only for one year. But I just think my interest has often been about the self and the other and how many forms of this new autobiography really are able to look at personal history and more public histories, and weaves then together in a way so that they're not one or the other, they're both, and I think she really is very successful in relating that, weaving them, public and private.

AB: The personal and the social merges into the film experience...

MR: Yeah... private discourse, private sphere, and the public domain.

Gabriel de Barcelos Sotomaior: In your book "The Subject of Documentary", you questioned about the autobiography future: the end or a new beginning. Today how would you think about this?

MR: I wrote that last chapter really just around the year 2000 when that was really before blogging had got to be very large, and it was really personal web pages that were at high at late 1990's... And so, I look back that chapter and I think that was cut off way too soon. Just like the conversation that occurred here.³, it seems to me that there's this proliferation that has happened, and they kind of lower the bar for access. So what I discovered even when I was just looking at the personal web pages of the late 90's is that you didn't have to go to the works of great artists, people whose names are known, or people who are getting funding for institutions and showing work in museums... but that in fact, after I looked at, I don't know, hundreds... I stumble along to one, starting with the "A" - because there are hundreds of thousands, just on yahoo... and so I saw one that just blew my mind because it was really very sophisticated...

AB: ... Formally sophisticated?

MR: ... Formally sophisticated, intellectually sophisticated, for me it was very reminiscent of the work of some of my favorite artists... and I never met this woman. But it made me open my eyes to the realization that culture gets produced in all kinds of unexpected places. And so that

³ He refers to the content of the tables occurred on the first day of the conference. For information on it, see the program: <http://www.itsalltrue.com.br/2008/conferencia/programa.asp?lng=I>

I think that you know, the death of autobiography? No, just the same way that Elizabeth Bruss had written that film was the end of literally autobiography? She was wrong, because the impulse was only strengthened, and similarly, I think these new possibilities of production and distribution and sharing are really only kind of adding fire to the impulse to tell one's story. To me it seems pretty clear cut, whether it's written memories, literally memories - which by the way are within the United States on the best-seller list consistently, over a lot of fiction writing. So people's story, whether it's famous people, semi-famous people... People are telling their stories whether they're using print or they're using film cameras, or they're using... these little tiny devices⁴ that we all use.

GBS: ... And the autobiography or performatic films in youtube... with webcams... Do you think it's a new form of performance... ?

AB: ... Do these things bring new issues?

MR: It brings new issues in terms of where you look, and how it challenges whatever esthetic standards that you may have, because I think - Arlindo said something about this - it's really not about preciousness, it doesn't have to be. Standards don't have to be based on some sort of professional pre-ordained standards. At my university there was a conference that I attended at least part of: the "DIY Culture Conference" - Do It Yourself Culture Conference. Most of everybody invited were young people, people in high school, some of them have been organized, and some of them have been helped along by video artists who were doing this thing - organizing work with young people, working in communities. But really, some of the work was just absolutely compelling, just as compelling as anything that you might see. So the DIY notion that *you can do it yourself*, I think it's just incredibly strong and felt that online access... I think I wrote about this in that chapter which is: "it's not just who *sees* it, but it's who *could see* it".

GBS: What do you think about the recent forms of video activism, is there something new in the action's organization, in the qualities and circulation of contents, and what are the differences in comparison with the 60's experience - Argentina, France... Dziga Vertov, Third World Newsreel?

MR: I go back to the same thing I often say about this. It's in a way the vehicle, the form of the expression, doesn't really matter. It's an

⁴ While asserting this, Renov shows us a mobile cell phone.

outlet, it's a possibility, it's a mode. So, has much changed in terms of activism? Maybe there's broader possibility. But like I said, in 1965 when Sony *Portapak* was made available as the kind of consumer-grade video apparatus... Think of the difference between 16mm cameras making home movies where - at least in the first half of the 20th century - you had to be relatively wealthy to have a movie camera. And so that stance gets lowered, and some people could have video cameras that you could buy for, in the United States, four or five hundred dollars. And now, it's cheaper and cheaper so that if you have a silly little phone you can also make moving images. That doesn't really change anything, that just makes, that broadens the possibilities I suppose, but I think that the *impulse* is pretty much the same. Gaykeepers... Right now there's a whole question about how to police the web, for example in China, a way to make it so that people who access, can't really see anything that's available on the web outside China. And that's always gonna be a struggle as to sort of figure out how to *avoid* the gaykeepers, how to *not* be policed, because the impulse remains the same: "I wanna tell you about my struggle, I wanna share that, I wanna find other people who are like me, I wanna work together and somehow we can make a change". I think there's a really strong continuity with that impulse, it takes different forms and... internet I think has really made certain things way more possible, in the United States it certainly has. But when I look at what people were doing in the 1968 context with 16mm, and what I see people were doing with video - this so called "guerilla television" movement of the early to mid 70's - and what people are doing now with their cameras... I think it's all of the piece. It's all about what's in your gut, what is your politics, your commitment, your passion towards it. I happen to work in a place that's a film school... there are people who wanna be famous Hollywood directors... none of that stuff really matters, it's really about "do you have something you're compelled to say?" And do you have a politics, do you have a commitment, and are you committed also to sharing that vision...? So I think it's kind of the history repeats itself, and the formats and the delivery systems will continue to transform, but I don't think any that matters, except that you wanna be nimble in that to understand and work with it, and try to make it available, that's it.

GBS: I don't know if you saw the film made by Cho Seung-Hui⁵ for the *Virginia Tech* mass murder. . . and in your book, you talk about confession, some kinds of film where we can watch this. . . how about this in web, how do we may think about new forms of confession?

