

Doc On-line www.doc.ubi.pt

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

Narrativa(s)

Narrativa(s)

Narrative(s)

Récit(s)

n.06 (08. 2009)



Lisboa, Crónica Anedótica (1930), de Leitão de Barros

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 |

Révue Électronique de Cinéma Documentaire

Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas

Agosto 2009

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
Narrativa(s) <i>por</i> Marcius Freire, Manuela Penafria	2
ARTIGOS Artículos Articles Articles	5
O documentário e as narrativas dos ex-combatentes brasileiros na Segunda Guerra Mundial <i>por</i> Cássio dos Santos Tomaim	6
Peter Greenaway: Ilusionista, colecionador, narrador, documentarista <i>por</i> Luís Nogueira	36
Contando histórias com imagens <i>por</i> Luciana Hartmann	55
Deshilando el guión de <i>Balseros</i>. La construcción narrativa en el cine documental <i>por</i> Aida Vallejo	71
Análise das estratégias de efeito no filme <i>Koyaanisqatsi</i> <i>por</i> Paolo Bruni e Cristiano Canguçu	91
Documentário, modernismo e revista em <i>Lisboa, Crónica Anedótica</i> <i>por</i> Tiago Baptista	109
Faíscas de cinema direto: prelúdio para uma narrativa do cinema cubano <i>por</i> Fernando Gómez Alvarez	128
Práticas autobiográficas contemporâneas: as videografias de si <i>por</i> Bruno César Simões Costa	141

Fronteiras (in)definidas: aproximações e divergências entre documentário e jornalismo <i>por</i> Gustavo Souza	158
Introdução ao roteiro de documentário <i>por</i> Sérgio Puccini	173
ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES Análisis y crítica de películas Analysis and film review Analyse et critique de films	191
Jaime - entre o documento e a invenção poética <i>por</i> Ana Isabel Soares	192
Nas margens da narrativa (entre documentário e videoarte) <i>por</i> Leonor Areal	197
Relação imagem-música nas narrativas da trilogia <i>Qatsi</i> <i>por</i> André Bonotto	210
Narrativa e Resiliência em Documentário <i>por</i> Hilda Villaça	217
LEITURAS Lecturas Readings Comptes Rendus	221
Janela da Alma <i>por</i> Alessandro Gamo	222
Género e Autor <i>por</i> Teresa Mendes Flores	225
DISSERTAÇÕES E TESES Tesis Theses Thèses	229
Em Busca de Luiz Sérgio Person. Um Cineasta na Contramão, 1960 - 1976 <i>por</i> Cândida Maria Monteiro Rodrigues da Costa	230
Eduardo Coutinho: Jogo De Memória Uma Análise Do Filme <i>O Fim e o Principio</i> <i>por</i> Fernando Henrique de Meneses Oliveira Filho	231

Aprendizagem frame a frame: fascínios do uso do documentário na práxis pedagógica <i>por Rosane Meire Vieira de Jesus</i>	232
Trilogia Qatsi: visões e movimentos de mundo <i>por André Bonotto</i>	233
Nos Entreatos, tal como Peões: do Lula operário ao Lula presidente <i>por Caroline da Silva</i>	235
Um diário para Manoel de Coco - uma experimentação documentária inspirada em Mário de Andrade <i>por Domingos Luiz Bargmann Netto</i>	236
Auto-apresentação em vídeos na Internet <i>por Gabriel de Barcelos Sotomaíor</i>	237
Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho <i>por Cláudio Roberto de Araújo Bezerra</i>	238
ENTREVISTA Entrevista Interviews Entretiens	239
Catembe ou queixa da jovem alma censurada, Entrevista a Faria de Almeida <i>por Maria do Carmo Piçarra</i>	240
Bill Nichols fala sobre documentário: vozes e reconstituições <i>por André Bonotto</i>	250

EDITORIAL

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

Narrativa(s)

Marcus Freire, Manuela Penafria

A sexta edição da *DOC On-line* apresentou um tema bastante alargado: Narrativa(s). As questões de natureza narratológica têm sido largamente discutidas nos estudos sobre cinema (que muito frequentemente se têm socorrido dos estudos literários) como sejam, os estudos sobre o narrador, as personagens, as estratégias utilizadas para contar histórias, tipos de acções, etc. Dentro do cinema o documentário é área que nos interessa. Aqui gostaríamos de recordar Joaquín Jordá (1935-2006), um notável guionista e cineasta catalão, com uma filmografia repleta de documentários internacionalmente reconhecidos, como é o caso de *Monos como Becky* (1999) e um dos criadores da chamada "Escola de Barcelona" (década de 1960). Jordá tinha como certo que, pelo menos, uma das razões que explicam o facto do documentário ser um filme que tem vindo a conquistar espectadores (e ele fazia questão de falar em espectadores e não de público, o público não tem entranhas, é um mero dado estatístico) é porque o espectador nunca sabe como o documentário vai terminar. A ficção, dizia, está desgastada, as suas estratégias narrativas já não são capazes de seduzir o espectador, porque aquele espectador mais avisado é capaz de prever qual o seguimento narrativo do filme. Esta é uma ideia que quisemos aqui destacar porque a entendemos original e porque o diálogo, ainda que póstumo, com cineastas é uma postura que a *DOC On-line* considera fundamental.

Narrativa(s), a temática propositadamente alargada para a presente edição da *DOC On-line* teve como resultado o que seria de prever, uma grande diversidade de contributos. O artigo *O documentário e as narrativas dos ex-combatentes brasileiros na Segunda Guerra Mundial*, de Cássio dos Santos Tomaim percorre documentários de 1990 a 2000 nos quais analisa narrativas da Segunda Guerra Mundial de ex-combatentes brasileiros. Já em *Peter Greenaway: Ilusionista, Coleccionador, Narrador, Documentarista*, Luís Nogueira faz uma incursão pelo cinema de Peter Greenaway onde, em vez do que seria de esperar: dicotomias, encontra o que chama de "imbricações escorregadias". Em *Contando*

histórias com imagens, Luciana Hartmann reflecte sobre o processo de criação de um filme etnográfico a partir de uma pesquisa de campo com contadores de histórias. Aida Vallejo em *Deshilando el guión de Balseiros. La construcción narrativa en el cine documental* explora a construção narrativa de *Balseiros* (2002) de Carles Bosch e Josep M^a Domènech. Paolo Bruni e Cristiano Canguçu são esclarecedores com o título do seu artigo: *Análise das estratégias de efeito no filme Koyanishqatsi*. Tiago Baptista, em *Documentário, modernismo e revista em Lisboa, Crónica Anedótica* discute um filme emblemático: *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930), de Leitão de Barros, quanto aos seus elementos de documentário modernista (“sinfonias urbanas”) e de cinema ficcional de género (as comédias “à portuguesa”). Em *Faíscas de cinema direto: prelúdio para uma narrativa do cinema cubano*, Fernando Gómez Alvarez traz-nos uma discussão sobre uma experiência de *free cinema* no cinema cubano. Em *Práticas autobiográficas contemporâneas: as videografias de si*, Bruno César Simões Costa discute novas práticas videográficas no *Youtube*. Gustavo Souza no seu artigo, *Fronteiras (in)definidas: aproximações e divergências entre documentário e jornalismo*, apresenta-nos o tema recorrente das aproximações entre documentário e jornalismo onde apesar das suas estruturas narrativas semelhantes, o autor realça as diferenças. Já em *Introdução ao roteiro de documentário*, Sérgio Puccini contribui para a afirmação do documentário na sua construção narrativa ao discutir as “etapas de organização da produção e do discurso de documentários”. Na secção “Análise e Crítica de Filmes” apresentamos os olhares de Ana Soares, Leonor Areal, André Bonotto e Hilda Vilaça e em “Leituras” os contributos de Alessandro Gamo e Teresa Mendes Flores. Na secção “Dissertações e Teses” apresentamos resumos de teses e dissertações recentes. E, para concluir, duas entrevistas: uma a Faria de Almeida, cineasta português, por Maria do Carmo Piçarra e uma outra (num formato um pouco fora do habitual), por André Bonotto, a um investigador, Bill Nichols.

ARTIGOS

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

O documentário e as narrativas dos ex-combatentes brasileiros na Segunda Guerra Mundial

Cássio dos Santos Tomaim

Universidade Federal de Santa Maria

tomaim78@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar como as narrativas da Segunda Guerra Mundial dos ex-combatentes brasileiros da FEB e da FAB são articuladas no documentário contemporâneo dos anos de 1990 e 2000 dentro de uma perspectiva de uma memória “em combate” contra o esquecimento e a denegação.

Palavras-chave: Documentário, Segunda Guerra Mundial, memória, esquecimento, FEB e FAB.

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar como las narrativas de la Segunda Guerra Mundial de los ex-combatientes brasileños de la FEB y de la FAB se articulan en el documental contemporáneo de los años de 1990 y 2000, dentro de una perspectiva de una memoria “en combate” contra el olvido y la negación.

Palabras clave: Documental, Segunda Guerra Mundial, memoria, olvido, FEB y FAB.

Abstract: The purpose of the present article is to investigate how narratives on World War II by FEB (Brazilian Expeditionary Force) and FAB (Brazilian Air Force) ex combatants are juxtaposed with the contemporary documentary of the 1990 and 2000 decades, from the perspective of a memory that “combats” forgetfulness and denial.

Keywords: Documentary, World War II, memory, forgetfulness, FEB and FAB.

Résumé: Cet article a pour but d’explorer comment des récits de la Deuxième Guerre Mondiale par des ex-combattants de la FEB (Force Expéditionnaire Brésilienne) et de la FAB (Force Aérienne Brésilienne) ont été présentés dans le documentaire contemporain des années 1990 et 2000, selon la perspective d’une mémoire qui est un “combat” contre l’oubli et la négation.

Mots-clés: Documentaire, Deuxième Guerre Mondiale, mémoire, oubli; FEB et FAB.

Introdução

EM um pequeno ensaio de 1933, “Experiência e pobreza”, o filósofo alemão Walter Benjamin já sentenciava: a entrada do homem na modernidade significou a destruição paulatina da sua capacidade de experimentar o mundo, portanto, de formular a sua própria tradição. O homem moderno perdera o vínculo com a tradição, não sendo mais capaz de estabelecer uma relação análoga entre o antigo e o atual, entre o passado e o presente. Este homem moderno somente enxerga, mesmo que difuso, o futuro; mas um futuro projetado apenas nas conquistas tecnológicas, longe de qualquer preocupação com o uso desta técnica.

A técnica oculta oprimos e sujeita o homem moderno à destruição da sua experiência não cabendo mais a ele contemplar a vida no que ela tem de mais intenso, pleno, defendia Benjamin, para quem uma nova regra imperava na vida moderna: a de que o homem deve aprender a evitar ou interceptar os choques, ou em outros termos, acostumar-se a experimentar os choques a partir do contato com as multidões urbanas, na vivência na linha de montagem e, inclusive, na sala escura do cinema. E, não foi por menos, que a guerra moderna tornou-se um grande espetáculo pirotécnico, de luzes e explosões, em que os primeiros espectadores foram os soldados. No entender de Paul Virilio (1993), o campo de batalha transformou-se em um verdadeiro campo de percepção¹ e o cinema só entraria para a categoria das armas quando estivesse pronto para traduzir este aspecto perceptivo, sensorial. Mas, para Walter Benjamin, o cinema já era capaz desta tradução, ao invés de uma imagem total como a do pintor, o cineasta apoderava-se de

¹ Para Paul Virilio (1993, 159-160), o fato do enfrentamento físico corpo-a-corpo entre os soldados ter sido substituído estrategicamente pelo massacre à distância de um inimigo invisível (ou quase, pois os clarões dos tiros marcam a sua presença) evocava tanto o aprimoramento de mecanismos óticos, como periscópios e telescópios, quanto a importância dos filmes de guerra e da reconstituição do campo de batalha, seja fotográfica ou cinematograficamente, por meio de câmeras acopladas aos aviões que faziam vôos de observação, orientando os comandos das operações.

inúmeros fragmentos da realidade que seriam recompostos segundo novas leis, segundo as leis da “experiência do choque”.² O cotidiano do homem moderno estaria marcado pela sua capacidade perceptiva de evitar ou interceptar os choques, ou seja, para a teoria estética do autor “o cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo” (Benjamin, 1987, p.192).

O cinema de que Benjamin fala é o mesmo a que se remete Virilio, aquele originado pelas vanguardas do imediato pós-guerra (refiro-me à Primeira Guerra Mundial), em que os cineastas, estimulados pela tecnologia militar em ação, apropriaram-se de metáforas como “explosão”, “choques”, “colisão”, “conflito” etc a fim de proporcionar às multidões de espectadores um espetáculo que fosse o prolongamento da guerra e de sua percepção.

Neste sentido, a guerra moderna é um exemplo de como o homem teve que aprender rapidamente a interceptar os choques. No caso do combatente é uma questão de sobrevivência. Em combate os soldados vão aprendendo aos poucos a interceptar sentimentos como o medo de morrer e de matar ou a compaixão pelo inimigo ferido, um caminho que os leva a transpor a própria dignidade humana. Mas o fato destes homens estarem submetidos a uma exigência de evitar os choques não equivale a dizer, mesmo nos termos benjaminianos, que não tiveram experiência nenhuma na guerra. Ao contrário, foram submetidos a experiências intensas de crueldade, de medo, humilhação, ódio, dor, angústia, saudade, etc, que ultrapassaram todas as barreiras da comunicação. Em 1933, em seu ensaio, Benjamin se referia aos ex-combatentes da Primeira Guerra Mundial que, em geral, tinham voltado em silêncio dos campos de batalha. Assim, segundo o autor, se havia uma pobreza de experiência esta era no campo da comunicação. Não apenas pelo fato de terem sido proibidos oficialmente de contarem suas histórias de guerra, o que não era incomum, mas porque o que estes homens vivenciaram intensamente e presenciaram nos campos de batalha não podia ser (ou dificilmente seria) traduzido em palavras.

²Sobre o pensamento de Walter Benjamin sobre o cinema consultar Cássio dos Santos Tomaim. “Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência da descontinuidade”. *Estudos de Sociologia*, FCLAR/UNESP, v. 9, n. 16, p. 101-122, 2004.

E outra marca da pobreza de experiência a que o homem moderno veio sendo submetido foi a extinção paulatinamente da figura do “Narrador”, ou seja, a vida moderna tratou logo de abolir a nossa faculdade de contar histórias, de trocar experiências. Segundo Walter Benjamin, o “Narrador” é a figura capaz de sintetizar uma época em que o homem ainda experimentava sua relação com o *outro* e com a natureza, ou seja, a matéria da narração e sua condição de existência era a própria experiência. A narração foi durante séculos o instrumento da manutenção da tradição; o fato de transmitir o conhecimento e a cultura de pessoa a pessoa fazia dos narradores indivíduos importantes para a sociedade, mereciam ser ouvidos, pois eram homens que sabiam dar conselhos, eram homens sábios, segundo o filósofo alemão. Assim, se exigia do narrador uma capacidade de transformar a sua experiência, e a do *outro*, em algo digno de ser contemplado pelos ouvintes. Não interessava ao narrador transmitir algo por si só, o “puro em si da coisa”, como faz o jornalista, mas mergulhar em sua vida para que a narrativa irrompa de lá como experiência (Benjamin, 1985, Pp.197-221). Entretanto, a história vem nos mostrando que ainda não fomos capazes de aprender com as histórias das duas grandes guerras, uma vez que elas foram silenciadas. Diante dos traumas só nos restou o silêncio.

Como se vê, a narração nos remete a uma sociedade artesanal, pré-industrial, onde a sabedoria, a tradição, a experiência eram compartilhadas por meio da transmissão oral. Já na vida moderna não há tempo nem espaços que privilegiem a relação de um indivíduo com o *outro*, a comunicação interpessoal perde lugar para a impessoalidade dos meios técnicos.

Isto nos leva a acreditar que as experiências dos ex-combatentes brasileiros na Segunda Guerra Mundial estariam condenadas ao esquecimento, até mesmo porque se encontravam silenciadas, poucas vezes tinham a oportunidade de exercer cotidianamente (portanto, naturalmente) a sua capacidade de contar histórias. Quando retornaram dos campos de batalha, além de terem sido proibidos de relatar suas experiências de guerra, limitados pela memória oficial, poucas eram as pessoas que se interessavam por estas histórias, uma vez ou outra os familiares e alguns amigos íntimos eram os seus únicos ouvintes. Sem poder narrar e compartilhar suas experiências, o ex-combatente ia inte-

riorizando cada vez mais os ressentimentos daquela época como, por exemplo, a culpa, resultando de um modo geral em neuroses de guerra.

Mas estas experiências não estariam totalmente perdidas, para - Walter Benjamin (1987, p.223), desde que o homem moderno desperdesse para a necessidade de retomar os vínculos com a tradição, mas não em um sentido nostálgico. “Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado”, dirá o filósofo. Para o autor é através da rememoração que o homem pode fazer um movimento de retorno à origem, movimento que, aliás, só poderia ser reconhecido como uma restauração incompleta do passado. Nas palavras do autor: “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras” (Benjamin, 1987, p.229).

Então, é neste sentido que o filme documentário nos surge como um dispositivo adequado para os rearranjos da memória, para que o passado irrompa no presente sob a forma de silêncios, pausas, hesitações, sofrimentos, uma vez que, para além das intenções do cineasta, pode-se ter acesso ao que não se deixa traduzir em palavras. Assim, vemos no documentário uma certa conotação revolucionária quanto ao ato de rememorar, principalmente se o compreendermos, em uma perspectiva benjaminiana, como um executar que possibilita potencializar a experiência do *outro* em um sentido de revelação ou de salvação de significados, sentimentos ou ressentimentos ocultos/silenciados. Assim, temos que o documentário torna-se um lugar afetivo da memória ao permitir ao *outro* (os ex-combatentes) rememorar ou reler o seu passado, os seus traumas, as suas experiências.

É no documentário que a força da tradição oral encontra refúgio, proteção, que a figura do narrador ou do contador de história se redescobre, o que consagra o gênero como um dispositivo capaz de nos dar acesso, mesmo que limitado, aos traços afetivos que compõem a memória. Por isto considero o documentário uma atividade de luto, em que o cineasta, na maior parte das vezes, assume um compromisso com o passado, a de que os rastros, os vestígios do mundo não se apaguem, não sejam esquecidos.

Assim como em qualquer narrativa que privilegie a oralidade, no documentário precisamos nos atentar ao que não é traduzido em palavras, o inenarrável. É aquilo que está escamoteado entre os silêncios

e os tropeços dos depoimentos, nas rugas das faces, nas vozes trêmulas e embargadas, nos olhos lacrimejados, no incômodo e mal-estar dos narradores (atores ou personagens sociais) que se faz presente diante da matéria-prima da memória: as dimensões afetivas de suas vidas em contato com o mundo. E para o filme documentário também vale a máxima de Walter Benjamin (1985, p.204) a respeito do narrador: quanto maior for a naturalidade com que os depoimentos dos atores sociais acontecem diante da câmera, mais facilmente a sua história será incorporada à experiência do espectador que, dificilmente, irá resistir a recontá-la.

Está aí o desafio dos documentaristas que se lançam a retratar as histórias da Segunda Guerra Mundial, um terreno movediço, marcado por lembranças amargas, mas que é necessário percorrer. Terreno que frequentemente leva um filme ou outro a escorregar no heroísmo ou na mitificação dos veteranos. E com os filmes documentários brasileiros dos anos de 1990 e 2000 sobre a participação dos ex-combatentes brasileiros na Segunda Guerra Mundial não foi diferente. Sobre *Senta a Pua!* (Erik de Castro, 1999), *A Cobra Fumou* (Vinicius Reis, 2002) e *O Lapa Azul, os homens do III Batalhão do 11º RI na II Guerra Mundial* (Durval Jr., 2007) é possível afirmar que se trata de filmes produzidos por uma nova geração de cineastas dentro de uma perspectiva de uma memória “em combate” contra o esquecimento e a denegação a que os veteranos brasileiros foram submetidos no pós-guerra; entretanto, ao se identificarem com esta luta, os cineastas não deixam de lançar um olhar encantado com o militarismo e as vitórias de guerra que são, ainda hoje, tão caras à memória destes ex-combatentes.

Entrincheirados no tempo³

Então, quando se trata de lidar com o ex-combatente ou o veterano de guerra brasileiro, é preciso pensar o que significou para estes homens e mulheres, na época jovens universitários, pais de famílias, filhas prestativas, embarcar no navio *General Mann* para combater alemães e ita-

³Estas e outras idéias aqui apresentadas estão amplamente desenvolvidas em minha tese “Entrincheirados no tempo: a FEB e os ex-combatentes no cinema documentário”. Ver Tomaim (2008).

lianos na Europa, participar de uma guerra cujos motivos muitos deles sequer sabiam, tendo os nazi-fascistas como inimigos adotados.

Passado 60 anos que os brasileiros lutaram no *front* italiano, tendo que enfrentar as neuroses e traumas de guerra, ainda hoje precisam combater o não reconhecimento do seu tributo de sangue tanto pelo Estado quanto pela sociedade civil, além dos estereótipos que ao longo das décadas foram se consolidando no imaginário do povo brasileiro.

Em Agosto de 1942 o Brasil decretava guerra aos países do Eixo. Um ano depois se anunciava a criação da Força Expedicionária Brasileira (FEB) que foi recebida com muita desconfiança entre os brasileiros. Não se acreditava que realmente os pracinhas seriam enviados para combater na Europa. E o descrédito na FEB aumentou no país ao longo do ano, haja vista a dificuldade em organizar a primeira Divisão de expedicionários que iriam enfrentar os alemães e italianos.

Mas o pior disto tudo era que os expedicionários, na sua grande maioria, sequer tinham experiência de combate real, simplesmente eram convocados e obrigados a apresentarem-se à autoridade militar de sua região, a fim de se submeterem aos exames e imediatamente serem incorporados a FEB. Eram na sua maioria lavradores, pequenos sitiantes, operários urbanos, empregados do comércio e universitários que compunham as unidades do corpo expedicionário brasileiro. Por fim, somente em julho de 1944 foi que o primeiro contingente da FEB desembarcou em Nápoles, quando o fim da guerra estava próximo, o que só veio alimentar no Brasil a idéia de que os combatentes brasileiros teriam ido fazer turismo na Europa, ao invés de fazer “a cobra fumar.”⁴

Com o término da guerra, passado a euforia do sentimento de paz no mundo, com o fim do nazi-fascismo, os ex-combatentes brasileiros se viram abandonados pelo seu país, e com sérias dificuldades de re-integração social. É que a sociedade civil brasileira, naqueles meados de 1940, não estava prepara para recebê-los, e assim perdurou nas décadas seguintes. Então, a única alternativa que os veteranos encon-

⁴ Há várias histórias em torno do termo “A Cobra Fumou”. Algumas até se fizeram presente no imaginário do povo brasileiro antes mesmo da FEB embarcar o seu primeiro contingente para a Europa. Um apanhado de versões que cada ex-combatente reproduz a que mais lhe agrada ou que traduz aquilo que acredita que tenha sido o espírito da FEB. Mas a que se consagrou mesmo foi a de que Hitler teria dito que “É mais fácil uma cobra fumar, do que a FEB embarcar.”

traram foi a de se reunirem em organizações para lutarem pelos seus direitos. Ao longo dos anos as associações de ex-combatentes brasileiros preferiram manter uma relação amigável com os governos e autoridades no intuito de assegurar o cumprimento dos direitos já adquiridos e a “doação” de novos (Ferraz, 2002).

Esta atitude das associações acabou reforçando a ligação dos ex-combatentes com uma memória “enquadrada” de 1944/45 amplamente divulgada pelo Estado brasileiro: a de uma FEB vitoriosa na “Campanha da Itália”. É que depois de cinco tentativas, com inúmeras baixas entre os brasileiros, os pracinhas conquistaram o Monte Castelo, um episódio que o discurso oficial tratou logo de glorificar. Definitivamente, Monte Castelo surgia como um objeto de devoção da mística febiana. E a vitória posterior em Montese também marcaria com glórias a memória da FEB.

Entretanto, este enquadramento da memória, segundo César Maximiano (2004, p.214; 256), desprezou qualquer tentativa de compreender o verdadeiro papel e relevância da FEB ao ser incorporado ao V Exército norte-americano, juntamente com algumas dezenas de outras divisões naquele teatro de operações. Lembrando que a FEB não representava mais do que 10% do V Exército em 1945. Também não faz parte desta memória o fato de que Mascarenhas de Moraes, o Comandante da FEB, contava com um limitado poder de decisão, o que os colocava em uma situação desqualificada de retransmissor de ordens do então general Willis Crittenberger, comandante do IV Corpo de Exército norte-americano, unidade de comando imediatamente acima da divisão brasileira. E para complicar, o que se viu no pós-guerra foi uma literatura que não cansou de fazer alusão à inventividade, criatividade, espontaneidade e “malandragem” como características do “homem brasileiro”, fatores que na certa estariam presentes na constituição da identidade do febiano, já que o corpo expedicionário era em geral composto por homens do povo convocados a exercer o seu tributo de sangue.

Mas a partir de 1964, com o golpe dos militares instaurado no Brasil, os veteranos da FEB tinham a esperança de que mudando o relacionamento com as autoridades pudesse lhes render o cumprimento dos direitos já adquiridos e a conquista de novos. Entretanto, as esperanças foram frustradas, mas mesmo assim os ex-combatentes ainda desfrutaram do apoio das Forças Armadas, especialmente o Exército. Então,

lentamente os eventos comemorativos da participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial foram incorporando os rituais e sentidos militares. Com o regime militar operava-se a transição de uma memória “enquadrada” para uma memória “emprestada”. É verdade que a memória da FEB de que os militares fizeram uso é a mesma que foi enquadrada pela oficialidade de 1945; entretanto, o empréstimo se dá no sentido de instrumentalizá-la a serviço da dominação e repressão. Os feitos heróicos dos brasileiros em Monte Castelo e Montese inspiraram os militares de 1960-70 na batalha contra o “inimigo interno” reatualizado durante aqueles anos de Guerra Fria: o comunismo. Em um jantar em comemoração ao “Dia da Vitória”, em 08 de maio de 1964, o recém empossado presidente general Humberto de Alencar Castello Branco (em 1944/45 oficial do Estado Maior da FEB) dá início a esta instrumentalização da memória dos ex-combatentes ao declarar que “Na verdade, o Brasil está combatendo a ideologia comunista, como a FEB soube combater a ideologia nazista nos campos de batalha” (1964, p.102).

Mas o que tem os ex-combatentes brasileiros com tudo isto? É que o “Estado-Maior Revolucionário” responsável pelo golpe em 1964 era composto pelos principais oficiais da FEB e que a institucionalização da tortura e o fechamento do regime começou com o governo de um febi-ano, o general Castello Branco. No entanto, o que poucos sabem é que houve ex-combatentes que participaram ativamente nas atividades de repressão à esquerda armada e ao comunismo.⁵ E se a tortura representou uma séria ameaça à imagem das Forças Armadas, o que dizer à memória da FEB e de todos os veteranos brasileiros que combateram na Segunda Guerra Mundial?

Diante do contexto da ditadura militar no Brasil, sabe-se que predominou em uma parcela da geração dos anos de 1960/70 o sentimento

⁵ É preciso esclarecer que foi a oficialidade da FEB que teve participação direta no golpe e na repressão ao comunismo, pois houve ex-combatente que não foi condizente com a ditadura e pagou caro por esta escolha, interpretada pelas Forças Armadas como subversão. O regime nem mesmo poupava os seus pares, eram vistos como traidores e deviam ser expulsos da caserna. Sob a alegação de subversivos, alguns veteranos brasileiros da Segunda Guerra Mundial, como o brigadeiro Fortunato Câmara de Oliveira, eram perseguidos e muitos caíam na clandestinidade. O sargento da FEB José de Sá Roriz ao se envolver com a luta armada de esquerda foi preso em 1968. Conseguiu ser libertado, mas em 1973 foi preso novamente e nunca mais voltou do cárcere do DOI/CODI, compondo a lista dos desaparecidos políticos. Ver Tomaim (2008).

de antimilitarismo, principalmente para aqueles que foram perseguidos, que tiveram amigos torturados e mortos, ou até mesmo desaparecidos, ou que teve alguma participação na luta armada. Então, com a abertura política nos anos de 1980, intelectuais, jornalistas e cineastas, marcados por este ressentimento, não pouparam a imagem dos militares, nem mesmo a da FEB. Foi um momento de transição da vida política brasileira em que as humilhações oriundas da corrida anticomunista ainda eram muito vivas, determinando a maneira como se devia ver o militar, como um assassino, um torturador. Não devia ser prazeroso ser militar nesta época, apesar de nunca ter participado do regime. Assim, como também não era muito agradável dizer entre os amigos que se tinha um tio ex-combatente. É que os ex-combatentes eram facilmente associados aos militares no poder, um forte golpe à memória da FEB que nos anos de 1980/90 não deixou de ser “atacada”.⁶

Mas para responder a este ataque, atualmente os ex-combatentes vêem necessidade em operar uma memória “em combate”, em constante vigília contra o esquecimento. Decorrente do descaso com que tanto o Estado quanto a sociedade civil tratou a memória destes soldados-cidadãos, as Forças Armadas passaram a ser o único lugar em que se sentiam respeitados, onde podiam compartilhar do patriotismo e do militarismo como sentimentos em comum, por fim, lugares familiares. No entanto, hoje batalham para que esta identidade seja reelaborada, que novos significados sejam adicionados à imagem da FEB e dos ex-combatentes no imaginário da população brasileira.

⁶ *Rádio Auriverde: a FEB na Itália* (1991), do cineasta Sylvio Back, é um exemplo de uma produção marcada pelo antimilitarismo ao retratar a participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial. Na época do lançamento no Brasil, o filme causou muita polêmica, levando ex-combatentes do Rio de Janeiro e do Paraná a fazerem piquete na porta das salas de cinema para proibir a sua exibição. Sylvio Back manuseia filmes de arquivo da época e constrói uma representação irônica da FEB na Itália, o que soou como uma afronta ou um ataque à memória oficial.

As narrativas de guerra e a intensidade da “imagem-câmera”

Segundo Fernão Ramos, mesmo que as fronteiras entre a ficção e a não-ficção estejam embaralhadas, é possível encontrarmos uma especificidade do campo do documentário ou do cinema de não-ficção: a intensidade da imagem-câmera ou da tomada. “A tomada é o recorte do mundo (constantemente atualizado) que se lança, na forma de imagem, para o espectador, sendo determinado por sua experiência. [...]. Dentro da circunstância da tomada, destaca-se um elemento: a câmera e seu modo de estar-ali, como presença” (Ramos, 2005, p.167). Para o autor a intensidade da tomada é um dos principais traços diferenciais da tradição documentária, e ela se configura a partir da idéia de que está explícito ao espectador do filme de não-ficção a presença da câmera e do sujeito que a sustenta no ato do registro, por mais ausentes que eles tentem transparecer no filme. É a experiência do espectador com este jogo duplo da imagem documental, presença/ausência, ou seja, são as marcas deixadas pelo sujeito-da-câmera nas circunstâncias da tomada que aproxima o espectador de uma força viva: a intensidade do mundo vivido.

Isto nos leva a refletir o quanto a forma como o “sujeito-da-câmera” se relaciona com os personagens sociais de um documentário potencializa as experiências presentes nas narrativas; relação que deixa marcas, traços durante as circunstâncias da tomada e que precisam ser analisados. Então, em filmes que retratam a participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial, inclusive pela característica singular do tema, nos interessa saber como estes traços foram articulados dentro de um projeto de memória da FEB e dos ex-combatentes.

Primeiramente, é preciso localizar Erik de Castro, Vinicius Reis e Durval Jr como representantes de uma nova geração de cineastas que cresceu distante do conflito ideológico reinante no pós-guerra. Enquanto de um lado o anticomunismo ressurgiu nos anos de 1960 como uma herança maldita, justificando o próprio golpe militar e outras ditaduras ao longo dos anos em toda a América Latina, reforçando a aproximação ideológica do continente, exceto Cuba, ao capitalismo e à economia liberal ditada pelos norte-americanos, temos que os anos de 1980 e 1990 são tempos de globalização, queda do Muro de Berlim e o fim da União

Soviética. Tempos em que uma geração de brasileiros cresceu não apenas em um mundo desencantado, mas principalmente sem utopias, rendendo-se à sociedade de consumo e à cultura midiática.

Assim, por estes novos cineastas não terem nenhum ressentimento com os militares, como a geração que os antecedeu — pelo contrário, em alguns casos é possível encontrarmos certos elogios ao militarismo — não foi difícil que seus filmes assumissem um compromisso de re-enquadramento da memória dos ex-combatentes brasileiros, que tanto insiste em um elemento da identidade destes veteranos, o heroísmo, ao se fazer um cinema no intuito de contribuir “para divulgar os feitos desses homens para o Brasil e o mundo”, quanto valorizar os aspectos humanos daqueles que combateram na Itália, dando vozes e sentido a estes personagens sociais. Então, é por meio destes filmes que pela primeira vez possamos, enfim, ouvir as incríveis histórias do que os ex-combatentes experimentaram no *front*, uma vez que estes homens e mulheres foram proibidos de contar suas percepções da guerra assim que desembarcaram no Brasil. E neste sentido estes documentários são eficazes, pois o que mais encanta o público e os críticos são os depoimentos destes ex-combatentes, que aceitam correr o risco da árdua tarefa de rememorar o passado daqueles tempos difíceis de guerra. Algumas lembranças são involuntárias, impossíveis de ser controladas, o que trazem para os filmes não apenas simples lágrimas, soluços, silêncios de homens de mais de 80 anos, mas a materialização de um passado vivido intensamente que é atualizado naquele instante, e que o sujeito-da-câmera registra sem titubear.

Por isto é comum entre os cineastas a defesa de que seus filmes procuram oferecer uma imagem mais humana daqueles homens e mulheres que participaram da guerra, de onde não trouxeram apenas marcas nos corpos, mas também muitas lembranças que se tornam vivas durante suas narrações. Entretanto, é preciso questionarmos o *como* e o *quanto* estes documentários foram capazes de representar o caráter humano dos ex-combatentes sem esbarrar nos mitos da FEB e na figura do herói.

Senta a Pua! (1999) segue a linha dos documentários expositivos, bem ao estilo da escola britânica de John Grierson, para contar a histó-

ria do 1^o Grupo de Aviação de Caça do Brasil,⁷ depois batizado no *front* de “Senta a Pua!”⁸ que atuou na batalha do Mediterrâneo durante a Segunda Guerra Mundial. Então, o que vemos no documentário de Erik de Castro é a subordinação das narrativas dos ex-combatentes à lógica do filme, ou seja, as narrativas funcionam como evidências do ponto de vista do cineasta; neste tipo de cinema o testemunho das pessoas recebe um enquadramento determinado pela voz *over*. O diretor de *Senta a Pua!* também não consegue escapar do “cinema de entrevistas” tão dominante hoje em dia e criticado por Jean-Claude Bernadet. O mesmo acontece com *O Lapa Azul* de Durval Jr.

Em nenhum momento, Erik de Castro disfarça o seu carinho para com os personagens sociais de seu filme documentário e a paixão por

⁷ A história do 1^o Grupo de Caça se confunde na verdade com a tardia criação de uma Força Aérea no Brasil em meados de 1940. Somente quando o espaço aéreo se consagrou naquela época como um ponto decisivo para as batalhas que estavam sendo travadas na Europa é que o Brasil acenou para a possibilidade de rever as funções de sua aviação, antes responsável somente pelo correio aéreo. Desde 1930 havia no Brasil o desejo de se criar um Ministério da Aeronáutica, seguindo os modelos de outros países como a Inglaterra, a Itália e a França, que logo no pós-guerra de 1918 já contavam com suas Forças Aéreas. Mas somente em 1941, com a Segunda Guerra em andamento, é que o governo de Getúlio Vargas viu a necessidade de criar o Ministério da Aeronáutica, ficando encarregado de planejar, coordenar, controlar e empregar o poder aéreo brasileiro por meio da Força Aérea Brasileira, a FAB (INSTITUTO HISTÓRICO-CULTURAL DA AERONÁUTICA, 1991, p.57-58). Já na Itália, o Grupo de Caça brasileiro permaneceu todo o período da guerra sob o controle operacional do XXII Comando Aéreo Tático, incorporado ao *350th Fighter Group* dos EUA. Em termos de efetivo o Grupo brasileiro equivaleria a um Esquadrão de Caça na organização norte-americana. Cabia ao XXII Comando Aéreo Tático prestar o total apoio ao V Exército dos Aliados, a que estava subordinada a FEB.

⁸ O brigadeiro Rui Moreira Lima, um dos principais responsáveis hoje pela memória da FAB e do 1^o Grupo de Caça, nos conta em seu livro de memória *Senta a Pua!*, que inspirou o cineasta Erik de Castro a realizar o documentário, que o termo era muito comum no Nordeste nos anos de 1943/1944, uma gíria que teria se popularizado entre os aviadores da Base Aérea de Salvador graças ao 1^o tenente-aviador Firmino Ayres de Araújo, o “Zé Firmino”, que não dispensava uma corridinha com a camioneta dos oficiais. Era só entrar em uma delas para suas viagens diárias de Salvador a Ipitanga que gritava ao motorista: “Senta a Pua! Zé Maria”. Mais tarde, relembra Moreira Lima, o termo passou a freqüentar o repertório dos aviadores: “Era comum se ouvir frases assim: ‘Hoje vou sentar a pua no vôo noturno’, ou então um berro através do rádio durante uma instrução de combate: ‘Senta a Pua! número quatro, está atrasado’” (Lima, 1980, p.39).

suas histórias. Confessa que foi da amizade com Moreira Lima que nasceu *Senta a Pua!*, pois “Começamos a trabalhar juntos. Passei não só a admirá-lo como autor, mas como pessoa. Um ídolo de infância que se tornava um amigo [...]” (Castro, 2005). Aqui, o tom de suas palavras revela a fascinação que os ex-pilotos e suas histórias exerceram sobre o cineasta; assim, por mais que tenha procurado tratar da humanidade destes homens, como ele mesmo afirma, não foi possível esconder um tipo de olhar que Castro dirige a eles, o de ídolos, heróis brasileiros da Segunda Guerra Mundial. Por isto enfatizar no filme as inúmeras missões de cada piloto, os feitos das batalhas, a tecnologia de guerra personificada nos aviões P-47.

Então, este envolvimento com seus “ídolos” traduz um compromisso moral do documentarista em preservar a memória dos ex-combatentes da FAB, mas que não escapou de ter seu filme interpretado pela crítica brasileira como uma “homenagem ufanista” ou como um “institucional da Força Aérea Brasileira”. Ao não conceder espaço para polêmicas, para críticas ou reflexões, *Senta a Pua!* expõe da forma mais simples possível os fatos que envolveram o Brasil naquele conflito mundial, levando à criação do 1º Grupo de Caça que combateu o nazi-fascismo nos céus da Itália; e intercalados a este didatismo temos os depoimentos dos ex-pilotos que narram seus medos, suas angústias, seus maiores desafios e experiências diante da guerra, aliás, a única riqueza deste documentário para muitos críticos.

É verdade que o diretor teve acesso a pouco material de arquivo da atuação do Grupo de Caça na Itália, decorrente da própria escassez deste tipo de imagens, e a única saída encontrada foi recorrer a ilustrações e animações gráficas, um recurso que ajudou Erik de Castro a fazer um documentário com “levada de ficção”, como ele mesmo conta. Por outro lado, ao adotar este recurso para a reconstituição de quase todos os depoimentos, *Senta a Pua!* acaba deixando transparecer, na montagem, um certo “projeto ilustrativo”, segundo a crítica de Carim Azeddine para a *Revista Contracampo*, que pouco dá conta do soldado-cidadão, pois o apresenta sempre imaculado pelo viés do heroísmo, sendo poucas as vezes que consegue penetrar no humano que tanto o cineasta diz perseguir.