MR: Confession is a kind of a condition. . . *conditions* that make confession possible are some feeling of guilty, some feeling of a burden, wearing a burden, and the possibility that there is someone more powerful to whom I can open myself, and doing so can be absolved my sin, can be absolved what I have to carry. And so, confession is a very powerful instrument for a "lightening" of "heaviness" that people feel. The web is a great opportunity for confession, it's a great confessional vehicle. . . and this is what I try to argument on the book - that confession used to be about priests, or policemen, or psychoanalysts. . . they were the ones who could "absolve me of my sins". They could say "you're innocent", or they could say "say a hundred Hail Maries and you're ok", or they could say "talking cure: come to me for a year. . . (as a psychoanalyst) . . . and somehow we'll work through your neurosis or your psychosis". In the new media age it's just *the possibility of an audience*. . . you don't have to have a real cop, you don't have to have a real priest, you don't have a real shrink. . . you just have to have a potential audience that has more power than you because it's an un-ended, an infinite possibility. And so it's just the idea of the power of that media form and of its access. . . to explore the accessibility is enough to provide that kind of power condition that makes confession at least plausible, you know. If I confess to my web camera, even if I don't have any idea who's watching, there's a great power, there's a great unloading of the burden possible. Because any and everybody could see it I've made myself vulnerable. I'm not sure that it works this well as going to a priest. . . but when at the priest, you weren't really supposed to be looking at him also; when at the shrink you weren't supposed to be looking at him: the shrink is looking that way and you're supposed to look that other way. So it was never about face to face content, it was always about the idea of the encounter. So now with the idea of this media as a possible way, as a confessional vehicle, I think it's really diffuse but it's also really powerful, and you see it everywhere.

⁵ The South-Korean student, responsible for the *Virginia Tech* mass murder on April 2007.

GBS: And what about this body exposition... like pornography, or Obama Girl⁶... how may we think about this?

MR: Well, whenever there's a new cultural opening... and when the possibilities of entering the game are so broadly available, you can have thousands, you can have millions rushing to participate. And that's exactly what it should be, because we're inundated with this culture that wants to separate *us* from *them*: *they're* the ones whose lives are important; *they're* the ones who define what beauty is, who define what lifestyles ought to be. And yet, all this reality TV is starting to kind of say: "you could be part of this conversation, you could cross over that invisible line and be the one who everyone is looking at" and saying "you're setting this game"...

AB: ... But don't you consider, on reality shows, that this "you-could-be-part-of-it" has some bad consequences... ?

MR: ... Of course. What I'm saying is that is trading on that desire, it is profiting on that desire, the desire which in other arenas is possible, that people... young people in high school... people living in *favela*, others... are making work that is in small ways entering into public discourse. But for everyone of those there's also somebody else, usually in a corporate setting, who's gonna take advantage, and do something that satisfies the kind of lowest common denominator. I mean, the word "pornographic" was uttered earlier today... but the pornography is - like in one of the clips that Arlindo showed⁷ - where poverty is exploited, where people's vulnerability is exploited *for someone else's* game, which is what I was saying: our challenge is to remain connected with this notion of the ethical, that the relationship always is about the I and the thou, myself and the person on the other side of the camera - whether sometimes it's me and me, or me and my best friend, or me and my mother, or me and someone totally unknown to me... But that's always the challenge: to really negotiate that relationship in a way that remain true to an encounter, a reciprocity, that is *I* and *you* on somehow an equal ground.

⁶ Character of a series of videos circulating on the web: a young lady exposing her body on parody music/ comic videos, supporting the American candidate Barack Obama. The videos may be found at youtube.

⁷ *Agarrando Pueblo* (1977), directed by Luis Ospina and Carlos Mayolo.

New poetics of documentary: Ethics emerges

AB: You wrote in your book, "The Subject of Documentary"'s introduction, of recognizing in your study, a sort of "poetics of visual autobiography". We could connect it here with a previous study, your text "Toward a Poetics of Documentary"⁸. As we saw at your presentation during the conference, you have recently expanded this 1993's study to embrace a fifth "fundamental tendency, or rhetoric/aesthetic function" of documentary film, that would be the *ethical* issue. Do you think this new item's irruption is caused by the "subjective turn"? Or is it related to which other facts - this focus on the ethical questions that has been seen. . .

MR: . . . Well I think that the ethical always bears a relationship to subjectivity. Why? Because ethics is always about the one on one side, and the one on the other side, so that if documentary was not interested in subjectivity, I don't think it could really get to ethics, because it would only be about the subject, it would only be about the one which is on the other side of the camera lens, and not about this engagement, this dialogue that happens between the one on this side and the one on that side. And ethics also introduces the third dimension, which is the audience.

AB: Yeah, a triadic relationship. . .

MR: . . . A triadic relationship. And there are subjectivities in each of the sides. We think of the subjectivity being the one which is on this side of the camera lens looking out, but in fact it's an engagement of subjectivities here, there, and the unknown third party that could be watching in a hundred years from now. But yet, there will still be those ethical relations that we'll obtain amongst all of the sides. They're all about subjectivity, they all engage with issues of subjectivity, and if documentary studies doesn't really take of subjectivity truly, it can't possibly have a deep, grasper understanding of what the ethical issues are, because objectivity won't get you there.

AB: Could you talk a little bit about the four fundamental tendencies, on which you recently added this fifth one – the *ethical* function -, and how do they imbricate with each other?

⁸ Published on "Theorizing Documentary".

MR: Well that's a long question, it would be a long answer, but I hope that the presentation I gave is the beginning of that, only the beginning of that. I just felt that when I wrote that essay fifteen... no, it's more than that, but it was *published* fifteen years ago... I thought that the expressive should be the fourth and the last because that's where they needed to be pressured, pushed...

AB: ... Because it was the least explored?

MR: ... The least explored, right. So now I'm thinking, fifteen years later, when you think about people coming from the video and the art world, and more and more experimentalism (although I don't like that word), but more and more interest in formal questions and a lot of a kind "artfulness" in documentary... People who once would not have conceived themselves making documentaries are now making works that look like documentary and passes for documentary. So I feel like, not that that work is done, but that there's been a lot of movement towards *expressivity*, towards the expressive domain for documentary. And then that's why I thought: "So, what's missing?" I thought of it in the way that I formulated in this paper which is: "What do we have in the documentary tradition that differentiates us if we go pushing on the expressive form?" What we have to fall back on this is that the best of the documentary tradition has always valued that relationship between the self and another, that that connection of the encounter, what happens between me on my side of the camera and my subject, - and of course the ethical encounter with the audience. So it's always a tripartite thing: it's the subject behind the camera, the object of the camera's gaze and the audience. So there's always that circulating ethical question about how are we treating one another... what are the relations that exist among us. That's really what documentary has to share to the world, and we can't, no matter how interested we are in the formal, we can't ever give up that connection to the ethical register. It's not the same of politics, it's connected to politics but it's not identical to politics.

AB: How would you differ them both?

MR: Well, for example, in that piece that we saw, the clip which have been called the *metadocumentary*⁹, there's a point in which it does seem it's about politics because when the guy gets mad he's gonna go after

⁹ *Agarrando Pueblo*, called a "metadocumentary" on Arlindo Machado's presentation.

them and beat them up for exploiting them, and invading their territory. At one level you can see there's a political dimension, a political act or defense, but I think there's a more fundamental thing which takes it back to a more philosophical discourse that is really about this relationship that exists, this linkage that exists between the I and the thou. And that comes before. A self isn't constructed without reference to another. And that's where the levying us did comes in which is: you can't talk about the ontology of the self, as though the self is built first and exclusively inside one's own world and then secondly on the encounter of the other. No, it is: I only exist as a self on condition of understanding the separation between the self and another. It's not about in a different way in psychoanalysis but it really came to the same thing: the "I" depends on the "thou", and "I" doesn't exist except in reference to something that is "not I". And that is what I'm saying is an *ethical* relationship, an ethical dimension *before* you get to the political. The political is when you introduce *power*, when you introduce the possibility of exerting something at the other's expense - but even before that, the recognition the other as the founding condition for the construction of the self, that is, I think, even more fundamental.

AB: This approach to the ethics question on documentary seems to have a sort of legacy of psychoanalytical theory. . . do you consider other ways of approaching this. . . ?

MR: . . . Yeah, I don't think it comes to psychoanalysis. I'm just saying that you can see psychoanalysis and ethical philosophy have sort of parallel paths in a way. They're kind of the same generation. And they were coming at things similarly, but through different ways. And I don't pretend to be a total expert on ethical philosophy by any means, but I'm inspired by what I understand on that, and I think that that is a very fundamental ground for understanding the appeal and the promise of documentary project.

Documentary theory: domain and connections

AB: I saw your study of the documentary poetics and fundamental tendencies as an interesting way to examine, to study better the field. Relating to questions taken here today at the conference, do you think that this kind of exercise proposal helps to expand the borders of documentary or do you think it somehow straighten them?

MR: I hope it's opening. You never want to close because - that's what I tried to argue in the poetics: those were kind of "tracks" that overlapped and reached and supported one another rather than being separated and somehow seal documentary. They don't, they open up and they reinforce one another, on constant times in surprising ways, and so I really hope that the ethical is just another way, to provide another *angle* to understand *what's at stake*, I would say, what's at stake for the documentary enterprise. And it's something that I think can take us forward, something we need to remember as we move forward.

AB: Having us remembered your poetics of documentary, what would you consider to be the principal perspective differences, between this study and another one like Bill Nichols' "six modes of documentary representation of reality"?

MR: I don't think they're very much alike, and when I teach - of course I talk about his study and mine - I try to keep them very separated, because his are modes of documentary exposition, so it's "how does documentary tells us something", and has a very strong, it should has a very strong historical component: in certain moments different ways of exposing, telling or presenting the documentary material occurred . . .

AB: . . . Let me just add something here. You wrote in your text of a common trend on poetics that is "to submit under analysis the art works' composition, functions, and effects". Do you think we could we say that your approach is more turned to the "functions" themselves of documentary film, and Nichols' one tries to evaluate the very heterogeneous "composition"?

MR: Right. Yeah. I think the documentary. . . the functions are really about what desires are met, what motivations are there that push the documentary project forward: the desire to be persuasive, the desire to preserve a moment, the desire to analyze social phenomena in some detail, the desire to express what do I feel about this thing. . . and then this desire also to understand the relationship between the self and another. The desire, the need to have an ethical engagement in the world, and put it up they're product to other people to see, other people to judge, other people to interact with.

AB: And maybe this third part, the *effect* (of the art work), would be related to the ethical, studies. . . ?

MR: Possibly, but I think that the ethical in itself. . . has a sort of functi-

oning dimension, and it is also glued to this notion of a common desire or impulse: an ethical impulse, that one can see as an underlying and consistent theme that cross the history of documentary. How do I... what is my relationship with this other? What do I mean to that person, what does that person mean to me, what's at stake in representing others? But I think there's a limitation in the ethical function, and that it is really focused a lot on people. So there's a whole other... I think it would be interesting to think about the ethical domain in terms of... animals. There are some people who have a very ethical relationship with animals, but if it's like landscape films, that's a whole possibility - the ethics of representation of landscape is not very strong.

AB: It's an unexplored sub-domain of the ethical question.

MR: Yeah.

AB: You have talked about the always "recovering", retaking of History" when you referred to these recent explosion of the autobiographical/activism film practice, comparing these experiences to the ones of the collective groups of the 60's... Do you think that it occurs – this cycling of tendencies, approaches... - on filmmaking as well as on film theory? Could you talk a little about the current panorama of documentary film studies?