Mas como nos filmes documentários os depoimentos têm vida própria, apesar do enquadramento a que foram submetidos, aos poucos

deixam revelar sentimentos, ressentimentos de outras épocas. Em *Senta a Pua!* não foi diferente e acabaram sendo mobilizados a favor do filme. São relatos ora comoventes, ora engraçados, de homens comuns que tiveram sua memória submetida ao esquecimento e que no filme permitem compartilhar com o espectador o que viram, o que experimentaram naquela guerra.

Mas é o *como* estas narrativas de guerra são articuladas no documentário que nos interessa questionar. E em *Senta a Pua!* há um momento em que fica evidente o uso que o cineasta faz das narrativas dos ex-combatentes em uma perspectiva mitificadora da guerra. Trata-se do depoimento do brigadeiro Joel Miranda que no filme é acompanhado de fortes emoções, quando ele relembra da sua 31^a missão, em que o seu P-47 foi abatido pela artilharia anti-aérea alemã e acabou conseguindo saltar de pára-quadras no campo inimigo. O ex-combatente nos conta que quando saltou de seu avião em chamas acabou fraturando um braço em um pouso mal sucedido. Procurou ajuda e foi acolhido por partisans — tropa irregular de italianos que se opunha à ocupação alemã da Itália. Parte de sua aventura foi conseguir fazer uma radiografia no braço fraturado em um hospital administrado, na época, pelos alemães. Quem o ajudou nesta investida foi um soldado sul-africano, Steven Groove, que depois virou seu amigo. Mas em uma operação dos partisans contra as tropas alemãs, Steven Groove foi capturado e um general da SS o matou friamente, como um prêmio. História que o brigadeiro relembra sem conseguir conter os olhos lacrimejados e a voz embargada; uma narrativa de mais de 8 minutos marcada por muitos silêncios.

Mas assim que Joel Miranda encerra a sua narrativa, o que presenciamos é um lento movimento de câmera que denuncia a estima para com o espírito militar, em especial as honrarias. Não há dúvida da força do depoimento do ex-combatente, de que é dolorosa a sua lembrança, mas a câmera de Erik de Castro preferiu a síntese desta cena. No fim da narrativa, quando recorda da maneira como o seu amigo tinha sido morto pelo alemão – com dois tiros na face – Joel Miranda não consegue segurar mais o pranto; tinha sido vencido pela dor da triste recordação das imagens (“ruínas”) do passado difíceis de ser remexidas. Neste instante, a câmera de *Senta a Pua!* se desloca lentamente, do seu próprio eixo, para a direita do enquadramento, capturando as

medalhas e condecorações do veterano expostas em um quadro fixado em uma das paredes do local das filmagens. Por mais que possa aparentar um gesto de respeito diante da dor e do choro do ex-combatente, que a câmera evita o registro deslocando-se para um dos lados do enquadramento, para Erik de Castro a síntese de todo aquele sentimento se encontra na imagem fria e estática das honrarias militares.

E o diretor Erik de Castro insiste neste trabalho de síntese. É o que podemos ouvir quando assistimos ao filme na sua versão em DVD e habilitamos um áudio extra com os comentários do diretor seqüência a seqüência. Aos 29 minutos e 31 segundos, encontramos o diretor afirmando que as cenas de ataque e destruição perpetradas pelos aviões comandados pelos brasileiros davam a característica de todo o filme: "... documentário que tem seus momentos de um drama de guerra mesmo, de um filme de ação." As cenas a que ele se refere são fragmentos de um rolo de filme encontrado no baú de guerra de um dos ex-combatentes que, na época da realização do filme, ainda o guardava como parte da sua história, da sua experiência na Itália. Durante a Segunda Guerra Mundial, todos os aviões de combate tinham acoplado uma câmera para registrar as ações dos pilotos para depois da operação os filmes serem analisados em grupo.

Por uma incoerência ou não, o que está sendo valorizado aqui e colocado como traço principal de *Senta a Pua!*, pelo próprio diretor, não são os aspectos humanos dos ex-combatentes, mas registros da destruição que a guerra é capaz de operar, que na película se materializam como artifícios de um bom filme de guerra ou ação, como uma "levada de ficção, aquilo que vai te pegando aos poucos, te envolvendo", como prefere o cineasta. Um indício de que a admiração pela técnica usada na guerra torna-se uma presença marcante nos filmes documentários dos novos realizadores.

Então, o que se pode notar é que a idolatria e o empenho do cineasta em preservar a memória do 1º Grupo de Aviação de Caça do Brasil acabam em alguns momentos levando o filme a esbarrar na mitificação do piloto brasileiro, mas sem pudor. Para compor a sua narrativa fílmica não abre mão de depoimentos de militares norte-americanos que comprovem a importância da FAB na Itália, e como que rapidamente o Grupo conquistou o respeito e o reconhecimento do comando do 350º *Fighter Group*, a qual estava subordinado.

Por fim, não podíamos deixar de ressaltar o papel da trilha sonora de *Senta a Pua!* na tarefa de contar a atuação do 1º Grupo de Aviação de Caça do Brasil na Segunda Guerra Mundial. A música composta por Eugênio Matos atravessa o filme todo dando uma cadência lenta à narrativa fílmica e envolvendo os depoimentos dos veteranos da FAB de uma certa “aura”, que auxilia na construção de um discurso que não esconde a sua idolatria.

Portanto, como também notado por Tetê Mattos (2003, p.196), Erick de Castro em *Senta a Pua!* fez uma escolha por uma narrativa linear, sem conflitos ou contradições, em que a trilha, as imagens de arquivo, as ilustrações e as animações funcionam como evidências dos depoimentos que o cineasta assumiu como verdade. O filme é respeitoso com os veteranos, mas sem deixar de tratá-los como heróis. Desta forma, *Senta a Pua!* perdeu a chance de explorar narrativas que permitem expor o humano em situações de conflito, de limites, como uma guerra que coloca o homem diante do medo de morrer e de matar.

A Cobra Fumou (2002) é o segundo filme de uma trilogia⁹ sobre a participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial realizada pela produtora BSB Cinema, dos irmãos Erick e Christian de Castro, e o primeiro longa-metragem em documentário do diretor carioca Vinicius Reis.

Apesar do seu documentário não deixar de se preocupar com uma recuperação da memória dos ex-combatentes da FEB, uma marca dos filmes do projeto da BSB Cinema, este se diferencia muito de seu “filme irmão” — como prefere o cineasta se referir a *Senta a Pua!* —, principalmente no tocante ao tratamento estético da memória dos veteranos brasileiros, que em *A Cobra Fumou* não funciona apenas como simples depoimentos que ajudam a entrelaçar um fato a outro, mas como uma tentativa de acesso às experiências vividas naqueles anos de 1944/45 na Itália.

O mérito de *A Cobra Fumou* está em como a câmera se comporta diante dos ex-combatentes: não é agressiva, não intimida, mas também não é contemplativa, como em *Senta a Pua!*. Às vezes a naturalidade

⁹ *Senta a Pua!*, produção de Christian de Castro e direção de Erick de Castro, foi o primeiro. O terceiro documentário da produtora BSB Cinema, ainda em fase embrionária, será *Operação Atlântico*, um retrato da atuação das Marinhas Mercante e de Guerra e da Aviação de Patrulha na defesa da costa brasileira.

com que os personagens sociais reagem à câmera de Vinicius Reis sugere um “olhar acidental” capaz de capturar a intensidade da vida. O filme funciona como um diário fílmico do cineasta e de sua equipe que se aventuram a transpor para a tela as histórias e as experiências vividas pelos brasileiros durante o tempo em que permaneceram na Itália como soldados da FEB. O documentário é produzido em dois momentos: o primeiro, em 1999, quando o cineasta documenta o 11^o Encontro Nacional dos Veteranos da Segunda Guerra, promovido no Rio de Janeiro, e passa a realizar uma série de entrevistas com os ex-combatentes da FEB. As conversas giram em torno das conquistas de Monte Castelo e da cidade de Montese; em uma segunda fase, em fevereiro de 2000, a mesma equipe e Vinicius Reis viajam para o Norte da Itália com objetivo de registrar, quase 60 anos depois, as cidades nas regiões da Emília Romana e da Toscana onde as tropas brasileiras combateram. O filme é marcado por momentos de grandes emoções dos ex-combatentes ao lembrarem de amigos e parentes mortos no conflito, lembranças que a câmera do diretor pretendeu registrar de forma “espontânea”, atribuindo a estas imagens e sons de hoje a intensidade da vida, neste caso, a daqueles brasileiros que experimentaram as dores de uma guerra naqueles anos de 1940.

Então, o diretor não se apega a um “cinema de entrevistas”, escapa de depoimentos emoldurados por planos médios, preferindo planos seqüências que pudessem dar acesso ao cotidiano de seus personagens, que parecessem mais naturais diante da câmera, além de recorrer ao apelo de um cinema antiilusionista revelando a presença da equipe de filmagem, da câmera, e do cineasta que conversa com os personagens, procurando uma representação, senão mais verossímil, pelo menos mais verdadeira com a imagem do ex-combatente.

É importante percebermos que aqui Vinicius Reis é um “observador participante”, postura muito diferente do que as adotadas pelos outros cineastas aqui citados (Erik de Castro e Durval Jr.), o que equivale dizer que o diretor se permite a apresentar a relação próxima que tem com o tema e os seus personagens; ele “atua” no filme, são visíveis as suas intervenções, a sua participação nas ações com os entrevistados, típicas de um documentário interativo. O que vai se percebendo ao decorrer do filme é que estamos diante de homens comuns que inicialmente escolhem, de maneira voluntária, a melhor imagem para suas representa-

ções, mas que depois ao começarem a pensar a sua vida, encarando de frente o passado, acabam expressando, involuntariamente, seus sentimentos e ressentimentos daquela época da guerra.

A Cobra Fumou é um filme de viagem, marcado pelas cenas de estradas que vão sendo registradas de dentro de um veículo em movimento, enquanto o diretor vai orientando o espectador do que ele está vendo e o que lhe aguarda na seqüência seguinte. É como se o espectador fosse convidado a embarcar na empreitada do cineasta em busca de boas histórias dos pracinhas brasileiros. Em cada seqüência somos avisados da data das filmagens e quem são os entrevistados daquele dia, além da voz do diretor ir nos revelando os passos da produção, os contatos que não deram certo, as negociações com os entrevistados, a passagem de um local para outro no mesmo dia, ou seja, a trajetória da própria equipe e, por sinal, a do filme ao qual assistimos.

Mas a essência de *A Cobra Fumou* é a de ser um cinema de encontros, em que se abdica da câmera fixa que tanto marca os outros filmes sobre os ex-combatentes, para com uma câmera na mão capturar o que pode surgir da interação do diretor com os personagens. É o sujeito-da-câmera que se faz presente no filme, uma subjetividade que marca o discurso deste documentário. Então, o cineasta conta com o improvisado do primeiro contato com o entrevistado; é a câmera, sempre em movimento, registrando portas que se abrem ou as primeiras reações dos personagens ao receberem a câmera de Vinicius Reis em sua residência como uma convidada. E o mais importante, a câmera de *A Cobra Fumou* está subordinada ao acaso, o diretor não pode prever o que irá registrar.

É o que acontece em um destes encontros do cineasta com os ex-combatentes, em 3 de dezembro de 1999, como indicado no filme. Sob imagens em plano seqüência do Conjunto Habitacional dos Ex-combatentes, em Benfica, na Zona Norte do Rio de Janeiro, o diretor nos conta que o personagem daquele dia é “Seu Moisés” (o veterano Moisés Isidro da Silva, que na guerra foi motorista de tanque), mas que outros ex-combatentes contactados, no entanto, não confirmaram presença. “Seu Moisés” é encontrado nas ruas do conjunto habitacional vestindo bermuda e chinelo, bem descontraído. Mas não é esta a imagem que quer representar de si. Então, pede para a equipe aguardar uns instantes para vestir algo mais apropriado para a ocasião e volta

para a cena trajando uma camisa e um chapéu de guerra; na mão traz a sua condecoração que não faz questão de colocar no peito, pois “de tão velhinha, já perdeu até a passadeira”. A conversa do cineasta começa somente com “Seu Moisés”, que chama um ou outro ex-combatente para participar, mas “nesta hora, muitos se calam, não sei porquê!”. Aos poucos um grupo de veteranos vai se formando ao redor da equipe de filmagem, bem como algumas crianças e curiosos. Vinicius Reis não se incomodou em registrar as pessoas humildes, simples da vizinhança, que em geral percebem a filmagem e se escondem ou desviam o olhar, pelo contrário, são elas que dão a matéria-prima do documentário, a vida acontecendo diante dos espectadores, realidade que o cineasta não faz questão de alterar, mas de interagir com ela.

Depois de algumas conversas, as emoções começam a aparecer, um ex-combatente, por exemplo, diz para o diretor não lhe perguntar nada, pois se emociona fácil só de lembrar e “um homem chorando é muito feio”. Em outra cena, o cineasta pede a “Seu Moisés” que cante uma das canções que diz ter aprendido na Itália com as crianças, ao que o veterano mesmo envergonhado atende. Mas o tom descontraído daquela conversa com o grupo de ex-combatentes reunido na calçada daquele bairro popular iria mudar de repente. É que um outro veterano se aproxima do grupo e começa um diálogo com o sujeito-da-câmera, faz questão de mostrar um quadro em que está emoldurada uma foto sua e de seu irmão mais velho em trajes militares. O mais velho tinha se alistado voluntariamente para a guerra e o outro fora mais tarde, convocado. Mas chegando na Itália, ele descobre que o irmão morrera em combate. Assim, quando recorda desta situação, enquanto segura o quadro com a foto do irmão morto, suas experiências da guerra se revelam involuntariamente, se tornam presentes mesmo que em um instante fugaz. O febiano não se contém e chora ao lembrar a perda do irmão mais velho, enxuga as lágrimas, mas não consegue continuar o depoimento. Então, vai embora sem se despedir, segurando o quadro debaixo dos braços. E o sujeito-da-câmera? Não lhe restava muita coisa, fica ali acompanhando, de longe, o personagem saindo de cena, sem se preocupar em registrar as imagens dos outros companheiros que comentam o acontecido.

Outro momento do filme marcado por um forte apelo emocional ao tratar da memória dos ex-combatentes é do reencontro do cineasta com

o veterano Miguel Pereira lá na Itália,¹⁰ em 21 de fevereiro de 2000, uma data importante para a FEB: o da conquista de Monte Castelo — nos avisa o diretor de que a coincidência tinha sido combinada antes, enquanto narra sob cenas das paisagens montanhosas da região de Abetiaia. Miguel Pereira leva a equipe para o lugar em que se deram os combates, explica como tudo ocorreu, dando detalhes da tragédia que se tinha abatido sob os brasileiros ali há muitos anos.

Então, a situação criada pelo cineasta de levar o veterano para as proximidades do Monte Castelo não poderia ser mais rica em termos do rememorar as experiências do passado. Até mesmo as imagens de Miguel Pereira em primeiro plano e ao fundo a seqüência de montanhas — a quase intransponível “muralha germânica” — revestem as suas narrativas de uma “aura”, de uma magia que se concretiza nas palavras do ex-combatente que se emociona ao recordar de quando viu os vários corpos de brasileiros estendidos no chão depois da elevação conquistada: “Parecia uma bandeira de mortos. Fiquei com uma coisa calada no coração”. Depois daquele dia jurou: “Alguém vai cuidar destes mortos. E foi um dos motivos pelo qual eu fiquei em Pistóia. Pensei que ia ficar um ano. Fiquei 55 anos. Hoje é 55...”, comenta já com a voz embargada. Em uma outra tomada, pede desculpas pela emoção, mas diz que é difícil, pois a equipe de filmagem faz ele recordar de seus companheiros, que naquela época eram jovens assim como eles. Miguel Pereira tinha apenas 26 anos na ocasião, e Vinicius Reis ali era um jovem cineasta de 30 anos. Neste sentido, e não seria por menos, o silêncio passa a ser uma marca constante no relato do veterano que se emociona ainda mais ao ressaltar a importância daquele lugar para a memória da FEB: “esse Monte Castelo era um ponto de honra para nós combatentes conquistar. Eu acho que naquele dia [começa a chorar] morria até o último homem, mas tinha que... Caiu! O que tinha de ambulância e feridos não dá para contar”. Neste instante, ele permanece mais uma vez em silêncio, abaixa a cabeça e leva o lenço ao rosto; depois retorna à câmera e agradece: “Obrigado”. Mais silêncio. “Eu nunca pensei 55 anos depois estar aqui remoendo.... relembrando,

¹⁰ No início do documentário, durante um encontro de ex-combatentes em Brasília (DF), Vinicius Reis é apresentado ao veterano Miguel Pereira, o guardião do cemitério da FEB em Pistóia, na Itália. Nesta ocasião, o cineasta combina um novo encontro para que ele possa conhecer a região em que os brasileiros lutaram.

né. Acho que só Deus mesmo”, encerra o relato com uma discreta risada, como quem esconde algo.

Por fim, é preciso destacar um elemento que *A Cobra Fumou* traz para a representação da FEB. De um lado as aparições dos pracinhas simples, humildes, despojados, e do outro as imagens dos ex-combatentes oficiais que recebem a equipe de filmagem em seus amplos apartamentos decorados. Além do contraste social, também é possível notar uma diferença nos discursos. Enquanto os oficiais se apresentam em suas fardas imponentes, carregando no peito esquerdo as inúmeras condecorações, é comum os praças se referirem à figura do militar com certo receio e desdém. Assim, o documentário nos mostra que para os oficiais o rememorar a FEB surge como um dever moral, já para alguns pracinhas é incômodo demais lembrar, uns até pedem para que não sejam entrevistados sobre o assunto, pois se emocionam fácil. O que nos permite afirmar que os aspectos humanos daqueles ex-combatentes têm espaço no documentário, ao invés de priorizar uma imagem heróica destes. Cada ex-combatente reagiu aos seus traumas de uma maneira diferente durante o pós-guerra, uns souberam melhor reelaborá-las, outros nem tanto. E *A Cobra Fumou* tem mérito por trazer à tona este aspecto presente na construção da memória da FEB nestes últimos 60 anos.

O último filme aqui analisado é *O Lapa Azul, os homens do III Batalhão do 11º RI na II Guerra Mundial* (2007) um documentário que se encaixa perfeitamente dentro de um projeto de memória “em combate” da FEB. O curioso deste filme é que o seu diretor é um major do Exército, Durval Lourenço Pereira Junior. Primeiro, Durval Jr. fez carreira militar, formando-se para oficial do Exército na Academia Militar das Agulhas Negras (AMAN) e depois de residir em diversos Estados, em função da profissão, acabou indo morar em Juiz de Fora (MG). Foi lá que conheceu em 2004 um pequeno grupo de ex-combatentes do III Batalhão do 11º Regimento de Infantaria da FEB, e fascinado por suas histórias percebeu logo que dava um filme. Neste meio tempo, formou-se em Cinema, Televisão e Mídia Digital na Universidade Salgado de Oliveira (Juiz de Fora, MG), em 2005. Segundo Durval Jr. *O Lapa Azul* veio suprir uma lacuna nas produções cinematográficas sobre a FEB. Então, perguntado a que ele atribui este descaso do cinema nacional

com a FEB e os temas militares, o major não pestaneja ao responder que:

Realmente são poucos os filmes brasileiros que retratam episódios militares. Não diria que por preconceito em relação aos militares. Acredito que o termo mais adequado seria algo como o ranço, um estigma, face ao Regime Militar (1964-1985), quando muitos intelectuais e artistas tiveram seus interesses contrariados. Hoje várias dessas pessoas ocupam cargos de direção e chefia nos principais órgãos governamentais ligados à produção audiovisual. São estes os órgãos que decidem quais produções serão financiadas ou não, seja por incentivo financeiro ou fiscal. Já a participação brasileira na II Guerra Mundial, por ser um episódio de orgulho para as Forças Armadas, foi propositalmente esquecida — ou mesmo deturpada (Pereira Junior, 2008).

Como se vê, é nítido para uma nova geração de oficiais do pós-ditadura o quanto que os ressentimentos de 1964 ainda são atuais e definem as representações dos militares no cinema, inclusive as da FEB. Durval Jr. reproduz aqui um discurso comum aos militares, o de que a esquerda ressentida não estaria respeitando o pacto da Anistia, a da denegação dos “anos de chumbo” — os militares esqueceriam os crimes e as ações subversivas dos movimentos da esquerda armada enquanto esta apagaria da sua memória as torturas praticadas pelos homens da “linha dura” do regime militar— e ao invadir a mídia difunde para todos os cantos do país “mentiras”, “safadezas históricas”.

Assim como *Senta a Pua!* de Erik de Castro, *O Lapa Azul* é um documentário de modo expositivo, marcado pela justaposição de um depoimento a outro, auxiliando no argumento do cineasta sobre os fatos históricos, que desta vez não é enunciado por meio do narrador em *vozer*, mas sim pelo uso de textos que vão orientando o espectador.

Nas primeiras cenas o tom do filme está dado, o espectador sabe que vai conhecer histórias encarregadas de enaltecer o heroísmo dos ex-combatentes. E toda a estética do documentário colabora para que os depoimentos ganhem um aspecto de seriedade. As entrevistas realizadas no auditório do Colégio Militar de Juiz de Fora,¹¹ optando por não mostrar o ex-combatente no seu lar, no seu cotidiano, projetam na tela personagens bem trajados e maquiados, muito diferentes daque-

¹¹ Informação esta que o espectador não tem, mas que pode ser consultada no site do filme, disponível em <<http://www.lapaazul.com>>. Acessado em 18 jul. 2008.

les que Vinicius Reis encontra nas ruas de um conjunto habitacional no Rio de Janeiro em seu *A Cobra Fumou*. Variando entre planos médios e closes, os ex-combatentes surgem em meio a um fundo preto e vão se apresentando: “Antônio de Pádua Inhan, nasci em Rio Novo...”; um recurso narrativo certamente inspirado no documentário *Sozinhos, mas juntos — os homens da Companhia Easy*, dirigido por Mark Cowen, e que deu origem à série de TV para a HBO, *Band of Brothers* (2001). O artifício em ambos os documentários funciona como uma tentativa de recuperar a pureza dos ex-combatentes, as suas origens, as suas infâncias, tudo aquilo que a ida à guerra lhes ceifou. Em *O Lapa Azul*, nas primeiras seqüências, estamos diante de homens comuns, do interior de Minas Gerais, muitos com origem no campo.

Está aí o verdadeiro mérito de *O Lapa Azul*, o filme vale por trazer ao cinema um novo sotaque (quase um novo idioma) para as narrativas da FEB. O jeito simples do mineiro falar traz outra intensidade aos relatos dos ex-combatentes. Em alguns casos, o espectador se pega preso, encantado pela maneira de narrar de certos veteranos. É verdade que, como em um bom documentário expositivo, as narrativas dos ex-combatentes não escapam de servir como provas aos argumentos do discurso fílmico. Assim, um dos primeiros trabalhos de Durval Jr. em seu filme foi contra-atacar a imagem de que os soldados brasileiros foram fazer turismo na Itália, já que teriam enfrentado um exército alemão fraco e atuados apenas em missões secundárias na Itália, como defendeu William Waack (1985). Para tal operação, o cineasta-major articula depoimentos do pesquisador italiano Giovanni Sulla com as narrativas de forte apelo emocional dos veteranos brasileiros. Sulla reafirma que o exército alemão que os brasileiros enfrentaram naquela região contava com soldados experientes e, por sinal, era uma Divisão estratégica e taticamente excelente. Já o Monte Castelo, aparece no filme como uma elevação que ocupava uma posição chave na defesa da Linha Gótica. Para confirmar o aspecto glorioso e heróico dos brasileiros diante do mito de Monte Castelo, o cineasta recorre às narrativas dos ex-combatentes que recordam da dificuldade de tomar o elevado, depois de quatro tentativas frustradas. Mas nenhuma narrativa supera a de Geraldo T. Rodrigues que proporciona ao espectador a dimensão a que o homem é reduzido na guerra, obrigado a transpor a própria dignidade humana. Em um close do personagem vemos um olhar distante,

como se ele não estivesse ali diante da câmera, e ouvimos um dos depoimentos mais marcantes de todo o filme: “Aí nós chegamos no Monte Castelo, às 6 horas da manhã. E começamos a catar... [ele dá um forte suspiro]. Cata aqui, cata dali. Nós botamos no reboque 24. Aquilo vai empilhando igual sardinha. Um... cabeça pra lá, perna pra cá... cabeça pra lá, perna pra cá.”

Depois disto o documentário parte para uma seqüência de depoimentos que será o seu trunfo dentro de uma perspectiva de uma memória “em combate”, como se caracteriza a da FEB nos anos de 2000. Aqui a montagem em paralelo ajuda evidenciar uma contradição importante a ser revelada pelo filme de Durval Jr.: enquanto os ex-combatentes brasileiros são submetidos ao esquecimento e à humilhação no seu próprio país, os italianos os reverenciam. O que o cineasta de *O Lapa Azul* faz é dar expressão aos ressentimentos dos veteranos acumulados nos últimos 60 anos. Assim, justapostas ao depoimento dos ex-combatentes temos cenas do prefeito de Collechio passeando pelas ruas acompanhado por pracinhas; de crianças italianas desfilando com bandeiras do Brasil; e de monumentos em Montese erguidos em homenagem aos brasileiros mortos na Itália. Imagens que encontram uma síntese na declaração do veterano Antônio de Pádua Inhan, que decepcionado se revolta no final: “[...] ficamos no palanque e o povo lá em baixo, dia de semana, não é domingo e feriado não!” O ex-combatente ainda reúne forças para nos contar o quanto que a memória da FEB é desprezada no Brasil, a partir de um episódio local protagonizado pelos responsáveis pelo Cinema Central de Juiz de Fora. No olhar daquele brasileiro fica a revolta de não poder rememorar os seus amigos mortos:

Vou dizer pro senhor, aqui agora. Eu escrevi para todas as associações do Brasil que nosso encontro, a abertura... que todas essas aberturas... de todos os encontros que nós fizemos... que eu fiz agora o décimo sétimo... todos eles são nos lugares mais importantes da capital ou da cidade... mais importante [ênfatisa]. Eu, então, escrevi para todos: “Nosso encontro... a abertura será no Cinema Central”. A minha filha, que participou de todas reuniões, quando ela falou que precisava do Cinema Central, um deles disse assim: “O Cinema Central não pode ser cedido para a abertura da FEB”. A minha filha chorou. Sabe qual o argumento deste homem. “A FEB não é história nem cultura, e o Cinema Central só pode ser cedido para cultura.”

Então, não é por menos que em *O Lapa Azul* predomina uma narrativa heróica do III Batalhão do 11º RI da FEB, por mais que alguns depoimentos dos ex-combatentes escapem do enquadramento da câmera, oferecendo não apenas evidências dos fatos históricos, mas o humano que permeia estas narrativas da guerra. Na interpretação do diretor, este documentário vem lançar uma esperança para o futuro, a de que um dia “possamos falar de heroísmo e patriotismo sem timidez ou contaminação política” (Pereira Junior, 2007, p.12). Uma clara referência ao incômodo que ainda se tem hoje no Brasil, seja na academia, no cinema, no jornalismo e etc. de tocar em assuntos militares, em batalhas, guerras e revoluções, e ser discriminado ao lançar um olhar de respeito e de reconhecimento por aqueles que morreram por sentimentos como liberdade e democracia, sem que isto não sugira um elogio à ditadura militar, como ocorre com aqueles que se debruçam sobre a memória da FEB.

Memória esta que, nas palavras do major, se vê, ainda hoje, constantemente ameaçada por um revisionismo historiográfico que dominou as artes, uma certa “retórica de esquerda, anti-americana” que vem manchando a imagem dos militares brasileiros: “Esse mesmo revisionismo historiográfico ganhou eco naqueles que enxergavam no culto à memória da FEB uma exaltação indireta do Exército Brasileiro, fruto de ressentimentos ou de interesses suprimidos pelo Movimento Cívico-Militar de 31 de março de 1964” (Pereira Junior, 2007, p.09). Os ressentimentos aqui suprimidos são dos comunistas que, mais tarde, como ressalta o cineasta, acabaram sendo recompensados por suas ações e hoje ocupam cargos de destaque na mídia e no poder público. “Nada de mais, não houvessem alcançado o estrelato por uma via torpe e covarde: à custa do menosprezo daqueles que tombaram pela Pátria e da difamação dos que já não podem mais se defender”, esclarece Durval Jr. (Pereira Junior, 2007, p.12).

É claro que o cineasta está se referindo em especial à dupla William Waack e Sylvio Back. “*Rádio Auriverde* não é um filme. É um deboche. Foi algo produzido por alguém que não quis mostrar absolutamente nada sobre a FEB”, critica Durval Jr. (2008), para quem o documentário não passou de um *marketing* pessoal para o seu realizador. Aqui ele confunde mídia com reconhecimento, como se fossem sinônimos. O fato do filme de Sylvio Back ter causado muita polêmica e,

conseqüentemente, conquistado amplo espaço na mídia em 1991, diferente dos outros documentários sobre a FEB e a FAB, não quer dizer que a película e o diretor tiveram reconhecimento de público ou de crítica. Pelo contrário, *Rádio Auriverde* é o filme que mais incômodo trouxe a Back e que aliás foi banido e descartado da historiografia do cinema brasileiro.¹²

É evidente em suas declarações que Durval Jr. fez um filme para combater a “ameaça vermelha” que impregnou o recente cinema brasileiro, no seu entender. “A cinematografia brasileira ao invés de resgatar a História nacional, procura reescrevê-la. Tenta criar falsos heróis — os chamados ‘ídolos de barros’ —, travestindo seqüestradores e terroristas do passado como ‘mártires da democracia contra a ditadura” (Pereira Junior, 2007, p.12). Para o cineasta-major tratam-se de tramas marcadas por um forte conteúdo ideológico que sacrifica a arte em função do engajamento político.¹³

Então, o que se pode afirmar é que a matéria-prima do *O Lapa Azul* é o ressentimento de anti-comunismo presente na cultura militar brasileira. Um filme que nasce com o objetivo de combater o descaso com que os ex-combatentes brasileiros da Segunda Guerra Mundial são vítimas desde 1945 em seu país, encontrando refúgio apenas nas Forças Armadas, em especial no Exército. Segundo Durval Jr., o fato de ser

¹² Em obras que apresentam uma retrospectiva do cinema brasileiro, Sylvio Back raramente é citado, e quando sua filmografia é destacada, *Rádio Auriverde* (1991) sequer é mencionado. Apesar de ser o primeiro documentário brasileiro a tratar da participação da FEB na Segunda Guerra Mundial, *Rádio Auriverde* não foi analisado neste artigo por não ser baseado nas narrativas dos ex-combatentes e sim em filmes de arquivos dos anos de 1940, quando do envio das tropas brasileiras. Aqui procuramos apresentar como as narrativas de guerra são articuladas nos documentários que apresentam um discurso compromissado com a memória da FEB. E *Rádio Auriverde* é o contrário disto, procura desmistificar a memória laudatória que se cristalizou sobre a participação do Brasil neste conflito mundial. Para uma análise deste filme e sua contribuição para uma memória “atacada” da FEB nos anos de 1980/90 ver a tese “Entrincheirados no tempo: a FEB e os ex-combatentes no cinema documentário” (Tomaim, 2008).

¹³ Durval Jr se refere a filmes como *Caparaó* (Flávio Frederico, 2006), *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), *Vlado, trinta anos depois* (João Batista de Andrade, 2005), *Batismo de sangue* (Helvecio Rattton, 2006), *O que é isso Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006), *Cabra Cega* (Toni Venturi, 2004), *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2007) e *Araguaya, a conspiração do silêncio* (Ronaldo Duque, 2004).

oficial de carreira não atrapalhou em nada na hora de produzir *O Lapa Azul*, pelo contrário, “por conhecer a fundo a história da FEB”, diz o major, e por ser militar teve facilidade em captar (ou capturar) o entendimento das dificuldades com que os pracinhas se depararam na guerra e o que fizeram para driblá-las. Assim, o seu filme teria sido capaz de transmitir “o real valor do Brasil na campanha da Itália: uma verdadeira epopéia face ao despreparo brasileiro na época” (Pereira Jr., 2008). Portanto, temos que o documentário de Durval Jr. respondeu ao antimilitarismo das produções de 1980/90 com um anticomunismo particular dos militares. Assim como em 1964, quando do golpe militar, o general Castello Branco não deixou de conclamar a todos os ex-combatentes que “não devemos jogar fora o cachimbo”, nos anos de 2000 o combate à ideologia comunista no cinema ainda necessita da heróica FEB.

Considerações Finais

Para o crítico de cinema do jornal *O Globo*, Carlos Alberto Mattos, *O Lapa Azul*, juntamente com *Senta a Pua!* e *A Cobra Fumou*, formam um grupo de documentários que souberam explorar novos ângulos sobre a participação da FEB na Segunda Guerra Mundial. No entanto, para Mattos, o filme de Durval Jr. “é o mais revelador de todos” por ter como diferencial o ponto de vista de pessoas simples, relatos marcados por emoções. O crítico concorda que a película não foge à exaltação da FEB, ressaltando feitos heróicos, histórias de resistência e tenacidade dos pracinhas, entretanto, seus depoimentos “têm mais calor humano que orgulho patriótico” e por isto deve ser visto, uma vez que “Esses simpáticos veteranos merecem ser ouvidos não apenas por terem tomado Montese dos nazistas, mas porque suas lembranças de fato nos divertem e comovem” (Mattos, 2008).

Não há dúvidas de que os anos de 1990/2000 foram representativos para o imaginário que se procurou construir sobre a FEB e os ex-combatentes no cinema brasileiro. Neste sentido, filmes como *Senta a Pua!* (Erik de Castro, 1999), *A Cobra Fumou* (Vinicius Reis, 2002) e *O Lapa Azul* (Durval Jr., 2007) são exemplos de uma recente política de rememoração do passado da Segunda Guerra, em particular dos ex-combatentes. Apesar de um ou outro cineasta não esconder a

sua admiração pelos veteranos e suas histórias, o que abre caminho para um tratamento heróico destes personagens sociais, estes documentários valem principalmente pelas narrativas que registram dos ex-combatentes que, aliás, podem ser as últimas, uma vez que a maioria destes homens já está com mais de 80 anos. O tempo mais uma vez entrincheira a memória da FEB, agora que o cinema brasileiro se interessou por ela não há muitas pessoas dispostas a rememorar aquele passado, seja por preferir o esquecimento ou por já estar em uma idade avançada, com a saúde debilitada, o que não lhe permite arriscar a romper as fronteiras do inenarrável.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CASTELLO BRANCO, Humberto de Alencar. *Discursos 1964*. Brasília, DF: Secretaria de Imprensa, 1964.

FERRAZ, Francisco César Alves. *A guerra que não acabou: a reintegração social dos veteranos da força expedicionária brasileira (1945-2000)*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CASTRO, Erik de, (s/data) Palavra do diretor. *Senta a Pua!* Disponível em <http://www.sentapua.com.br/Palavra.htm>. Acessado em 14 maio 2005.

INSTITUTO HISTÓRICO-CULTURAL DA AERONÁUTICA. *História geral da aeronáutica brasileira: da criação do Ministério da Aeronáutica até o final da Segunda Guerra Mundial*. v.3. Rio de Janeiro, RJ: INCAER; Belo Horizonte, MG: Villa Rica, 1991.

LIMA, Rui Moreira. *Senta a Pua!* Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

MATTOS, Carlos Alberto. A II Guerra vista da província. *O Globo*, 14 jan. 2008.

MATTOS, Tetê. O Brasil vai à guerra: representações no cinema documentário. In: CATANI, Afrânio Mendes et. al. *Estudos Socine de cinema*, ano IV. Rio de Janeiro: SOCINE; UFF; FAPESP; Panorama Comunicações, 2003, pp.190-197.

MAXIMIANO, César Campiani. *Trincheiras da memória : brasileiros na campanha da Itália, 1944-1945*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

PEREIRA JUNIOR, Durval Lourenço. *Roteiro de entrevista com o cineasta Durval Jr. sobre o filme O Lapa Azul*. Entrevista concedida a Cássio Tomaim, por e-mail. Mensagem recebida em 15 jul. 2008.

_____. *O Lapa Azul: os homens do III Batalhão do 11º RI na II Guerra Mundial*, 2007. Encarte do DVD.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*. In: *Teoria Contemporânea do Cinema Documentário e Narratividade Ficcional*. vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.

TOMAIM, Cássio dos Santos. *Entrincheirados no tempo: a FEB e os ex-combatentes no cinema documentário*. 2008. 318f. Tese (Doutorado). Faculdade de História, Direito e Serviço Social de Franca, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2008.

Filmografia

Senta a Pua! (1999), de Erick de Castro.

A Cobra Fumou (2002), de Vinicius Reis.

O Lapa Azul, os homens do III Batalhão do 11º RI na II Guerra Mundial (2007), de Durval Jr.

Peter Greenaway: Ilusionista, coleccionador, narrador, documentarista

Luís Nogueira

Universidade da Beira Interior

nog.luis@gmail.com

Resumo: Tentámos resumir no título desta reflexão o retrato multifacetado que esboçamos do autor Peter Greenaway: ilusionista e documentarista, coleccionador e narrador. Na obra de outro autor poderíamos encontrar-nos perante dicotomias claras; no caso de Greenaway, estamos antes perante imbricações escorregadias. A reflexão que agora se apresenta procura conjugar a resposta possível a uma dupla inquietação: questionar a narrativa a partir do documentário e, num mesmo movimento, fazê-lo a partir do cinema de Greenaway.

Palavras chave: Peter Greenaway, documentário, narrativa.

Resumen: Hemos intentado resumir en el título de esta reflexión el retrato multifacético que hemos esbozado de Peter Greenaway: ilusionista y documentalista, coleccionista y narrador. En la obra de otro autor podríamos encontrarnos con dicotomías claras, pero en el caso de Greenaway, nos enfrentamos a una superposición resbaladiza. La reflexión que sigue trata de combinar la respuesta posible a una doble inquietud: cuestionar la narrativa a partir del documental y, en un mismo movimiento, hacerlo a partir del cine de Greenaway.

Palabras clave: Peter Greenaway, documental, narrativa.

Abstract: In the title of this reflection I have attempted to summarize the multifaceted portrait of the author Peter Greenaway which I have outlined: conjurer and documentarian, collector and narrator. In the work of another author we might find clear dichotomies; in the case of Greenaway, we instead face slippery overlapping. The reflection that follows seeks to combine a possible response with a two-fold concern: to question the narrative taking as a starting point documentary and Greenaway cinema.

Keywords: Peter Greenaway, documentary, narrative.

Résumé: Nous avons tenté de résumer dans le titre de cette réflexion comment nous avons esquissé un portrait à multiples facettes de l'auteur Pe-

ter Greenaway : illusionniste et documentariste, collectionneur et narrateur. Dans l'étude d'autres auteurs, nous pourrions rencontrer de claires oppositions ; dans le cas de Greenaway, nous faisons face à des chevauchement glissants. La réflexion qui suit vise à combiner une réponse possible à un double souci : interroger la question de la narration dans le documentaire et, dans le même mouvement, le faire à partir de la cinématographie de Greenaway.

Mots-clés: Peter Greenaway, documentaire, récit.