MR: The panorama... Well, it seems to be growing, it seems to be pushing in a lot of different directions. The best indication of that is the *Visible Evidence* conferences, the kinds of topics that people are writing about, talking about, presenting on, continues to kind of expand, and so overlaps with so many other disciplines...

AB: ... Like animation¹⁰ for instance.

MR: ... Animation is a good example, and another art practices... like the examples on the speech I gave at the conference. Last time I gave that, it was to a bunch of art historians – which was last month. It was mostly people who were in art museum, museum and art museum, it was composed most by art historians. And yet, they really understood and could find an engagement with it. There's also, certainly, anthropology - we have talked about it here today, the ethnographic dimension of the world. Or History: for a lot of historians, documentary is the thing that they're most interested in, in terms of cinema. So I think it's intrinsically interdisciplinary, even more than cinema, that all of cinema, because of

¹⁰ In reference to Renov's own presentation at USP.

the way that these sober discourses appear. If you look all those other domains, it mingles and fits in with politics, and religion, and economics, and public powers and all this.

AB: As you referred to the many exchanges between related – or not - areas of studies. . . the last two decades “post-modernistic” deconstructive and/or “subjective approaches” of the documentary film, compels the film to his place as an “always meditated construct” incapable of truly re-presenting an ontological reality, and maybe with this, came this massive recognition of documentary’s stance and importance as “art work” or “self expression” (like the expressive tendency and this autobiographical tendency). Parallels with it, there seems to be some perspectives of fiction film analysis that intersects film and History, that tries, through the analysis, to “discover” or “reconstruct” a previously given *status quo* of cultural, geographical or what else identity that would have generated this “filmic text”. If we could sum up this way, it’s as if documentary film analysts (whose domain has heavy legacy of “indexical evidence”) say: “This is only a film”; and fiction film analysts, on this perspective I mention - these fiction films analysts, whose legacy is the “realm of imagination” say: “This reconstructs the World”. Doesn’t it seem to be an ironic inversion? Do you think that there’s an “autonomy” or “gap” on the contact of fiction film theory and documentary’s one, in spite of a strong perspective that claims: “Everything is cinema. Period.”?

MR: Well, the struggle? I fought it when I first started doing this fifteen years ago (or more, twenty). . . It was to get film theory to take documentary seriously. So the first thing was to take all the things that we have said theoretically, that we thought we knew about film and say: “But let’s not leave documentary out”. And this essay is a perfect example, going back to one of the key passages of “The Imaginary Signifier”¹¹ and saying: “Hey, documentary and animation really grew on in this conversation”. Now, one see the established. . . that there’s commonality, and that everything we studied and thought we knew about film or about cinema, applied very strongly to documentary. Then you have to start making distinctions, but only then. This started separating areas and saying: “We’re sub-areas, sub-disciplines”. And so there are things that are specific about documentary that really have to be looked at very ca-

¹¹ Christian Metz’s book, first published in 1977. Renov related documentary and animation at his presentation at USP, through a reading of this essay.

refully. That's when you start to build up your own kind of discursive regime, that is specific to the documentary. I think the Visible Evidence book series attempts to do that, so it has got 21 books that have been published in English since 1997. And there'll continue to be 2 at least, 2 or more per year from here (that are the averages). There'll be coming out things from very different angles: one of the books is about a photographer, another of the books is about the representation of native Americans... in fiction! There, asking questions about the real, the relationship to... a kind of a lived experience for native Americans and how that gets... distorted, in most representations of the native Americans. And there are other examples, like my book "The Subject of Documentary" is also in that series and at least one collection that... look at *Collecting Visible Evidence* which takes papers from a couple of conferences. Anyway, so, the idea was you build your own...

AB: ... Theoretical corpus?

MR: ... Theoretical corpus, yeah, and it has a strong relationship to other theoretical areas, but in film studies. It connects to film studies but it has its own stake, it has its own place, and it develops its own history, and a certain kind of thickness around it. In the beginning we were just trying to, even suggest that it mattered to look at it, because for the longest time it really wasn't something that people were taking very seriously and writing interesting books - they were writing, kinds of historical surveys: "this filmmaker did this, this filmmaker did that" and then...

AB: ... Biographies?

MR: ... Yeah, or just historical narratives, instead of really looking at what are the issues, the underlying issues, and what is that about, why is that important. So I think that that's what documentary studies has been able to really pursue pretty actively in the past. Well, since... I think 1991 represents when it all did come out, it's kind of the beginning of it, so that's now 17 years.

Composição narrativa do filme *Buscando el Azul*, Una entrevista com o cineasta Fernando Valdívía

Carlos P. Reyna

IPEP (Instituto Paulista de Ensino e Pesquisa)

Buscando el Azul, documentário do cineasta peruano Fernando Valdívía, tem a duração de 45 minutos foi gravado entre 1997 e 2002, no formato de vídeo Betacam. É um filme inconcluso pela morte de Víctor Churay.

Premiações: PREMIO RIGOBERTA MENCHÚ, no III Encuentro Hispanoamericano de Video Independiente "CONTRA EL SILENCIO TODAS LAS VOCES", México 2004; GRAN PREMIO ANACONDA, no Vídeo Indígena Amazónico do Chaco e os Bosques Tropicales de América Latina e o Caribe, 2004; MENCIÓN HONROSA, na Primera Bienal Nacional de Cine y Video de Lima, 2004 e MELHOR CURTA METRAGEM, na I Amostra Amazônica do Filme Etnográfico, Manaus-Brasil, 2006.

“la escena de despedida de su familia se convirtió, al fin y al cabo, en una despedida real.”

O filme *Buscando el Azul* é construído a partir de várias etapas, fragmentos e experiências entre o cineasta peruano Fernando Valdívía e Víctor Churay Roque. Desde maio de 1997 até abril de 2002 foram idas e vindas, ao todo três momentos marcantes: as primeiras gravações em maio de 1997, é caracterizada pela gravação da busca da tinta azul no centro da floresta, sem recursos e muito esforço físico. A floresta não revelara sua substância secreta. Posteriormente, existe um longo período de recesso, seja pela falta de recursos seja pela falta de reestruturação da história do personagem. São quase quatro anos com alguns registros do Víctor, entre eles: suas exposições nas Galerias de Arte de Lima, reuniões com o pessoal do Projeto Quillca – Llanchara da Universidade Maior de San Marcos, o réveillon da chegada do ano 2000 e seu percurso pela cidade de Lima que sempre o acolhia. Por último, a terceira etapa, em fevereiro de 2002 viajam de retorno à terra do Víctor, realizam outras expedições, filmam novas cenas, mas nem

o cineasta nem Víctor eram mais os mesmos, a busca da tinta azul se subordina ao interesse na vida política.

O documentário de 45 minutos transmite a idéia das experiências acima mencionadas. As restrições de imagens descontínuas impõem saltos no tempo e no espaço em três momentos do filme. Num primeiro momento, quando nos apresenta Víctor e o pai dele na floresta, manifestando “sou o primeiro pesquisador que encontrou a cor azul”, o filme nos parece instigante e promissor. Embora o final do filme venha a revelar outro aspecto dessa história. Assim, o interesse inicial (A busca da tinta Azul) é curta, fica só prestigiada a esse começo. Atendo-se aos menores gestos de seu personagem, Fernando Valdivia nos revela, como por acréscimo, outros aspectos da vida dos Bora (danças, rituais, preparação de comidas, etc.). Integrada a essa comunidade, a figura do Víctor destaca-se por sua obra. Verdadeiro *Pelejo*, como ele se auto denomina, leva traços comuns de vida com os outros nativos. Sem dúvida, faz da arte indígena não só um modo de sustento, mais um meio de expressão artística e continuidade cultural. Nas passadas experiências familiares e da comunidade, nos fatos presenciados e naqueles dos quais participava, encontra motivação para fixar o mundo ao redor, a sua visão do mundo.

Posteriormente, as cenas de Víctor e sua comunidade são interrompidas. No corte, o filme nos mostra Víctor em Lima, vinculado às suas tarefas intelectuais e às suas atividades políticas. Nada sabemos das inquietações e pesquisas artísticas iniciais. O filme transmite outros aspectos de seu personagem: exposição e premiação de suas obras em arte indígena; o cotidiano como aluno de História da Arte na Universidade Mayor de San Marcos; o período de tensão entre o governo de Fujimori e os movimentos estudantis de 2000 etc. A partir daí, Víctor assume uma posição e adquire consciência política. Ele não será mais o mesmo e é essa posição que leva o personagem à última parte do filme.

Víctor, de volta à sua comunidade, acaba interessando-se pela política local. Por ser filho do *curaca*, coloca em pauta a possibilidade de defender os interesses coletivos de sua comunidade. No entanto, ele decide voltar a Lima para continuar o terceiro ano de universidade, onde após uma semana de sua chegada, uma manhã de outono, é encontrado morto à beira do mar.

O fio condutor do filme é construído em torno das atividades de Víctor Churay Roque, cuja dramatização da sua vida cotidiana é transformada numa epopéia individual. Seu papel como personagem faz o elo entre as etapas descontínuas, vários índices nos mostram isso: a posição da câmara, a paisagem, as roupas etc. Facilmente reconhecido pelo espectador, o protagonista serve de conexão dramática entre os três momentos. A ligação afetiva do espectador com o herói de fato estimula sua atenção e permite que ele reúna sem esforço as seqüências da vida cotidiana que, sem a presença desse personagem, apareceriam como os fragmentos esparsos de um mosaico. Embora o personagem principal, - Víctor – fortemente sublinhado, conserve sua unidade e sua linearidade, o espectador perde de vista o traço essencial da atividade inicial que é não esquecermos, a busca do azul.

Nas entrevistas utilizam-se, fundamentalmente, a combinação de primeiros planos e planos médios, o que nos revela uma proximidade com os entrevistados. Por isso, os discursos parecem ser mais autênticos e a própria narrativa consegue maior fluência. Fórmula eficaz deste documentário. A montagem é dinâmica. As falas não muito longas são apresentadas por imagens daquilo que esta sendo dito. Isso torna o filme agradável, prendendo a atenção do espectador sem afastar-se do personagem, nos permite o conhecimento de subjetividades, dando mais densidade ao filme. Todo conduz a uma conclusão: o cineasta garante um equilíbrio harmonioso de linearização e de simplificação narrativa para nos apresentar, o mais fielmente possível, o emaranhado dos três momentos de Víctor. Quando a montagem não é suficiente, as entrevistas, os comentários e os textos o unificam num todo.

Em entrevista realizada ao autor deste artigo em maio de 2008, o diretor Fernando Valdívía tenta reconstruir o itinerário e a travessia em direção da *Busqueda del Azul*. Nessa reconstituição de eventos, novos fatos, novos questionamentos foram levantados neste diálogo interessante com o cineasta peruano, vejamos:

CR: La fuerza de tu filme está en la composición de narrativa autoral sincronizada con la narración de aquellos que son objetos de la narración. ¿Podrías comentar algo al respecto?

FV: Mi idea siempre fue que la voz sea del protagonista sin la participación de un narrador externo (en “off”) y de esta manera ser coherentes con la idea de mostrar una historia “desde el punto de vista indígena”.