Introdução

Comecemos por responder a uma questão primeira: porquê tomar como objecto de reflexão a obra cinematográfica de Peter Greenaway a propósito da temática da narrativa numa revista dedicada ao estudo do documentário? Em larga medida, nada parece mais afastado deste tipo de cinema e da narração convencional do que a generalidade da obra deste cineasta. E, no entanto, trata-se de um autor cuja carreira no cinema se iniciou precisamente neste género, quando ao serviço do Central Office of Information e do British Film Institute. Desde então, e sobretudo nos seus primeiros filmes e no projecto mais recente *The Tulse Luper Suitcases*, as marcas do documentário espalham-se pela sua obra. Mas Greenaway é um autor complexo. Para o que aqui nos interessa, tentámos resumir no título desta reflexão o retrato multifacetado que esboçamos: ilusionista e documentarista, coleccionador e narrador. Na obra de outro autor poderíamos encontrar-nos perante dicotomias claras; no caso de Greenaway, estamos antes perante imbricações escorregadias.

A reflexão que agora se apresenta procura conjugar a resposta possível a uma dupla inquietação: questionar a narrativa a partir do documentário e, num mesmo movimento, fazê-lo a partir do cinema de Greenaway. A obra deste autor é vasta. De forma alguma se pode alegar escassez de ideias e problemáticas como matéria. Encontrar uma perspectiva sólida ou um ponto de focagem claro não se revela fácil. Ainda não temos a certeza de que tal seja viável. Eventualmente, concluiremos o presente estudo sem uma definição clara do objecto de estudo e do ângulo com que o abordaremos. Sabemos, no entanto, que

pretendemos inquirir a narratividade e o documentarismo. Logo veremos de que modo.

Para começar, podemos socorrer-nos de uma premissa simbólica e, supostamente, humilde da obra de Greenaway verbalizada por uma das suas personagens, em *Drowning by Numbers* (1988): quantas folhas existem numa árvore, quantos peixes no mar, quantos cabelos na cabeça? Epistemologicamente diletante e quimérica, mas simultaneamente grave, esta preocupação parece sumarizar a espiral em que a obra de Greenaway se movimenta e desenha, feita de descrições e inventários aparentemente incessantes, infinitos. E nela se resume a pulsão documental que estamos em crer perpassa todo o trabalho de Greenaway, mesmo, como pretendemos demonstrar, nos filmes que mais se parecem afastar do documentarismo.

Existe uma vontade insaciável de saber e conhecer em Greenaway, uma vontade que se estende do próprio autor à sua obra, desta ao sistema das artes, deste à história da cultura – e, conseguisse, estendê-la certamente às civilizações e mesmo ao cosmos. Tudo parece querer dissecar, acumular, relacionar, registar, descrever, guardar. Daí que, a ser viável qualquer configuração mental, talvez devamos falar de uma mente geométrica – que se pode comprovar no gosto pelo *split-screen*, pela simetria, pelo mapeamento – e algébrica – que se constata no gosto pela soma de objectos e nomes, pela multiplicação de referências e textos.

Além desta propensão métrica e algébrica que parece dispensar a narrativa convencional – como verificaremos mais adiante –, e determinará em parte a morfologia das suas obras, existem diversas manifestações de sentido contrário na sua poética: uma tendência para a deriva estilística que se concretiza na irrisão, na diletância, no dispêndio (pela quantidade de referências e ideias que sobejam e quase se anulam nas suas obras) ou na farsa (uma espécie de ironia aristocrática de quem joga a ambição intelectual de um modo completamente épico). E daí que talvez pudéssemos mesmo falar de um documentarismo épico que atravessa toda a sua obra.

Não encontraremos facilmente quem com este autor se bata no que respeita à densidade erudita que as suas obras transportam, ao ponto de, para o espectador menos avisado, elas quase parecerem tropeçar entre si, numa espécie de amontoado de onde a ordem, por vezes, se

pareceu alhear. Mas, em jeito de compensação estilística, verificamos que com esta realidade convive, simultaneamente, uma destreza, um *feeling*, uma pulsão de contemporaneidade que se manifesta numa extrema atenção aos mais variados discursos e às tecnologias mais recentes. Em certa medida, podemos ver mesmo uma prefiguração de certas concepções que parecem adiantar-se ao seu tempo, ideias que rasgam o futuro e que este acaba por atestar. Dois exemplos: a lógica de hipertextualidade recorrente na sua obra e gosto pelo *fake*, pelo engodo, pelo jogo. Duas manifestações discursivas que a actualidade não dispensa.

Existe igualmente em Greenaway, como uma espécie de assinatura estilística, uma predilecção pelo excesso e pela exuberância, a qual se manifesta de modos diversos, sendo que o menos relevante não será certamente a dinâmica de uma infinita combinatória. O discurso em Greenaway parece estender-se e desmultiplicar-se em discursos indefiníveis – e a proficiência teórica da sua obra é bem disso exemplo. Aliás, quase poderíamos dizer que se algum autor parece encarnar a ideia de uma gramática generativa aplicada à criação artística, Greenaway é, seguramente, um dos mais fortes candidatos. Sabe-se o quanto as ideias de estrutura e de série são importantes na sua concepção artística, mas talvez seja fundamental acrescentar-lhe dois outros conceitos: o de matriz e o de rede. Este último é fácil de constatar na quantidade de reenvios e trânsitos dentro da sua própria obra, mas igualmente com outras obras. O primeiro pode descrever de forma justa a ideia de uma fonte inesgotável de *data*, reiterada na pluralidade de concretizações e ideias em que a sua obra se materializa.

Ao falarmos de uma pluralidade de ideias estaremos aparentemente a contrariar o próprio autor, o qual usualmente resume as grandes questões do seu trabalho e mesmo da própria civilização em dois temas nevrálgicos: o sexo e a morte. De certo modo, é verdade que existe uma recorrência destas duas ideias ao longo dos seus trabalhos. Porém, dificilmente compreenderíamos ou perdoaríamos a alguém tão prolífero que se cingisse à retoma simples e regular destas duas questões. Pelo contrário, aquilo que constatamos é que estes dois temas se desmultiplicam em abordagens diversas, se decompõem em preocupações específicas, se cruzam e redefinem a cada momento. É certo que a sua

obra é feita de recorrências temáticas e estilísticas, mas que se abrem constantemente.

A complexidade e abrangência do trabalho de Greenaway impedem que lhe dediquemos neste estudo a profundidade de que é merecedor. Estamos em crer que nos encontramos perante um cineasta que resume uma época da história do cinema. Ainda que de uma história paralela, alternativa, mesmo futura. Por isso, idealmente este texto deveria dividir-se numa espécie de políptico que permitisse diversas formas de acesso e exploração da sua obra e da sua figura. Poderíamos então apresentar um retrato múltiplo: o Greenaway narrador, o experimentalista, o documentarista, o efabulador, o narcisista – com as suas justaposições, as suas sobreposições, os seus antagonismos, as suas contradições. Haveria algo de cubista neste retrato, e estamos em crer que tal estilo não seria inadequado. Ainda assim, esperamos que, na sua singela concisão, este estudo possa apresentar um pouco de cada uma destas faces de um cineasta inesgotável. E que, nesse esforço, a narrativa e o documentário nos surjam como duas questões prementes na sua obra.

Auto-reflexividade: num outro nível

É o próprio Greenaway que assume como uma profissão de fé a morte do cinema. Reiteradamente esta ideia surge no seu discurso, num misto de alerta e nostalgia, de genuína preocupação ou provocatória interpeção. E, no entanto, não deixa de ser curioso ou mesmo paradoxal, que o cinema seja, ele próprio, uma das temáticas mais recorrentes do seu trabalho. Talvez isso justifique a outra profissão de fé que usualmente acompanha o seu discurso: a assumpção da auto-reflexividade como uma premissa criativa que mobiliza toda a sua obra. Um olhar obsessivo sobre uma arte moribunda? Estaremos aqui perante mais uma das modalidades da necrofilia recorrente em Greenaway?

A estratégia de auto-reflexividade assume em Greenaway uma feição deveras impar. Poderíamos talvez falar de uma auto-reflexividade total. Com isto queremos dizer muito simplesmente que este autor procura no seu trabalho abranger os diversos níveis em que tal realidade se pode manifestar: uma reflexão acerca do cinema enquanto dado cul-

tural, uma reflexão acerca do cinema enquanto labor técnico e criativo, uma reflexão acerca do cinema enquanto forma de expressão subjectiva. Estamos, então, perante uma ambição demiúrgica e teórica global. A obra de Greenaway pode, assim, ser vista como a criação de um universo auto-contido, não apenas no sentido diegético mais comum (a criação de mundos autónomos, com as suas características, leis e lógicas próprias), mas que contém e espelha igualmente os procedimentos da sua poética. A obra, o autor e a arte encontram-se aqui estritamente imbricados. Nesse sentido, e esta é a primeira proposta de leitura, o seu trabalho funcionará como um documentário sobre o cinema e sobre a sua complexidade conceptual e material.

De algum modo, é nesta auto-reflexividade multipolar que podemos identificar as directrizes do seu projecto pessoal e único. Existe um plano de trabalho que é reinvestido uma e outra vez: pensar o que é o cinema, fazendo-o a partir das instâncias mais diversas, virando o cinema para si mesmo e os filmes para o cineasta. Trata-se de uma aventura ontológica profundamente subjectiva, mesmo quando demonstra uma preocupação teórica clara. Em certo sentido, esse programa ontológico leva-nos a perguntar se Greenaway não está sempre a fazer o mesmo filme – seja quando se aproxima do documentário seja quando se permite as mais incomensuráveis efabulações. Este filme que parece estar sempre a ser feito não é mais, em nosso entender, do que o filme do próprio cinema. Por isso, o tema central acabará por ser o próprio cinema.

Greenaway faz questão de frisar constantemente que o seu espectador deve ter plena consciência de que está a ver um filme, algo artificial. E insiste deliberadamente nessa estratégia de auto-reflexividade. Para o conseguir socorre-se de diversas tácticas. Uma das mais interessantes consiste em inserir referências aos seus próprios filmes. Narcísico ou desconstrutivista, o gesto não deixa de conter algo de provocador. Este recurso à auto-citação pode passar pela inclusão de excertos ou pela transposição de personagens entre universos aparentemente heterogéneos. Essa heterogeneidade acaba por de desvanecer e desaparecer se pensarmos a obra do autor como um todo. Nesse sentido existe um auto-retrato ou uma autobiografia artística no cinema de Greenaway que se vai escrevendo no interior e ao longo da própria obra.

É então possível falar de um documentário pessoal, de filmes que mais do que contar histórias vão inventariando ideias que desenham um perfil, documentando obsessões ou concepções que atravessam a obra: a simetria, a necrofilia, a traição, a pintura, o cinema, a civilização. De algum modo, podemos mesmo ver em muitas das suas personagens traços de um auto-retrato que um escrutínio atento haveria de permitir sintetizar. Não é inevitável ver algo de Greenaway no desenhador de *Draughtsman's Contract*, no arquitecto de *Belly of an Architect*, no duque de *Prospero's Books*, no cozinheiro de *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover?* Em *The Tulse Luper Suitcases* o personagem principal é descrito, entre outras coisas, como um coleccionador, arqueólogo e inventarista; uma perfeita projecção de Greenaway, o seu total e assumido alter-ego?

Outro modo de jogar com a auto-reflexividade passa pela ilustração ou inclusão dos procedimentos de produção e de realização dos filmes. É como se o *making of* se tornasse parte integrante do filme. Como se o mágico desvelasse o truque enquanto o exhibe, prestidigitador auto-demonstrativo. A narrativa transparente e ilusionista torna-se então claramente inviável. Mas as estratégias são variadas, e podem mesmo chegar a soluções extremas como a inclusão do texto do guião (contrastando duas linguagens diversas: audiovisual e escrita), do processo de *casting* (o que impede imediatamente qualquer ingenuidade relativa ao realismo do cinema) ou dos ensaios (que acabam por, de algum modo, se tornar indistinguíveis da própria representação).

Estas são algumas das soluções mais excêntricas na denúncia do artifício cinematográfico a que Greenaway se apegava. Mas outras são igualmente recorrentes: o irrealismo dos cenários, muitas vezes no limite da abstracção, a divisão do ecrã, a interpelação do espectador pelas personagens, a confusão entre imagens de arquivo e reconstituições, a sobreposição e justaposição de imagens, o assincronismo, a cacofonia, o trânsito de personagens entre filmes ou o uso de diferentes actores para a mesma personagem. Podemos dizer que, para Greenaway, um filme é, evidentemente, um filme – e não uma história. Um filme feito por alguém, com determinados instrumentos. E filme e história podem nem sempre conciliar-se de modo harmonioso.

A obra de Greenaway é frequentemente tomada como exemplo acabado da poética da pós-modernidade. Facilmente se percebe porquê.

Mas o que nos parece verdadeiramente singular neste autor é que essa poética é levada ao extremo. Não apenas problematiza e declina a narrativa; não só se diverte em jogos de ironia referencial; não apenas cruza a alta e a baixa cultura; não só mistura temas e estilos; não simplesmente recorre ao *pastiche*, à citação, à alusão, à adaptação. Ele fá-lo, ainda, de um lugar interior à sua própria obra, como se, em última instância, o seu discurso condensasse e cingisse o seu mundo próprio, mesmo quando incorpora os trabalhos alheios. Em certa medida, a sua obra é o melhor documentário sobre as décadas recentes (as derradeiras, no seu entendimento) do cinema e da cultura da segunda metade do século XX.

A cultura do final do século XX e início do século XXI tem no seu trabalho uma aplicação dificilmente vista com tal abrangência noutros lugares. Greenaway combina artes às quais, uma e outra vez, foi prefigurado o seu estertor, como o teatro e a pintura, com as mais recentes tecnologias audiovisuais. Aliás, Greenaway parece querer integrar, numa lógica extremamente wagneriana, todo o sistema das artes nas suas obras. Basta notar que é dos poucos cineastas onde a palavra escrita ainda mantém uma genuína importância. E onde a palavra oral é objecto de um design de vozes: intimista, fria, objectiva, cirúrgica, declamada, artificiosa. Ou onde os corpos são vistos menos como veículos para personagens e mais como elementos de estatuária. Onde a dança e a performance encontram um lugar de pleno direito.

Mas a própria linguagem cinematográfica é por parte deste autor objecto de exploração constante. Ora encontramos a cadência vertiginosa própria da montagem experimental, ora a delicadeza e elegância do *travelling* contemplativo; ora uma *mise-en-scène* classicista ora um trepidante *split-screen*; ora um *loop* enigmático e perturbante ora uma elipse imprevista; ora uma aproximação ao cubismo através de múltiplos planos e ângulos, ora uma solenidade académica na simetria dos enquadramentos. Também aqui notamos que os estilemas são múltiplos. Não existe um cinema em Greenaway, mas múltiplos cinemas. E, no entanto, quando vemos um filme de Greenaway, imediatamente o reconhecemos. E vemos nele um documento sobre o cinema.

Aludimos antes a uma concepção wagneriana do cinema em Greenaway. E pela descrição que fizemos da sua obra, notamos que existe algo de multimediático na mesma. A ideia de hiperdocumento não é

descabida a este respeito: artes que se cruzam com outras artes, autores com autores, estilos com estilos, temas com temas. A intertextualidade em Greenaway é extensíssima: os mitos ancestrais, as figuras bíblicas, as constelações civilizacionais, as convenções culturais. Há uma escala que tende para o incomensurável, uma plasticidade que não conhece fronteiras. Uma aspiração à tridimensionalidade que se torna mais evidente à medida que as imagens computadorizadas vão integrando a sua obra. No limite, há uma busca, deliberada ou não, que parece atestar o motivo do decreto da morte do cinema que Greenaway regularmente advoga: a busca da sinestesia. Se frequentemente se diz que o cinema de Greenaway é feito de camadas, essas camadas são de diversa natureza: temática, estilística, material. É um cinema de texturas certamente – e, por diversos motivos, particularmente táctil. E, para avançarmos para a questão da narrativa a partir da técnica, não tem sido essa dimensão sinestésica da vivência espectral uma das preocupações maiores quer na história do cinema quer na sua actualidade?

Alternativas à narrativa, narrativas alternativas

Por mais que uma vez, Greenaway condenou a narrativa predominante, centrada na causalidade, na psicologia da personagem e na identificação do espectador com esta. Os seus filmes podem contar histórias, mas não o fazem certamente segundo as convenções morfológicas dominantes. O seu cinema é mais semiótico do que narrativo, mais conceptual do que representativo. Nele encontramos personagens e eventos, os dois elementos imprescindíveis de uma narrativa, mas estão subsumidos por uma precisão estrutural, por uma desmesura plástica e por um edifício conceptual que prevalecem. As histórias tornam-se, de algum modo, um mero pretexto – não um propósito.

Esta renúncia de Greenaway ao classicismo narrativo devia ser tomada como um importante alerta. É que a predominância da narrativa tem impedido o cinema de cumprir alguns desígnios e funções que lhe poderíamos atribuir, obliterando importantes questões estéticas, de-pauperando a diversidade morfológica. Daí a dificuldade genérica do

cinema e, em particular dos espectadores, em confrontarem-se com a ideia de um infinito, de um vazio ou de uma incomensurabilidade enquanto possibilidades teóricas; ou com as ideias de embuste, de *trompe l'oeil* ou de fraude. Sobra ao cinema em ilusória transparência o que lhe falta em opacidade formal. E Greenaway sabe bem disso.

Uma e outra vez Greenaway se tem declarado desolado com este cinema aprisionado nas convenções diegéticas e nas personagens típicas. E, podemos especular, procurou responder-lhe de dois modos aparentemente inconciliáveis: por um lado, denegando a narrativa até ao limite do seu reconhecimento; por outro lado, procurando abranger todas as possibilidades do relato enquanto género do discurso numa espécie de narrativa total. A narrativa é para Greenaway não mais que um dos diversos sistemas de organização da informação ao nosso dispor. É essa diversidade de configurações do conhecimento que convive e coincide na sua obra. Em última instância, parece impossível não encontrar aqui um desejo de omnividência – quimérica e impraticável, necessariamente –, capaz de escrutinar o mais ínfimo detalhe, inventar o mais extravagante incidente, interpretar o mais subtil sinal, estabelecer a mais insuspeita relação.

O confronto de Greenaway com a narrativa não é unívoco – pelo contrário, é múltiplo e, sobretudo, sempre inquieto, instável, volátil, incerto. Nota-se que existe um desconforto – mais conceptual do que criativo, claramente – com a narrativa num sentido convencional. Interessa-lhe mais aquilo que a narrativa pode ou não pode ser do que aquilo que ela é. Por isso, podemos ver em muitas das suas obras uma espécie de potência negativa da narrativa: histórias que são interrompidas logo que se iniciam e ficam em suspenso como rumos possíveis. Ou podemos encontrar múltiplos narradores numa mesma narrativa – como ocorre em *The Tulse Luper Suitcases*. Ou podemos descortinar um desdém pela narrativa nas palavras de uma das suas personagens, quando esta diz: “once upon a time... isn't it the way to tell stories?”. Para Greenaway, não existe uma forma de contar histórias. E se houver, logo ele irá em busca do seu contrário ou do seu excuro.

A linearidade está longe de ser uma característica marcante da obra de Greenaway. Esta é feita, sobretudo, de reenvio e desvios. Para o espectador habituado à clareza, consequência e progressão directa da narrativa, o modo como os seus filmes denegam a formulação heróica

de uma expectativa ou a urgência e promessa de um desfecho torna-se muitas vezes uma desolação ou um desengano da certeza do mundo e do discurso. Há sempre desvios tentadores ou decursos ameaçadores para a inteligibilidade da história que nos é contada – quando esta, sequer, sobrevive. . . Mesmo quando podemos identificar um centro em redor do qual as histórias se organizam, como o são os protagonistas das suas histórias, muito depressa constatamos que estas irradiam em diversas direcções, convivem com hipóteses e possibilidades. Tudo se torna um jogo: Tulse Luper, na sua picaresca existência, chega a ter dois empregos em simultâneo: jogar xadrez e contar histórias. Nada melhor que este personagem para retratar sumariamente o programa proto-narrativo de Greenaway.

Mas Greenaway propõe várias outras questões acerca desse género discursivo aparentemente tão transparente como a narrativa. Na sobreposição de incidentes e personagens inquire-nos sobre quantas histórias é possível contar ao mesmo tempo, despreocupando-se da inteligibilidade narrativa como pressuposto primordial. Por vezes, parece aderir ao programa narrativo de Xerazade, incerto quanto à possível exaustão da narrativa: haverá sempre histórias para contar? É possível contar a história derradeira? Será por isso que quis contar a história da origem e da morte em *A Zed and two Noughts*? Ainda mais: interpela-nos com a impossibilidade de certas histórias, com a suspensão ou o abandono de outras.