En realidad tal “punto de vista indígena” no era posible en la medida que yo era el director y mi punto de vista cinematográfico construiría finalmente el discurso de Víctor Churay; yo sería el encargado de articularlo en un diálogo con mi propuesta narrativa. Creo que esa apuesta intercultural cinematográfica, es la sinergia final del filme: un salto continuo entre el testimonio directo del protagonismo y nuestra intervención como articuladores y contextualizadores en ciertos momentos. Sin embargo es importante recordar que este es un documental inconcluso ya que faltaba grabar varias escenas cuando ocurrió la muerte del protagonista. Luego de un periodo de *stand by* de casi un año dedicado a la investigación del fallecimiento de Víctor y nuestra propia distancia con el documental es que decidimos emprender el reto de reescribir un guión y emprender una edición que seguramente estaría dominado por lo emocional. Sin embargo esto no fue forzado ya que tanto Víctor como yo éramos muy emocionales, por lo tanto al final el resultado fue algo natural, por lo que expresa Víctor ante cámaras y por la intención final del director: una empatía humana sobre un discurso preconcebido.

CR: ¿Las imágenes obedecen a un guión cuidadoso sobre la historia de Víctor Churay Roque? ¿Cuál fue el procedimiento – en el tiempo y en el espacio - de construcción de tu documental?

FV: Un documental independiente es una aventura en si misma porque todo el proceso es arriesgado, desde los temas que tocamos hasta el financiamiento para hacerlo. El final no está previsto. La historia inicialmente siempre fue la historia de BUSCAR EL AZUL, indígenas recorriendo lo más profundo de sus bosques detrás de un esquivo tinte natural, una aventura al estilo de National Geographic o Discovery. Los personajes eran Víctor y su padre Wahcayu: el aprendiz y el maestro seguidos por las cámaras. En el inicio de esta aventura (noviembre del año 1996) solo se tenía esta idea y el nombre que fue lo primero que nació. El guión inicial fue un *story line*: indígenas que buscan el tinte azul, las aventuras recorriendo bosques poco explorados en la frontera entre Perú y Colombia y el resultado final: un tinte ofrecido por la naturaleza en forma de semilla, flor, corteza, o cualquier otro elemento natural...la sorpresa era este hallazgo.

Esta primera idea perteneció a la primera etapa del documental, entre noviembre del 96 y mayo del 97, filmamos durante casi dos semanas y al final de la filmación no teníamos las grande expediciones previstas

ni un gran hallazgo: no teníamos los recursos ni el tiempo para emprender esta idea inicial ya que el esfuerzo físico sobrepasaba nuestra capacidad humana: una expedición de este tipo necesitaba de mucha más gente y por lo tanto de recursos económicos que no poseíamos. Retornamos a la ciudad con una filmación parcial y la promesa de regresar.

Luego de esta primera etapa hubo una evolución: el tema era más complejo que una expedición, acá la aventura era otra, era la aventura intercultural de un indígena que se valía no solo de un tinte sino de todos los colores para reflejar su historia a un mundo que la desconocía, era la necesidad de visibilizarse mediante cuadros que reflejaran su cosmovisión y su realidad actual. Este nuevo enfoque del documental se fue construyendo entre mayo del 97 y abril del 2002, largo periodo en que el documental se paralizó por falta de recursos, por falta de tiempo para continuarlo, por la inseguridad de reenfocar la historia y también por los vaivenes y evolución del mismo personaje que en ese periodo prácticamente siempre estuvo en Lima. Se filmó esporádicamente con el personaje, unos 5 días de filmación en ese largo periodo, momentos como sus exposiciones en galerías de Lima, sus reuniones con la gente del proyecto Quillca – Lanchama de la Universidad Mayor de San Marcos, donde trabajaba, la llegada del año 2000 y su recorrido por la ciudad que lo acogía. Finalmente en febrero del 2002 se viajó a su comunidad para hacer nuevas imágenes con un personaje más rico en su forma de expresarse, en puntos de vista y su capacidad de crear controversia dentro de su propia comunidad –como se aprecia en el diálogo con el otro pintor de su comunidad, Kimingston. Las escenas previstas para concluir con el documental se realizarían en la Universidad de San Marcos donde ya estudiaba, en el estadio Nacional en un partido de su club de fútbol, Universitario y otras escenas de su vida bohemia en Lima, eran escenas muy interesantes por la interacción con el resto de la sociedad nacional y sobre eso conversamos en nuestra última reunión, el viernes 11 de abril, cuando fue a mi oficina para coordinar estas grabaciones. Su fallecimiento dos días después terminó con esta etapa.

La tercera etapa del documental fue la que se generó luego de su muerte. Pensé que el documental se quedaría inconcluso y la verdad no tenía muchas ganas de continuarlo. Lo ya filmado no reflejaba la complejidad del personaje y faltaban testimonios del protagonista. Nu-

evamente fui ganado por mi propia dinámica laboral, hasta que en abril del 2003 la Universidad Ricardo Palma decidió organizar un homenaje a Víctor y me solicitaron presentar el documental, del que ya mucha gente tenía conocimiento durante su rodaje. Esa invitación fue el motor para concluir el documental y también para asumir directamente la construcción de un guión con lo que teníamos a la mano. Luego de analizar todos los testimonios grabados llegué a la conclusión de que necesitaba narrar varios segmentos con un narrador externo y así fue que se hizo. El producto final es el resultado de la evolución del personaje, de la evolución de nuestra visión de la historia y del material que tuvimos a la mano.

CR: En uno de tus artículos “EL CHATO VITIN”, Víctor menciona que las obras de él son “desde el punto de vista del indígena”. Esa expresión é, epistemológicamente hablando, un procedimiento de la antropología interpretativa de Clifford Geertz. Quiero decir, para saber sobre la cultura del Otro, no é necesario una interpretación *Émica*(del punto de vista del investigador), es necesario preguntar al propio nativo sobre las cuestiones inmanentes a su cultura. Eso es fundamental para construir el conocimiento, pero también es necesaria tu posición como cineasta peruano, según tu punto de vista construyes imágenes para comunicar. ¿Ya pensaste dar la cámara para los participantes de tus documentarios?

FV: En el documental confluyen varios discursos que en ciertos momentos son redundantes, en otros complementarios y en otros antagónicos dentro de una lógica dialéctica. La tradición comunicativa indígena peruana está marcada por la oralidad y los elementos simbólicos representados en su pintura corporal, los diseños que emplean, hasta por la manera de edificar sus casas o malocas. El punto de vista indígena que Víctor proponía en su trabajo está marcado no solo por los cuadros donde refleja su historia, cosmovisión y actualidad, también está marcado por su propia palabra, su voz, la cual él había aprendido a manejar mucho mejor que la mayoría de sus hermanos Bora debido a su presencia desde pequeño en la ciudad de Iquitos, donde trabajó como vendedor ambulante. Sin embargo eso no era suficiente, a veces articular una idea estaba acompañada de otras referencias que serían ricas para un investigador, pero que se convertirían en un ruido de comunicación al momento de llegar a un ciudadano común y corriente hacia

donde Víctor quería dirigirse. En ese sentido mi papel fue ayudar a que sus ideas fuesen expresadas de manera clara y sintética. Las imágenes de su comunidad eran un complemento que el director se encargaría de articular libremente bajo la premisa de no manipularlas hacia algún sentido subalterno. En ese sentido creo que el documental es una construcción conjunta con Víctor, un encuentro intercultural mediante el audiovisual gracias a nuestra mutua actitud dialogante que creo haber respetado en la edición final cuando Víctor ya no se encontraba con nosotros. Complementariamente debo añadir que no me considero una persona alejada o totalmente externa al mundo indígena andino y amazónico. Mi familia proviene de los andes y tuve la oportunidad desde niño de convivir en ese entorno. A la amazonia llegué años después con una actitud no de investigador, más bien una sincera actitud horizontal que me abrió rápidamente puertas y corazones. No me considero un conocedor de la cultura Bora pero sí un cronista de cierto espacio-tiempo histórico reflejado en sus actitudes y cotidianidad a la que mi cámara tuvo libre acceso, predominando lo emotivo sobre lo conceptual. Pero no lo emotivo sin sustento o paternalismo, como verán no hay mayor censura en relación a imágenes o frases políticamente incorrectas, hay espacio para ello porque no tengo una visión idealizada de los indígenas, esas visiones románticas me parecen reaccionarias y trato de reflejar cinematográficamente las contradicciones que en ella encuentro.

Desde el año 96 trato de que se rompa ese monopolio de los occidentales que hablan o reflejan el mundo indígena. En ese año empecé a trabajar esporádicamente capacitando indígenas del Perú y otros países en la apropiación del medio audiovisual para que ellos hablen de sí mismos, se auto-reflejen y construyan frente al mundo su propia realidad y quizás para que construyan desde su propia perspectiva visiones de quienes antes hablaban de ellos: la gente de las grandes ciudades. En el Perú no hay un gran desarrollo en el audiovisual indígena como sí existe en Bolivia, Brasil, Ecuador, México y otros, no hay un interés endógeno sostenido, por ello nos hemos limitado a pequeños talleres sin continuidad debido a las dificultades logísticas para continuarlos fuera de Lima. Actualmente soy un practicante del documental participativo durante el rodaje y algunos aspectos del guión, teniendo siempre claro que soy el director y finalmente yo debo decidir en la versión final.

CR: ¿Cual é tu preocupación sobre los registros imagéticos de los Bora, festivales etnográficos, ilustración en salas de aula o solo documentar?

FV: Mi interés personal fue siempre la televisión, la capacidad de llegar a millones de personas en una transmisión. Ese también fue el interés de Víctor y por ello se comprometió en este proyecto. Al final hemos cumplido en difundirlo en muchos espacios televisivos del Perú y una decena de países. Sin embargo la relación más cálida ha sido en festivales temáticos, en eventos de cine y aulas universitarias. Otro espacio importante han sido las propias comunidades indígenas del continente donde ha tenido una distribución formal gracias a la iniciativa de PRAIA y el evento audiovisual ANACONDA y también gracias a las redes alternativas educativas y hasta los “piratas” que han copiado el documental y lo difunden por su propia cuenta en diferentes comunidades. Pensé que su intenso ciclo de difusión había menguado, pero a mediados de abril de este año *Buscando el Azul* se puso como uno de los documentales estelares durante la SEMANA DEL INDIO en el canal brasileño TAL que ahora se difunde en internet. En relación a las universidades, el documental sigue difundándose y he sido invitado a innumerables presentaciones, incluso como parte de cursos universitarios donde junto con la sorpresa de conocer una cultura desconocida para muchos de los jóvenes estudiantes, también me encuentro con decenas de rostros emocionados por la aventura intercultural que se narra y que rebasa su frontera de la realidad.

CR: ¿Fue proyectada las imágenes que gravaste para ellos? ¿Hubo algún *feedback*? ¿Cuál es la imagen que ellos tienen sobre ellos mismos? ¿Ellos participaron del montaje?

FV: Toda mi vida profesional ha tenido un componente de *feedback*, incluso cuando empecé a trabajar con mujeres de sectores populares de Lima con quienes realizábamos ficciones y documentales en mis tiempos de “oenegesista” (trabajador de organismo no gubernamental) allá por 1988. Fue lo mismo con *Buscando el Azul* y se concentra en dos etapas: primero en el rodaje con la sugerencia de escenas para filmar y sus comentarios tras verlas al final del día de rodaje. Segundo cuando el documental ya está editado y ellos son los primeros en verlo, sus sugerencias son tomadas en cuenta. Viendo el producto concreto es que opinan, lo abstracto de un guión no funciona ni siquiera con

gente más urbana y te lo digo por la experiencia ganada realizando video institucional. Últimamente estoy terminando un documental sobre el pueblo *jibaro achuar* y su lucha contra las empresas petroleras que invaden su territorio, en este caso hubieron mas momentos de compartir el material y la idea del documental. Lo importante y muy valorado es que esas imágenes regresen a ellos.