À nossa volta, quotidianamente, tudo parece adquirir o design de uma narrativa – não tão harmoniosa, evidente, familiar ou detalhada como a narrativa clássica, mas ainda assim, uma narrativa: a Bíblia abre com as origens e fecha com o juízo final; a biografia decorre entre o nascimento e a morte; o dia abre com a alvorada e encaminha-se para o crepúsculo. Princípio, meio e fim. Ordem, progressão, fechamento. Pensar em termos narrativos ajuda a dar sentido. E sem sentido tudo se desmorona num caos intolerável, inconciliável, inviável. Mas a narrativa não se oferece como a única configuração para o mundo e para a existência, quem sabe nem a mais rigorosa, mas certamente uma das mais sedutoras e cativantes – a não ser assim, como explicar o sucesso desmedido do cinema narrativo, mesmo feito de convenções reiteradas, para não dizer gastas.

Greenaway propõe no seu trabalho outros modos de pensar o mundo. Para ele os sistemas de representação a que recorremos ajudam a ditar a forma como nos relacionamos com esse mundo. As categorias acabam por enquadrar a nossa percepção, por criar molduras e esquemas com que abordamos e procuramos compreender os fenómenos. Analisando a filmografia de Greenaway podemos verificar um enorme fascínio por múltiplas formas de sistematização antropológica.

O alfabeto é uma das modalidades mais frequentemente presentes nos filmes de Greenaway. O alfabeto é uma das formas de listar elementos. Também os números são constantemente utilizados como sustentação estrutural. As listas são, assim, outro dos modos mais comuns no cinema deste autor, podendo estas resultar da aplicação de sistemas solidamente identificáveis como os números ou as letras ou de uma mais vaga e improvisada fabricação. Em todo o caso, existe um conjunto de dispositivos com os quais se procura ora medir, ora organizar, ora reinventar o mundo.

Mas não se esgotam nas letras, nos números e nas listas as modalidades de entendimento de que se socorre Greenaway. A pluralidade do mundo e das suas entidades exige outras molduras. Temos os labirintos e puzzles, que de algum modo denotam a propensão lúdica de Greenaway, o seu gosto pelo repto e pelo desafio ao espectador. Temos também os bestiários, onde a fauna universal é arrumada. Temos o gosto pelos mapas, pelos atlas, pela cartografia, pelas redes: é preciso descrever o mundo, representá-lo, ilustrá-lo, medi-lo. Temos ainda os inventários e catálogos – nada parece dar mais prazer a Greenaway do que enunciar, acumular, coleccionar objectos ou lugares, sejam eles de que género ou proveniência forem. E temos ainda as malas e as exposições, as bibliotecas e os arquivos, as biografias e enciclopédias, o paisagismo e o retratismo. Este gosto pela organização do mundo não é novo – pelo contrário, vem no seguimento de fórmulas como as naturezas mortas e os gabinetes de curiosidades, por exemplo, igualmente presentes na obra do cineasta. Se é possível falar de um amor pela informação, ele existe certamente em Greenaway. Nesta *datafilia* identificamos uma compulsão, quase clínica, para a gestão de dados.

Assim, de algum modo, podemos entender melhor o que são as personagens nas histórias que Greenaway conta: não seres com uma psicologia romanesca, feita de motivações e afectos, de sofrimentos e

benesses, capazes de despoletar os mecanismos de identificação e empatia no espectador, mas antes quase-objectos que se imiscuem e integram neste inventário de lugares, de entidades, de nomes, de animais, de plantas. Se é possível ver algo como um prazer do retrato, mais, no entanto, aqui encontramos o prazer da descrição – não se trata de dar um carácter às personagens, mas antes de enunciar as suas características. Quando elas são sujeitas à ironia ou à caricatura, trata-se de mais um exercício de abstracção do autor, em que as personagens se esvaem nos seus contornos ou se sustentam nos seus volumes hieráticos, subtraídas da sua psicologia.

E, no entanto, apesar de Greenaway apreciar os reenvios e as re-entrâncias, as volatilidades e as fugas, os trânsitos e as inconstâncias, preferindo a forma muito deleuziana do rizoma à tipologia hierárquica da árvore, aderindo à lógica da pura ficção mesmo quando aparenta dissecar factos, o certo é que é o próprio autor a reconhecer um grande classicismo estrutural em muitos dos seus filmes. É ele próprio quem o reconhece: um prólogo, três actos e um epílogo é a estrutura mais comum dos seus filmes, cuja genealogia localiza na grande ópera ou no romance do século XIX. Esta constatação, de algum modo surpreendente, espécie de *twist* imprevisto, conduz-nos a uma dupla questão: se existe esta similitude com a estrutura clássica que é quase hegemónica em Hollywood, porque enfrentamos com tanta estranheza as narrativas dos filmes de Greenaway?

O facto e a fábula: o toque dos extremos

Esta propensão para a diversidade morfológica na obra de Greenaway encontra paralelo no que respeita às estratégias documentais que podemos identificar nos seus filmes. Ainda que a estabilização das fórmulas documentais não seja total, podemos encontrar algumas modalidades e dispositivos que caracterizam este género. O que não deixa de ser interessante é que, não sendo Greenaway um documentarista no sentido estrito ou convencional, na sua obra convirjam tantas molduras e procedimentos documentais.

Assim, encontramos, desde logo, uma forte ligação ao tempo e à sua importância enquanto elemento de organização discursiva. A bi-

ografia é uma dessas modalidades, indo do malabarismo exibido em “The Falls”, no início da sua carreira, com os seus retratos extravagantes apresentados num registo documental, às ocorrências múltiplas e excêntricas da vivência de Tulse Luper, na trilogia recente, por exemplo. Por outro lado, o tempo não deixa de ser igualmente importante no seu sentido cronológico, como se comprova na lógica episódica predominante nas suas narrativas. E poderíamos ainda falar de uma espécie de crónica civilizacional que parece emoldurar toda a sua obra.

Em algumas das suas obras, como os referidos *The Tulse Luper Suitcases* e *The Falls*, encontramos mesmo alguns dos dispositivos clássicos do cinema documental: os depoimentos de cidadãos anónimos ou de especialistas; as reconstituições de factos e acontecimentos; o recurso ao *found-footage*, às imagens de arquivo. No entanto, como veremos mais adiante, todos eles acabam por, de um ou outro modo, ser submetidos a uma espécie de subversão ou derisão que, de algum modo os desacreditam – e nesse sentido, Greenaway joga precisamente com uma das questões fundamentais do documentário (e, podemos dizê-lo, por extensão e contraposição, de toda a ficção): a crença.

Mas é possível encontrar ainda na obra de Greenaway outras características do documentário ou de uma lógica documental possível, alternativa. Não é difícil notarmos uma plasticidade quase caleidoscópica que desdobra as perspectivas, que abrange ao mesmo tempo que desconstrói, que estonteia ao mesmo tempo que escrutina. Greenaway é um observador compulsivo, imparável, frenético. E essa observação pode assumir ora a forma de uma contemplação demorada – mais clínica que metafísica, é certo –, ora a forma de um vórtice inquieto de imagens, sons, palavras, cores, corpos, adereços. De igual modo, o gosto pelo álbum surge constantemente, enquanto variante do catálogo universal que parece ser a aspiração e estrutura profunda do projecto de Greenaway. E o gosto pelo retrato. E pelo bloco de apontamentos – aliás, a ideia de um bloco de apontamentos é seguramente emblemática da morfologia da esparsa narrativa que podemos encontrar na sua obra, feita de episódios mais do que de peripécias, de quadros vivos que se esgotam, em certo sentido, na sua autonomia.

Como vemos, existem inúmeras marcas de documentário na obra de Greenaway, muitas vezes invertidas ou revertidas, desafiadas ou re-

formuladas. Mas, ainda assim, qual a relação do cineasta com o documentário, qual o seu compromisso ou a sua expectativa? Na linha do que temos vindo a afirmar, poderíamos retomar a ideia de um documentário total, capaz de conter o mundo, a civilização, a cultura, a arte, o cinema, o cineasta, o pensamento, cada objecto, cada ideia, cada sinal, cada código. Esta espécie de cosmologia, feita de escalas e de níveis vários, parece conter todas as dimensões, todas as medidas do mundo. E a esta cosmogonia parece corresponder uma extrema ironia. Como se o olhar clínico e o olhar cínico ora se conciliassem ora se antagonizassem.

É esta ironia discursiva que nos parece permitir falar de uma ideia de documental para lá dos documentos – mesmo, por vezes, contra os documentos – como podemos constatar quando um retrato que parece prometer ou comprometer-se na sua veracidade se revela um jogo de ilusão: pensemos em Tulse Luper. Existe, portanto, uma táctica clara no cinema de Greenaway, e essa táctica é a da provocação lúdica, dos sinais cifrados, das aparências veladas e desveladas, das subtilezas alegóricas, da irradiação simbólica. Daí que, quando Greenaway nos apresenta um plano fixo e afastado, como sucede regularmente, esse dispositivo de contemplação e observação aparentemente tão inofensivo, se assumia ao serviço de um artifício estilística e cénico. Daí que ao insólito de muitas situações, feitas de elucubrações morais ou acrobacias formais, se contraponha, como uma espécie de negativo ou de *blur*, a descrição minuciosa até ao limite da irrelevância, do tédio, do absurdo ou da inocuidade.

Este jogo com a fragilidade e, no limite, a impossibilidade da verdade fílmica, é tão mais interessante quanto coloca o cinema de Greenaway frequentemente no insustentável limiar onde supostamente poderíamos discriminar ficção e documentário, facto e fábula. Por exemplo: o *found-footage*, frequentemente tomado como certificação de veracidade, recurso utópico de uma explicitação da verdade, acaba por, em Greenaway, sofrer uma perda dessa aura de factualidade e rigor, diluído que se apresentam na vastidão de informação com que muitas vezes convive. Este é apenas um exemplo da indiferença ontológica e indicial com que Greenaway convive com as matérias do cinema. Por isso, também as fotografias de época acabam por nos deixar indecisos, muitas vezes, entre a autenticidade e a encenação, o testemunho e a

reconstituição. Existe, assim, em relação ao referente, um desdém que encontra o seu equilíbrio contrapontual no enorme poder de efabulação do cineasta.

Não se trata da inexistência em Greenaway de documentos enquanto tal. A eles recorre como provas umas vezes, como símiles noutras, como embustes também. Há locais, eventos, épocas, personagens reconhecíveis. E, no entanto, todas estas referências, factos e dados são frequentemente recobertos por uma película de ficção, de fábula, de arranjo, de cepticismo, de suspeita, de manha, de brincadeira. Perante esta contraposição entre a efabulação e o artifício, por um lado, e a neutralização, a denuncia ou a ruptura das convenções documentais, por outro, é possível identificar alguma espécie de adesão do cinema de Greenaway à realidade? Aparentemente não – e, porém, dificilmente conseguiremos encontrar outro cineasta onde a complexidade da cultura e dos modelos de organização do saber acerca do mundo seja ilustrada de forma tão pungente.

Há algo de fascinante em todo este teatro lúdico, nesta insistência no engodo, neste desconforto (ou renúncia) à verdade. Nesta obsessão com a documentação, com a descrição, com a observação que convive com os processos de efabulação quase incontinente. Estaremos perante um documentarista da ironia? Estaremos perante uma ficção antropológica? E poderá ser este género hipotético verdadeiramente o documentário? Seja como for, há nesta lógica irreverente do *fake* uma sedução irrecusável que faz do cinema de Greenaway uma das mais provocadoras propostas artísticas da contemporaneidade. Quando, no fim de *The Tulse Luper Suitcases* descobrimos o jogo conspirativo em que autor e narrador se parecem comprazer, o espectador parece viver em igual medida a impotência e o arrebatamento. Quando em *Vertical Features Remake* nos enredamos na espiral de *remakes* de *remakes*, de *making of* de *making of*, de inquéritos documentais ao serviço do embuste, dividimo-nos entre a graça e o engraçado.

Não deixa de ser curioso o modo como, ao longo do estudo, nos temos referido a duas ideias que, de algum modo, se parecem contrapor numa espécie de paradoxo aparentemente inconciliável: por um lado, uma propensão para o jogo através do engodo, da efabulação, da ironia, do enigma; por um outro, uma assumpção da auto-reflexividade como desmontagem da efabulação, que se torna nos seus momentos mais vi-

gorosos numa abnegada profissão de fé. É nesta medida que o cinema de Greenaway se torna numa amálgama conceptual e discursiva onde cabem todos os jogos de espelhos de afastamento e aproximação ao real: o cinema como reflexo de si mesmo, o cinema como reflexo do pensamento, o pensamento como reflexo do mundo. E, deste modo, parece restar um enorme cepticismo: em relação à ilusão realista, em relação aos sistemas de organização do mundo, em relação ao próprio cinema, em relação à narrativa, em relação aos géneros – como o documentário e a ficção.

Conclusão

Aqui chegados, podemos relembrar algumas das recorrências da obra de Greenaway: o gosto pela ordem e pela simetria, o gosto pela descrição e pela estrutura, o gosto pela excentricidade e pela aritmética; o escrúpulo *voyeurista* e o distanciamento irónico, a escopofilia que perscruta o nascimento e a morte, a constrição do *kammerspiel* e a amplitude do paisagismo, os procedimentos do inquérito e a exactidão estrutural. Greenaway é igualmente capaz de nos fazer partilhar as suas obsessões mais ineláveis, como quando nos obriga a atentar nas linhas verticais de “Vertical Features Remake” ou nas narrativas hipotéticas e telefónicas de *Dear Phone*. É como se a riqueza de referências eruditas que povoam as suas obras não fosse um móbil mais forte do que as incidências e objectos mais banais. Nesse sentido, a sua cosmologia é absolutamente a do detalhe.

Se existe uma cosmologia na obra de Greenaway podemos igualmente procurar a sua genealogia artística. A sua formação de pintor ajudará a explicar o esmero visual extremo da sua obra e as incontáveis referências pictóricas que a povoam. Do barroco à arte conceptual, do minimalismo ao modernismo, da arte numerologia ao paisagismo; do estruturalismo à deconstrução derridiana, do distanciamento brechtiano à literatura jacobina; das malas de Duchamp às ficções borgianas. No cinema, dificilmente podemos ignorar o ilusionismo de *F for Fake*, de Welles, a auto-reflexividade de Godard, o visionarismo de Gance ou a ousadia de Resnais (cujo director de fotografia, Sacha Vierny, se tornou um colaborador inseparável de Greenaway). Estas são apenas

algumas referências, porque, também na sua genealogia criativa, o excesso é uma característica determinante.

Se há obra que se afasta de qualquer análise pragmática ela é seguramente a de Greenaway. Ainda assim, de forma quase herética, podemos sempre questionar-nos: para que serve o seu cinema? Sobre o que são verdadeiramente os seus filmes? O que significam? Quando o centro temático e o horizonte semântico parecem sempre deslizar e desfocar, como pode o espectador organizar a avalanche de informação que tanto marca o cinema de Greenaway? Não serão esta instabilidade e repto uma consequência das próprias estratégias discursivas de Greenaway, como o comprovam os finais de *O Bebê de Macon* ou *The Tulse Luper Suitcases*, e o seu maior prazer? Se como estes dois episódios nos parecem dizer, tudo é uma ficção infinita, então que lugar podemos encontrar para o documentário? E para o fechamento narrativo?

A convocação de tantas referências culturais, estratégias discursivas e dispositivos criativos não acabarão por, em algum momento, se anular mutuamente? O repto do jogo não enfraquecerá a empatia narrativa? A deliberação programática não destruirá a adesão emocional? Podemos, sem consequências indesejadas, jogar com a narrativa ao mesmo tempo que fazemos do jogo um relato? Não existe no cinema de Greenaway um oxímoro inultrapassável, uma quadratura do círculo? Se falamos de um cinema-programa, não estaremos mais próximos da cibernética do que do afecto? O hipertexto não sacrificará a imersão? Um programa tão fechado nas suas premissas, aparentemente sem cedências, não inviabiliza qualquer improvisação, qualquer sopro de incomodidade?

Em larga medida, parecemos estar também aqui perante um excesso: de cálculo, de estrutura, de mensurabilidade. Daqui resulta uma distância emocional, deliberadamente procurada, perante o objecto artístico. Daí que, de modo compreensível, mas paradoxal, os filmes de Greenaway nos pareçam tão frios mesmo quando retratam temas ou episódios tão intensos e perturbadores como o sexo e a morte. O cinema de Greenaway está claramente do lado do *ethos* e não do *pathos*, do modo de fazer, pensar e mostrar e não dos afectos ou das paixões. Há muito de mecânico e pouco de orgânico. Há fragmento em vez de unidade. Há analepses e prolepses – olhares para o passado e para

o futuro, mas raramente para o presente. O presente revela-se mais na tecnologia do que no tema.

Cumprir um programa com o rigor e a obstinação de Greenaway dificilmente pode contemplar o acaso. Ao mesmo tempo, existe uma aparente urgência de tudo englobar que ajuda a explicar a tendência para a saturação. Procura convergir nesse programa a ambição do historiador e a decodificação do semiólogo. Vasto e incisivo, como se constata, o cinema de Greenaway será inevitavelmente de uma extrema precisão: claramente pensado, aturadamente escrito, minuciosamente encenado, criteriosamente decorado. Empenhado, obsessivo, programático. Mas igualmente irónico, idealista, céptico. Controverso. A-narrativo. Ficcional. Documental. Irrecusável, mesmo no seu cinismo. Impressionante, mesmo na sua sinceridade.

Contando histórias com imagens

Luciana Hartmann

Universidade de Brasília

e-mail: luhartm@yahoo.com.br

Resumo: Baseada em pesquisa de campo realizada com contadores de histórias da região da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai, procuro refletir sobre as diversas etapas que compõem o processo de elaboração de um vídeo etnográfico. O artigo tem como foco principal a discussão sobre como “contar histórias com imagens”, ou seja, de como remontar recortes da realidade de forma que produzam uma nova narrativa, interessante e coerente.

Palavras-chave: narrativas orais, performance, vídeo etnográfico

Resumen: Con base en una investigación de campo realizada con narradores de la región fronteriza entre Argentina, Brasil y Uruguay, propongo una reflexión sobre las diversas etapas que componen el proceso de elaboración de un vídeo etnográfico. El artículo tiene como foco principal la discusión sobre cómo “contar historias con imágenes”, es decir, cómo volver montar trozos de la realidad de manera que produzcan una nueva narrativa, interesante y coherente.

Palabras clave: narrativas orales, performance, video etnográfico.

Abstract: Based on fieldwork with storytellers living near the border between Argentina, Brazil, and Uruguay, this paper intends to discuss the several constitutive phases of projecting an ethnographic video. Thus all the productive enrolment was designed in order to explain how it is possible to “tell stories by images”, reconstructing a new, interesting, and coherent narrative;

Keywords: oral narratives, performance, ethnographic video.

Résumé: Fondé sur des recherches menées sur le terrain avec des conteurs de la zone frontalière entre l'Argentine, le Brésil et l'Uruguay, cet article s'intéresse aux différentes étapes qui se font jour dans le processus d'élaboration d'une vidéo-ethnographie. L'article est centré sur la discussion de la ou les manières avec la ou lesquelles “les histoires sont racontées en images”, c'est-à-dire comment des extraits de réalité peuvent produire un nouveau récit, intéressant et cohérent.

Mots-clés: récits oraux, performance, vidéo-ethnographie.

Ao longo de mais de dez anos de pesquisa na zona de fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai, pude constatar que a população local possui grandes laços de identificação, fortalecidos pela intensa e inevitável convivência estabelecida ao longo de sua história. No contexto desta convivência, que se dá nos âmbitos mais diversos, como no comércio, na educação, no lazer, no trabalho, na constituição das famílias, etc., as narrativas orais também transitam “sem-fronteiras” - nem mesmo de idioma – e constituem um importante instrumento na afirmação e na transmissão desta identidade e de um imaginário comum.