CR: Sobre Víctor, ¿gravaste la técnica del el proceso artístico de Víctor Churay?

FV: Su vida y técnicas como pintor fueron retratadas muy sintéticamente ya que no era el objetivo del documental. Me concentré más en los porqués de su actividad, su evolución social y su contexto.

CR: Sobre a *footage*: ¿existen trechos interesantes que quedaron de fuera del montaje final? ¿Disponibilizarías para algún estudio antropológico para futuras generaciones?

FV: Efectivamente hay escenas que no incluí por desviar la atención del tema central, incluso fragmentos controversiales de sus testimonios que no quedaron claros y que debían ser esclarecidos en entrevistas que nunca se realizaron por la desaparición del protagonista. Si alguna institución sería me propone poner en valor este material, me parece factible ponerlo a disposición, siempre y cuando no se descontextualice el sentido de lo que allí se ve o se dice.

CR: Según FV, ¿existe algún desafío que la incorporación de la imagen - como técnica de investigación, medio de divulgación o registro de una interlocución que fundamenta un análisis - coloca para antropología?

FV: La antropología visual ha hecho uso del registro audiovisual de manera subordinada a los propios intereses analíticos o científicos de los investigadores. Sin embargo las propias corrientes antropológicas, la evolución de la antropología en si misma y la propia evolución del cine ha generado nuevos cuestionamientos y nuevos caminos para explorar. Así como la observación participante es cuestionada, el uso e la imagen en la antropología cobra nuevas dimensiones y el principal dilema es la pertinencia de esta herramienta como medio científico teniendo en cuenta que su esencia es subjetiva y representativa, una analogía personal de la realidad. Las mismas teorías de la comunicación han evolucionado y ahora no se habla de emisor y receptor, se habla de INTERLOCUTORES en la medida que ambos participan en la cons-

trucción de los mensajes gracias a un permanente (deseado) feedback. Ya lo dijo el documentalista argentino Miguel Mirra al referirse a que uno de los elementos que caracteriza al documentalista es su actitud horizontal, de “simple ser humano” al acercarse al personaje y construir la historia junto a él, diferenciándose del cineasta de ficción donde la visión del director está presente no solo en la posición de cámara sino en el gesto, las voces y la estética general (una suerte de “dios” que todo decide). Creo que efectivamente el registro documental es utilitario y debe seguir usándose marcando los límites y alcances intrínsecos a su especificidad, mas también es necesario aceptar un tipo de registro mas allá de lo expositivo, me refiero al nuevo documental donde el realizador o director puede ir construyendo el documental de una manera horizontal y concertada con el sujeto (ya no objeto) de la comunicación, en este caso gente de otra cultura. Ser capaz de recoger sus imágenes, sin desvirtuarlas e insertarlas en un discurso cinematográfico moderno es un reto y es la línea donde transito.

CR: Cuando conversamos anteriormente, me dices que “el cinema es cinema, por tanto subjetivo”. ¿Subjetivo como lenguaje? ¿Subjetivo en su construcción? ¿Subjetivo en su montaje?

FV: Efectivamente, es algo implícito que ahora se hace visible con la corriente del “cine de autor” heredero de la postmodernidad pero que en realidad siempre ha sido así, subjetivo en esencia. Recuerdo las clases de prensa en la universidad cuando se hablaba de OBJETIVIDAD como un paradigma del periodismo. Es ridículo hablar de objetividad en las disciplinas vinculadas a las letras y humanidades. Imagínate en el cine, donde se conjuga la literatura, la música, la escultura, la pintura y disciplinas como la psicología, la sociología, la antropología; lo que da orden a este concierto es justamente esa subjetividad del director quien con mayor complejidad o simplicidad, con propuestas vanguardistas, tradicionales, populistas o elitistas logra armar un discurso personal siempre, incluso cuando cree que esta copiando el estilo de otro. Y la subjetividad se expresa en el guión, en la puesta en escena, durante el montaje, durante todo el proceso conceptual y técnico, al final queda una brizna de lo que llamamos Realidad, esta es materia prima, queda un discurso cinematográfico, con un tiempo particular, espacios particulares, con un lenguaje propio que se ha nutrido de la realidad.

CR: ¿Existe a posibilidad de un diálogo entre el cinema e la antropología, la etnografía o las ciencias humanas en general?

FV: Siempre ha existido, desde su nacimiento, y no por una búsqueda forzada. El uso social ha ido alimentando espontáneamente este diálogo interdisciplinario. Al final recalco que el cine es cine y que si bien se han hecho interesantes experimentos con sus posibilidades en otras disciplinas, pues siempre regresamos a esa esencia de la narración audiovisual que tiene de realidad, de fantasía y que mueve múltiples emociones. Recuerdo que cuando estaba en la universidad ingresé a trabajar en un organismo no gubernamental que empleaba el video en procesos educativos con mujeres de zonas urbano-marginales de Lima. El énfasis estaba dado en esa construcción conjunta de un guión y la realización con las mujeres y no importaba mucho la calidad técnica final de la obra, es mas la difusión del video estaba circunscrita a un pequeño público. Fue una rica experiencia pero siempre pensé en que podía hacerse lo mismo sin sacrificar la calidad final del producto. Cuando me independicé busqué eso en mis documentales y ficciones y con varios colegas logramos plasmar estas ideas en miniseries, documentales y películas. Muchas veces contamos con el apoyo de educadores, psicólogos y antropólogos, creo que son los más ligados a nuestra profesión desde lo conceptual. Es una muestra practica de que es posible este diálogo, pero eso sí, nosotros pensamos sobretudo en el producto final, en su coherencia audiovisual.