Não é difícil compreender, portanto, porque grande parte dos contadores de histórias - principais responsáveis pela circulação das narrativas além dos limites políticos de cada um dos países fronteiriços - são viajantes (tropeiros, parteiras, alambradores, esquiladores, contrabandistas...). Em seus itinerários, estes contadores vão estabelecendo redes de relações que contribuem para a disseminação de um repertório de narrativas comuns ao longo de toda a fronteira. Procurando acompanhar as trajetórias das narrativas e os percursos dos contadores pela região, tornei-me também viajante e acabei realizando um campo “itinerante”. Durante minhas viagens fui registrando imagens e sons de cada encontro com um novo contador, com uma nova narrativa, com uma nova paisagem. Desta forma, as gravações procuraram contemplar imagens tanto dos contadores em situação de performance quanto de elementos referentes ao seu contexto e ao contexto das próprias narrativas. Este artigo é o resultado de uma reflexão sobre as diversas etapas do processo de elaboração de um vídeo etnográfico, tendo como parâmetro minha experiência ao realizar o vídeo “*Esses têm história!*” – *causos e cuentos de fronteira*, apresentado em conjunto com minha tese de doutorado (Hartmann, 2004a). Inicialmente apresento meu campo e, enquanto descrevo minhas estratégias de uso do audiovisual, problematizo teoricamente as etapas de realização de um vídeo etnográfico, concluindo com algumas considerações sobre “contar histórias” (e fazer antropologia) com imagens.

A pesquisa de campo que realizei durante o doutorado durou cerca de oito meses e devido à intensidade de meus deslocamentos pela fron-

teira, novos personagens e situações estavam constantemente se apresentando, o que exigia que o material disponível para registro fosse bem equacionado. Neste sentido surgia uma primeira questão: como decidir o que deveria ou não ser filmado e fotografado? Voltarei a esta questão abaixo, mas antes será importante explicitar uma das primeiras estratégias metodológicas que optei por adotar, que foi de dividir os objetos de registro de acordo com o tipo de suporte. Assim, para as paisagens, moradias, locais de trabalho, ou seja, tudo que caracterizasse imagens de contexto, resolvi utilizar, prioritariamente (ainda que não exclusivamente), a fotografia; já para as performances narrativas dos contadores utilizei o vídeo, acompanhado do registro em áudio (através de um gravador de fitas cassete comuns), visando facilitar o posterior processo de transcrição das histórias. Ao fazer esta escolha deixo clara uma intenção de lidar com as noções de “movimento” e de “imobilidade”, ou seja, em minha proposta de registro, paisagens são imóveis, pessoas movimentam-se – e isto “faz sentido” no contexto desta pesquisa, como procurarei demonstrar a seguir.

Tanto na zona rural quanto nas pequenas cidades e vilarejos daquelas fronteiras a paisagem caracteriza-se por extensas planícies, cuja vegetação, pouco variada, constitui-se basicamente de gramíneas, pastagens e capões de mato isolados. A criação extensiva de gado ou ovelhas deixa o campo com um aspecto “pouco povoado”. As estradas que ligam os países, as cidades e as estâncias são caminhos que parecem intermináveis pelo seu traçado retilíneo e pela imutabilidade da paisagem que as cerca, onde se pode andar cinquenta, sessenta, setenta quilômetros sem que se aviste uma moradia ou um habitante. Mesmo algumas residências, ranchos ou sedes de estâncias localizam-se em pontos tão isolados que se assemelham a pequenas ilhas perdidas naquele oceano monocromático. Em muitos momentos, somente o vento frio gera algum movimento. Esta sensação de isolamento, de beleza solitária, de lentidão que se aproxima da imobilidade, foi o que procurei registrar através da fotografia.

Esse ambiente aparentemente inóspito ou pouco acolhedor, no entanto, é habitado por uma população que supera as longas distâncias para encontrar-se em eventos animados que, ainda atualmente, sobretudo na zona rural, podem durar um ou dois dias inteiros. Nas *Criollas* (festas campeiras), aniversários, marcações de gado, *pencas* (corridas

de cavalo), festas pátrias, é que se tem a verdadeira dimensão do quão repleta de cor, de vida e de histórias é a região. Além disso, ao adentrar qualquer uma daquelas casas, mais ou menos isoladas, e iniciar uma conversa os seus moradores, percebe-se logo a riqueza das formas de comunicação oral locais. Através das narrativas, o imaginário da população se desloca, espacial e temporalmente. Ao contarem suas histórias, restituindo memórias individuais e sociais, vem à tona uma multiplicidade de eventos vividos ou imaginados que não deixam transparecer o menor sinal de monotonia. Estes “picos” de movimento que emergem deste quadro de (aparente) imobilidade cotidiana foram meu foco principal de registro em vídeo.

Considerando que estes fatores estarão presentes na elaboração do produto visado – um vídeo etnográfico¹ – eles também serão determinantes na maneira como a cultura em questão será percebida pelo espectador. Ou seja, através de minha estratégia de registro, uma parte de minha leitura e de minha interpretação do fenômeno da oralidade nesta tríplice fronteira já começam a ser expostas. Nesse sentido, considero o momento do registro como determinante no processo de conferir uma “cara” aos produtos audiovisuais planejados. Como conclui Gauthier (2002, p. 114), a filmagem é um momento decisivo para o documentário. Segundo ele, esta não garante a qualidade de um filme, mas ao menos a autenticidade de sua relação com o real. Não garante o acesso ao real, mas dá conta de um desejo de chegar a ele.

Agora voltando a questão anterior: se o “como” registrar estava parcialmente resolvido em minha pesquisa de campo, “o que” registrar ainda era um problema, afinal eu possuía um tempo limitado para dispor da filmadora (uma câmera MDV pertencente à universidade), e uma quantidade limitada de horas de gravação. Em relação às fotos, não havia problema, pois não só eu possuía equipamento próprio como dispunha de um número bastante grande de filmes. A alternativa que se mostrou, então, mais pertinente, ainda que não tenha se tornado uma regra, devido à demandas dos próprios sujeitos envolvidos, foi de primeiro estabelecer contato com o contador/contadora, conhecê-lo e ao seu repertório particular de histórias, para só então iniciar o processo de filmagem. Se por um lado esta alternativa propiciava que o trabalho

¹ Considerando que os resultados do registro fotográfico também são utilizados como material bruto na edição do vídeo.

de edição iniciasse antes mesmo da filmagem, por outro lado poderia significar a perda de espontaneidade – já que o contador estaria repetindo a mesma história. Esta, no entanto, não era a maior dificuldade, já que os contadores estão habituados a contar e recontar as mesmas histórias diversas vezes. O problema era que a **mesma** pessoa ouvia a **mesma** história, o que ocasionava o rompimento com um dos artifícios mais caros aos contadores: o elemento surpresa – especialmente porque muitas vezes eu era a única audiência presente. Enfim, esta alternativa mostrou-se válida em apenas alguns casos. Na maior parte dos encontros, a primeira edição, a primeira seleção, o primeiro recorte da realidade acabou se dando já com a câmera na mão, no pressionar e soltar do botão “Rec”. Cabe salientar, no entanto, que ainda que eu não tenha podido ter uma longa convivência com cada um dos contadores antes de filmá-los, eu já possuía experiência na região e conhecia tanto o repertório de histórias correntes como o *modus operandi* tradicional destes narradores ao contarem suas histórias. As peculiaridades de um ou de outro eram referidas, em geral, pelas próprias pessoas da comunidade que me indicavam os contadores, permitindo que eu preparasse as estratégias adequadas para realizar o registro.

Houve, por exemplo, o caso de uma contadora que, segundo informações de seus vizinhos, possuía histórias de sua família e de seu povoado interessantíssimas, representativas de um momento histórico importante para toda a zona de fronteira, mas eu fora avisada que ela era hipocondríaca e que seu tema preferido era mesmo suas doenças e medicamentos. Sabedora disso, esperei que ela relatasse vários episódios relativos ao seu estado de saúde para só depois, quando ela introduziu histórias de seu passado, começar a filmar.² Em outro caso, fui preparada para encontrar um contador com problemas de surdez, o que tornava imprescindível o uso do microfone de lapela, já que o som

² De forma alguma desconsidero a importância das histórias de saúde neste contexto, apenas aponto para a necessidade de um recorte: eu não poderia filmar tudo, então tinha que fazer uma opção, e esta opção era diretamente relacionada ao quadro geral do que estava sendo registrado. O direcionamento para os pontos em comum que ligam as histórias e, através delas, os sujeitos da fronteira, é o que permite que, adiante, as várias histórias possam fazer parte de uma mesma narrativa videográfica. De qualquer forma, todas as histórias foram registradas em fitas cassete. Este e outros aspectos que concernem às relações intersubjetivas durante meu trabalho de campo estão em Hartmann (2004b).

direto da filmadora faria com que minha voz, mais próxima do microfone desta, “estourasse” (como de fato já havia acontecido em outra ocasião). Estes exemplos são representativos das etapas que antecedem ao momento do registro, etapas estas fundamentais para a realização das imagens/sons dentro de um tempo e um custo otimizados, e com um grau razoável de qualidade de captação.

O fato de que sou a própria realizadora de meus registros audiovisuais deve ser lembrado, pois aponta para a premência ainda maior deste planejamento. Neste sentido, havia uma demanda redobrada de minha capacidade como antropóloga pois, além de ter de demonstrar atenção ao contador e ao que estava sendo contado, devia “dar atenção” também ao equipamento. Toda esta atenção, entretanto, nem sempre pôde ser distribuída igualmente. Assim, houve momentos em que o contador era privilegiado e o foco da câmera (ou o som, ou o enquadramento) acabava perdido e houve outros momentos em que o registro concentrava minha atenção e eu só viria a compreender a totalidade do que estava sendo contado e perceber detalhes da performance quando assistia, posteriormente, as imagens. Como lembra Paul Henley (2004, p. 173), “a filmagem certamente é uma distração de outras formas de atividade de pesquisa.”

A atuação solitária, no meu caso, diz respeito especialmente à questão de minha longa permanência em campo, o que inviabilizaria o acompanhamento de um técnico, e, por outro lado, ao caráter do relacionamento que estabeleço com os contadores, baseado em grande intimidade e confiança, o que seria mais difícil, ainda que não impossível, estabelecer com a presença de mais um “estranho”.³ Em relação a este aspecto, apóio-me em Jean Rouch (*apud* Gauthier, 2002, p. 117), que aponta dificuldades específicas, em determinados campos da pesquisa antropológica, de se fazer acompanhar por uma equipe técnica, o que o fez trabalhar majoritariamente sozinho ou acompanhado de ajudantes locais. Para Rouch, entretanto, não são apenas as dificuldades financeiras que devem orientar o antropólogo no sentido de realizar suas próprias filmagens. Para ele, o antropólogo é aquele que conhece com

³ Em minha tese de doutorado (Hartmann, 2004a) descrevo algumas peculiaridades da forma como sou acolhida na região: em geral fico hospedada nas casas dos próprios contadores, e em muitos casos sou, em pouco tempo, absorvida como “parte da família”.

profundidade as pessoas e as características do grupo que estuda, e é também quem melhor sabe o que e como registrar para compor o quadro de imagens e sons planejado.

Neste momento, para iniciar a abordagem da edição, em suas várias instâncias e com maior profundidade, retomo a idéia que já vem presente no título deste trabalho, de “como contar histórias com imagens”. Na realização de um filme/vídeo, seja ele ficcional, documentário ou etnográfico, vem sempre implícita a idéia de que uma história deve ser contada, história no sentido amplo, de uma narrativa que permita, através de sua estrutura, a compreensão de determinados conceitos, hábitos, valores, técnicas, comportamentos, modos de ser e de pensar de uma cultura. Enquanto na linguagem escrita esta narrativa toma forma basicamente através da escolha de palavras, da combinação entre elas e da pontuação utilizada, que confere ritmo ao texto, na linguagem audiovisual a narrativa é construída não apenas com palavras, escritas e faladas, mas também com sons, cores, enquadramentos, velocidades de imagem e, mais importante, através da combinação de todos estes elementos em seqüências de imagens que vão sendo colocados lado a lado. A multiplicidade de elementos presentes – e possíveis - neste processo é que confere à edição um papel de extrema importância quando se quer contar uma história através de imagens.

Considerando que os processos de edição e montagem são bastante semelhantes, recorro a Aumont (*et alli*, 1995, p. 64), que em “A Estética do Filme” define:

(...) a função principal da montagem (...) é a sua *função narrativa*. Dessa forma, todas as descrições clássicas da montagem consideram, mais ou menos explicitamente, essa função como a *função normal* da montagem; desse ponto de vista, a montagem é, portanto, o que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas: trata-se sempre, dessa perspectiva, de fazer com que o ‘drama’ seja mais bem percebido e compreendido pelo espectador.”

A noção de que a montagem/edição é que dá forma – através de uma construção narrativa - ao que se deseja contar, visando aquele que vai ver, escutar, é a idéia que quero guardar aqui.

Jay Ruby, em artigo de 1980 vai mais longe e, referindo especificamente à inserção de mídias audiovisuais no trabalho antropológico,

argumenta que, sendo o filme um meio de comunicação “inerentemente narrativo” - ao menos na nossa cultura – e sendo a narrativa a forma lógica para relatar a etnografia, este teria um grande potencial como modo de comunicação antropológica (1980, p. 153).

A ênfase que confiro ao aspecto narrativo do filme ou vídeo etnográfico, no entanto, não é unanimidade entre os antropólogos-cineastas. Claudine de France, por exemplo, distingue duas “dominantes”, a **descrição** e a **narração** fílmicas, que estariam “permanentemente disputando a apresentação do real sem jamais uma poder eliminar a outra” (2000, p. 34). Segundo ela, o elemento narrativo se relacionaria à dinâmica temporal envolvida na seqüência de ações dos sujeitos filmados, enquanto a descrição representaria o desdobramento destas ações no espaço. Na narração, o ser humano estaria sendo priorizado, já que justamente sua ação que é enfocada; na descrição, o foco seria a natureza como um todo, na qual o homem representa apenas uma parte. A autora ainda considera, explicitando sua crítica, que ao privilegiar procedimentos narrativos, o antropólogo-cineasta estaria escolhendo “a solução mais confortável para o espectador” (op. cit., p. 35). Ao optar por uma via mais descritiva, ao contrário, novas possibilidades de linguagem estariam sendo buscadas, oferecendo ao espectador uma opção de transformação de seu olhar. Em seus próprios filmes (*La Charpaigne*, *Laveuses*), De France demonstra claramente sua inclinação em direção à dominante descritiva: não são os sujeitos filmados que são visados, mas a descrição profunda de determinadas técnicas, na qual não há realmente preocupação com a construção de uma narrativa “atraente” para o espectador. Em meu trabalho, ao contrário, a atenção, a compreensão e mesmo o prazer do espectador é sempre visado através de uma narrativa – ou de uma idéia desta - que já é esboçada antes mesmo dos registros se iniciarem.

Em relação ao que estou considerando como uma espécie de edição anterior ao registro – pois a realidade já está sendo pensada de outra forma - contraponho a idéia análoga de Rosenfeld (2000), de “observação fílmica prévia ao registro”, chamada também de “profílmica”, termo que o autor utiliza citando Etienne Souriau. Para Rosenfeld, quando se quer realizar filmes etnográficos, há que se ter consciência de dois tipos de observação distintos: a observação direta, aquela que é feita pelo olho cotidianamente, e a observação fílmica, aquela que é feita pelo

olho através da câmera. Não só estas duas formas de observação dispõem de suportes diferentes - a primeira dispõe apenas do suporte fugaz da memória para realizar todo e qualquer registro, a segunda conta com suportes permanentes e duradouros como rolos de filmes ou horas de fitas - como também percebem a realidade de maneiras distintas. Pensar a realidade já com esta “intenção” fílmica seria para o autor um procedimento fundamental para a boa realização dos registros fílmicos propriamente ditos:

A observação profílmica delimita, do real, o sensível reproduzível que poderá se deixar ver e ouvir através do filme, isto é, o *mostrável fílmico*. A observação profílmica tem por finalidade preparar a observação fílmica: suas orientações e procedimentos metodológicos, bem como suas estratégias de *mise en scène* (delimitações, ocultações, camuflagem, sublinhamentos, esfumamentos no espaço e no tempo). (Rosenfeld, 2000, p. 50)

De certa forma, esta preparação do olho para a realidade do filme/vídeo foi o que fiz quando realizei contatos com os contadores antes de filmá-los. E o que chamo de “edição” anterior é o momento onde a observação da realidade começa a gerar os primeiros estímulos, as primeiras idéias da “história” que será contada no vídeo. O fato de ir à campo com uma concepção prévia – mas não absoluta - do que iria ver e registrar, vai de encontro à posição de Eliane de Latour (*apud* Gauthier, 2002, p. 141) que, serve-se do princípio de Vertov, de que a montagem é um processo que se inicia desde a primeira observação e não será interrompida até o filme definitivo. Esta noção de há uma idéia que guia o trabalho do antropólogo-cineasta, desde o momento anterior – pré-registro - até o momento posterior ao campo – edição – me acompanhou durante toda a pesquisa de campo. Saber lidar com as nuances existentes entre o manter-se dentro da proposta inicial e o deixar-se conduzir pelas dinâmicas locais é que constitui, neste caso, a grande arte. Mas é inegável que idéias pré-concebidas conduzem o olhar em direção ao que se deseja ver. Como aponta Piault (2001, p. 151): “(...) o processo imagético é por essência uma disposição do olhar para um certo conhecimento da mesma maneira que todo trabalho de escrita passa por uma elaboração ficcional”.

De acordo com o que venho discorrendo, uma série recortes da realidade são efetuados antes mesmo da realização do registro audiovi-

sual e este seria o processo preparatório para efetuar o registro propriamente dito. Se podemos dizer que na pesquisa científica selecionar, dividir, catalogar, analisar, são estratégias elementares para chegar a compreensão, podemos concluir que esta fase da pesquisa antropológica se caracteriza por uma primeira triagem dos elementos pertencentes ao universo audiovisual do grupo em questão que serão utilizados no produto final, no caso, um vídeo. Citando Leroi-Gourhan, que percebe uma proximidade entre os procedimentos científicos e os procedimentos cinematográficos, Chevanne (1986, p. 142) argumenta em relação à primeira fase deste processo que envolve, do lado científico, procurar, compreender, reagir, e do lado cinematográfico, ver, olhar e ser visto: “Au stade de ‘voir’ l’anthropologue-cinéaste doit effectuer une synthèse permanente de ce qu’il observe s’il veut, dans un découpage spontané, recueillir des éléments documentaires qui pourraient être ultérieurement montrés (...)”

Depois da abordagem desta primeira fase de reconhecimento, busca, pré-seleção, “decupagem espontânea”, que correspondem, segundo estou defendendo, a uma parte do processo de edição, passemos então à questão do registro propriamente dito. Como já introduzi acima, considero esta etapa a mais delicada e a que mais fortemente influenciará as leituras e interpretações do produto final. Isto porque, ainda que na etapa anterior possa ter havido grande entrosamento com o grupo e tenham sido observadas questões interessantes e úteis para a pesquisa, se estes elementos não constarem do registro, haverá muito pouco a ser recuperado no momento da edição e menos ainda a ser mostrado para o espectador. Neste sentido é que ressalto a importância da preparação técnica por parte do antropólogo, que deve conhecer, com profundidade e antes de ir à campo, as características, capacidades e limitações do equipamento que irá utilizar. Como aponta Eliane de Latour, em entrevista de 1993 (p. 154): “Avec le cinéma, l’ethnologue occupe une nouvelle place sur son terrain. Pour faire un film, il est nécessaire d’avoir une connaissance du milieu social, d’avoir des hypothèses, des idées qui vont orienter la démarche, mais il faut aussi savoir saisir des détails dont on n’a pas forcément besoin dans le cours d’une recherche classique.”

Além do preparo técnico, que deve garantir uma qualidade mínima de captação de imagens/sons, creio que outro fator importante é a manu-

tenção de um controle, dentro do possível, ainda em campo, do que já foi registrado. A visionagem integral do material registrado evita que se volte para casa com uma bela história mostrada em imagens fora de foco, com falhas no som, etc.

No caso de minha pesquisa, a primeira filmagem que fui realizar, com dois casais que eu já conhecia desde meu trabalho de mestrado, foi impossibilitada por um problema na filmadora, que na hora eu não soube detectar. Eu conhecia o equipamento, mas nunca o havia utilizado naquelas condições, sendo que estas a princípio não me causaram estranhamento, daí meu desconcerto diante da falha. O fato é que quando liguei a filmadora, ela funcionou por poucos instantes e repentinamente desligou sozinha. Eu ainda tentei algumas soluções possíveis, mas nenhuma foi suficiente para fazê-la voltar a funcionar e o resultado foi que acabei passando uma tarde inteira registrando aquele evento narrativo, com quatro ótimos contadores, apenas com um gravador de fitas cassete. Ao retornar para o local onde eu estava hospedada, resolvi ler mais acuradamente o manual de instruções e descobri que em situações de excessiva umidade do ar, a filmadora desliga automaticamente, e que a única alternativa era deixá-la ligada até que o sistema voltasse a responder – que pode levar horas. Conhecedora, então, das limitações do aparelho e das características climáticas da região, comecei a tomar minhas precauções antes de ir para uma nova situação de filmagem.

Este é apenas um exemplo de que há imponderáveis que prejudicam ou impedem o registro audiovisual e por mais que se saiba que aquele momento existiu, que ele foi significativo para o desenvolvimento da pesquisa como um todo, esse momento não constará de nenhuma imagem concreta. Tanto as fatalidades quanto as escolhas arbitrárias demonstram que *não se pode registrar tudo*, conseqüentemente, o produto final será uma soma de recortes, mais ou menos representativos, da realidade que se quer comunicar. Mas é importante lembrar que este não é um privilégio do trabalho com imagens, pois com a escrita ocorre um processo bastante semelhante, onde escolhas devem ser feitas na realização da “edição” do texto, determinando o que será ou não comunicado.

Quanto ao registro, quero explorar ainda a relação entre a questão da técnica e a questão ética. Creio que na captação de imagens

e sons as posturas do antropólogo-cineasta apareçam, inevitavelmente, de forma mais transparente do que no processo de escrita. Se há, por exemplo, uma relação de intimidade do antropólogo com os sujeitos filmados, isto vai transparecer nas imagens, na forma como os sujeitos reagem à presença da câmera e do pesquisador. Se, pelo contrário, esta relação não existir, isto também estará presente nas imagens, mesmo que haja um rebuscado trabalho de edição. Penso que estes “cuidados” na abordagem dos sujeitos filmados permanecem pouco discutidos, e mesmo que apareçam nos debates acadêmicos, ainda carecem de aprofundamento teórico em relação às questões técnicas de filmagem (como na escolha de planos, de movimentos da câmera, de recursos de edição, etc.).⁴

Consideremos finalmente o processo de edição, e com ele as múltiplas possibilidades de disposição dos elementos de uma pesquisa antropológica num produto audiovisual. É no momento da edição que a questão de como construir uma narrativa com imagens torna-se mais premente. Que instrumentos utilizar na criação de um discurso coerente – e atraente, afinal, visa um público – que permita a tornar visível/compreensível o universo, no caso de minha pesquisa, das diversas narrativas registradas e, através destas, a sociedade em questão? Como incluir a análise antropológica neste processo de criação de narrativas com imagens? Possivelmente este seja um dos grandes desafios do vídeo etnográfico, de dar conta, como a escrita – e junto com esta – do difícil processo de seleção e de reelaboração da realidade, visando a sua compreensão.

Minha experiência com edição indica que, assim como a idéia do que se quer contar norteia a realização dos registros, também é necessário que, no momento de seleção das imagens/sons realizados, seja estabelecido um “roteiro”, um argumento que dê o fio condutor para a organização deste material bruto. Partindo da noção de que a montagem é uma forma de “organizar o mundo visível”, Pault (2000, p. 59) es-

⁴ Assim como ocorreram os debates, entre as décadas de 50 e 60, suscitados pela “câmera ética” de Godard ou pela adoção e defesa ardorosa do plano seqüência por Rouch e por diversos cineastas do “real”, creio que carecemos de discussões atualizadas, que contemplem as novas tecnologias de registro e de criação audiovisual (e o papel do antropólogo neste sentido, como “autor”), ao mesmo tempo em que permitam uma atualização do debate sobre ética documental e etnográfica.

creve: “Suivant Vertov, il faut mener trois opérations: l’élaboration d’une stratégie de tournage, l’organisation du visible au cours du tournage et, enfin, la production d’un sens spécifique à partir des matériaux bruts de la réalité filmée.” É neste processo de “colagem”, estruturação das imagens, que o conjunto do que se quer transmitir da realidade fará ou não sentido.

Os recursos atuais de uma ilha de edição digital são praticamente inesgotáveis, e é importante que se tenha claro – considerando todo espaço de abertura possível para a criação – o que e como se quer contar a narrativa com imagens. A decisão de quais recursos utilizar e de como estruturar o material disponível implica em escolhas. Estas escolhas devem ser estimuladas não apenas pelo que se idealiza em termos de produto audiovisual, mas também por reflexões, olhares, interpretações, proposições do antropólogo a respeito da cultura pesquisada e do seu contato com os sujeitos envolvidos na pesquisa. Assim, optar por uma fusão ou um *slow motion* num vídeo etnográfico representa muito mais do que uma simples escolha de linguagem, representa um modo de ver e de representar uma cultura.

Gauthier divide os cineastas – antropólogos e documentaristas – de acordo com a prioridade que conferem à filmagem ou à montagem. Para ele, esta atitude implica num estilo, numa maneira de ser, numa postura em relação ao que se quer mostrar e ao que se entende como linguagem cinematográfica. De acordo com essa concepção, haveria um cinema que funciona pela procura da verdade em ação e que se mantém fiel à lógica (não necessariamente necessariamente cronológica) da filmagem e uma outra que funciona sobre a procura do imaginário, melhor organizado na montagem, tornando a filmagem uma caça ao tesouro, mais ou menos aleatória. (Gauthier, 2002, p. 142, 143).⁵

Enquanto no processo de filmagem é possível (e em alguns casos mais, em outros menos, desejável) trabalhar sozinho, dificilmente o mesmo ocorrerá no momento da edição. O conhecimento e a habilidade em lidar com os recursos técnicos de uma ilha de edição demandam uma longa experiência, difícil de adquirir enquanto se escreve uma tese de doutorado, por exemplo. Minha posição, neste sentido, é de trabalhar junto com o técnico, na ilha, procurando que este conheça suficientemente o material bruto, bem como minha proposta para o pro-

⁵ Tradução minha.

duto final. Se possível (às vezes o é), é interessante que o técnico esteja familiarizado com produções de antropologia visual. Isto facilita o trabalho e pode poupar o resultado de alguns “escorregões”, como a inclusão de uma trilha sonora fora de contexto, por exemplo (de fato, isso já aconteceu num de meus vídeos, por inexperiência minha inclusive).

Após a rápida edição de um vídeo que apresentei em conjunto com minha tese de doutorado, atualmente trabalho com meu material etnográfico na produção de um novo vídeo, ainda em fase de edição, o que dificulta uma reflexão distanciada deste processo. É na edição que a problemática de “como contar histórias com imagens” tem o seu momento decisivo. Como várias histórias podem tornar-se parte de uma só narrativa imagética? Que critérios devem pautar realizar as escolhas do que será mantido no produto final e do que será descartado? Até o momento, minha opção tem sido de procurar construir, no vídeo, um panorama comparativo das narrativas orais da região pesquisada, tomando como fio condutor a questão de como as relações de fronteira entre os três países se configuram nas narrativas e nas performances de seus contadores. A seleção das imagens para edição está sendo feita de acordo com o seu grau de representatividade em relação ao quadro geral (num esforço para manter uma equivalência entre a presença de narrativas uruguaias, brasileiras e argentinas), de acordo com o conteúdo das histórias e com a forma com que estas são contadas. A idéia é que estes três aspectos possam ser combinados harmonicamente, tudo isso em se considerando, é claro, a qualidade dos sons e das imagens selecionadas, condição importante e muitas vezes definitiva de escolha.

Num vídeo etnográfico, entretanto, não está em questão apenas um belo produto visual, ainda que este possa ser um objetivo desejável, como também a transmissão de um conhecimento, a representação de uma realidade, a comunicação de determinados aspectos de uma cultura. É neste sentido que Piault (2000) coloca que a antropologia visual não é somente um lugar de produção através e com a imagem e o som. Ela leva em conta os processos desta produção no interior de uma reflexão epistemológica sobre o próprio desenvolvimento da disciplina.

Por mais criativo, ousado, poético ou com uma proposta estética diferenciada, todo vídeo etnográfico possui um referente “real” – mesmo que este seja um mito ou um “causo”. Esta vinculação intrínseca ao

menos com algum aspecto da realidade faz com que a utilização da linguagem audiovisual em antropologia constitua um importante campo de reflexão, especialmente em relação às implicações que as características específicas desta forma de linguagem podem ter na ampliação das possibilidades de exploração, de construção e de transmissão de conhecimentos antropológicos.

(O presente artigo tem origem em comunicação de mesmo título apresentada no GT 'Usos da Imagem em Ciências Sociais', realizado durante o XXVII Encontro da ANPOCS/2003.)

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques (et alii). *A Estética do Filme*. Campinas: Papyrus, 1995.

CHEVANNE, Jean Luc. "Le réel et le filmé (contribution à une approche anthropologique de l'image)" in *Geste et Image*, Paris: n. 6/7, 1986, pp. 139-158.

FRANCE, Claudine de. "Antropologia Fílmica – uma gênese difícil, mas promissora" in _____ *Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

GAUTHIER, Guy. *Le Documentaire – un autre cinéma*. Paris: Nathan, 2002.

HARTMANN, Luciana. 'Aqui nessa fronteira onde tu vê beira de linha tu vai ver cuento' – tradições orais na fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. Florianópolis: Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004a.

"Revelando" Histórias: os usos do audiovisual na pesquisa com narradores da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. *Campos – Revista de Antropologia Social*, PPGAS/UFPR, Curitiba, n. 5, v. 2, 2004b, pp. 65-86.

HENLEY, Paul. "Trabalhando com filme: cinema de observação como etnografia prática" in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n. 18, v. 1, 2004, pp. 163-188.

LATOURE, Eliane de. "Ethnologie et cinéma : regards comparés – a propos de Contes et Comptes de la Cour, d'Eliane de Latour, interview de Alain Morel" in. *Terrain*, Paris, n. 21, 1993, pp. 150-158.

PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et Cinéma*. Paris: Nathan, 2000.

_____. "Real e Ficção" in KOURY, Mauro G. P. (org.) *Imagem e Memória : ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001, pp. 151-171.

ROSENFELD, Jean-Marc. "Filmar : uma reconversão do olhar" in Claudine de FRANCE (org.). *Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

RUBY, Jay. "Exposing yourself : reflexivity, anthropology, and film" in *Semiotica*, v. 30, n. 1/2, 1980, pp. 153-179.

Deshilando el guión de *Balseros*. La construcción narrativa en el cine documental

Aida Vallejo

Doctoranda en la Universidad Autónoma de Madrid

aida.vallejo@yahoo.es

Resumo: *Balseros* (2002) de Carles Bosch & Josep M^a Domènech, guião: David Trueba e Carles Bosch, realizado num contexto de produção catalão (Espanha) e rodado em Cuba e Estados Unidos, é uma longa-metragem documental de grande repercussão internacional com um profundo trabalho de guião. Propomos aqui uma exploração das construções narrativas do filme, analisando o papel do tempo, do espaço, das formas de enunciação, do ponto de vista das personagens na elaboração do relato.

Palavras chave: *Balseros*, documentário, guião, narrativa.

Resumen: *Balseros* (2002) de Carles Bosch & Josep M^a Domènech, guión : David Trueba y Carles Bosch, realizado en el contexto de producción catalán (España) y rodado en Cuba y Estados Unidos, es un largometraje documental de gran repercusión internacional con un profundo trabajo de guión. Proponemos aquí una exploración de las construcciones narrativas del filme analizando el papel del tiempo, el espacio, las formas de enunciación, el punto de vista y los personajes en la elaboración del relato.

Palabras clave: *Balseros*, documental, guión, narrativa.

Abstract: *Balseros* (2002) by Carlos Bosch & Josep M^a Domènech, screenplay: David Trueba and Carles Bosch, made in the context of Catalan production (Spain) and filmed in Cuba and the United States is a documentary film with remarkable international impact and profound scriptwriting. We propose here an exploration of its narrative constructions by analyzing the role of time, space, the statement forms the point of view, and the characters in the elaboration of the story.

Keywords: *Balseros*, documentary, screenplay, fiction.

Résumé: *Balseros* (2002), de Carles Bosch & Josep M^a Domènech (scénario: David Trueba et Carles Bosch), production d'origine catalane (Espagne) filmée à Cuba et aux États-Unis, est un long-métrage documentaire de grande influence internationale présentant avec profondeur un travail au niveau du

script. Nous proposons ici une exploration des constructions narratives du film en examinant le rôle du temps, de l'espace et des formes d'énonciation du point de vue des personnages dans l'élaboration du scénario.

Mots-clés: *Balseros*, documentaire, scénario, fiction.

EL filme *Balseros* (2002) de Carles Bosch & Josep M^a Domènech, guió : David Trueba y Carles Bosch realizado en el contexto de producción catalán (España) y rodado en Cuba y Estados Unidos, es un largometraje documental de gran repercusión internacional que llegó a ser finalista en los premios Oscar en 2004 dentro de la categoría de documental. Seleccionado en Sundance y candidato a los premios Goya en 2002, el filme ganó el Premio Nacional de Cultura de la Generalitat de Catalunya en su modalidad de Cine y Audiovisuales, y también el premio al mejor documental sobre tema Hispanoamericano de un director no Hispanoamericano en La Habana en 2002.

El largometraje contiene muchos de los elementos fundamentales que definen al documental creativo, entre ellos, su exploración del propio lenguaje cinematográfico como lenguaje de lo real. Concretamente la elaboración narrativa para la construcción de la historia muestra un profundo trabajo de guió (firmado por David Trueba y Carles Bosch) que lo deslinda del formato periodístico al uso. A continuación proponemos una exploración de las construcciones narrativas del filme a través del análisis de sus estructuras y recursos lingüísticos. Consideramos que es un filme de gran interés para el campo de estudio narratológico dada su profunda elaboración sintáctica y la profusión con que utiliza recursos poco habituales en el lenguaje documental. En palabras de la propia productora Bausan Films "Balseros es, en ese sentido, periodismo construido con los mimbres dramáticos y narrativos de la mejor ficción".¹

Esta afirmación nos lleva a hacer una pequeña reflexión sobre la relación del género documental con la narratividad. Tanto los estudios de ficción como los de documental han eludido el enfoque narratológico para analizar el cine de lo real. Los primeros por considerar el documen-

¹ BAUSAN FILMS, "Guió memoria", disponible en: www.bausanfilms.com/uploads/fichas/archivos/guió%20memoria%20balseros.pdf. Consultado el 21-07-2009.

tal como un cine no narrativo (Bordwell y Thompson, 1979, Pp. 47-48), y los segundos, por centrarse más en cuestiones éticas y epistemológicas (Nichols, 1991) o relativas a la retórica (Plantinga, 1997) que en la propia estructura narrativa de los filmes. Del lado más estructural en los estudios de cine documental sí que han aparecido análisis por subgéneros como el observacional, performativo, poético, etc, (Nichols, 1997, 1994 y 2001) que sin embargo ignoran la herencia de la narratología a la hora de ver los elementos recurrentes de cada subgénero. Sí que hay que reconocer sin embargo que algunos herederos de la tradición francófona (Guynn 2001; Colleyn 1993) han hecho un acercamiento a la narratividad del documental, aunque no han realizado una sistematización del uso de todas sus herramientas para analizar el cine de lo real.

Proponemos aquí reivindicar las herramientas narrativas como un instrumento de acercamiento al lenguaje audiovisual en sí mismo (al margen de que estemos hablando de ficción o documental), y pasamos a continuación a analizar cómo el filme *Balseros* ha conseguido aunar la tradición periodística televisiva que busca registrar los grandes acontecimientos del presente, con la más reflexiva y estéticamente cuidada tradición cinematográfica. Para realizar el análisis nos basaremos en las dimensiones de la narración propuestas en *El relato cinematográfico* (tiempo, espacio, enunciación y punto de vista) (Gaudreault y Jost, 1995), además de la teoría del personaje (partiendo de la hermenéutica y de “el viaje del héroe”) (Campbell, 1959 y Vogler, 2002). Utilizaremos así mismo dos conceptos básicos de la teoría documental que concretan el uso de los términos para el análisis de la representación de la realidad: el de “actor o actriz social” (el equivalente del personaje en la ficción) (Nichols, 1997, p. 76)² y el de “mundo proyectado” (el equiva-

² Para un análisis de la construcción de los personajes en el cine documental ver Aida Vallejo, “Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental”, *Secuencias*, nº27, primer semestre 2008, Pp.72-89. Algunas de las cuestiones planteadas en el apartado de análisis de personajes en *Balseros* también se desarrollan aparecen en este artículo.

lente a la “historia” o “diégesis” de la narrativa clásica) (Plantinga, 1997, pp.84-85).³

Temporalidades

Una de las claves de la profundidad narrativa de algunos documentales creativos contemporáneos es el paso del tiempo. El rodaje durante varios años permite seguir los cambios en las vidas de los actores y actrices sociales, y por lo tanto, a la hora de construir el relato, la elipsis es una herramienta fundamental. El filme *Balseros* debe en gran medida su complejidad narrativa precisamente al período de rodaje de más de siete años, que permitió seguir los giros que dan las vidas de los protagonistas.

Además del montaje, herramienta fundamental para la creación de la elipsis, hay varias marcas estilísticas que articulan el tiempo en el relato documental.

Los marcas estilísticas extradiegéticas (que no forman parte del universo de la historia que se está contando) pueden situar en el tiempo al espectador, al igual que ocurre en la ficción. Los subtítulos e intertítulos son un recurso utilizado varias veces a lo largo del filme para indicar el tiempo histórico en que se sitúa el mundo proyectado (como al principio del film donde el texto indica que están en 1994) (00.02.03). También se utiliza para comunicarnos el transcurso del tiempo, como ocurre en dos ocasiones para indicar que han pasado 8 meses (00.36.02) y cinco años, respectivamente. En *Balseros* vemos el intertítulo que reza: “5 anys després” (01.09.49) concretando cuánto espacio de tiempo transcurre exactamente en esa elipsis de montaje.

A pesar de que es la continuidad temporal en orden cronológico lo que marca la estructura de toda la película, el filme utiliza distintos tipos de saltos en el tiempo con fines narrativos. En el primer plano tras los créditos que sitúa la acción en la Habana en 1994, aparece un flashback vehiculado por la voz de uno de los protagonistas que recuerda los

³ Para un análisis de la relación entre los conceptos *historia* y *discurso* en el cine documental ver Vallejo, Aida, “La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental”, en *Doc On-line*, n. 2, Julio 2007, p.82-106. Disponible en: www.doc.ubi.pt. Consultado el 20-7-2009.

hechos que ocurrieron hace cinco años. Este salto atrás permite situar la acción en el momento álgido de la crisis de los balseros. También se usa este recurso para ilustrar el recuerdo de Juan Carlos cuando dice que llegó a Estados Unidos con un neumático como el que lleva en el trabajo, y donde se corrobora su versión cuando se le ve, en un efímero flash-back visual, en La Habana con el neumático antes de echarse al mar (00.56.58 a 00.57.58).

Aparecen además a lo largo de la película flash-forwards (o saltos hacia adelante) donde los actores y actrices sociales hacen predicciones de lo que harán en el futuro. Este “adelantarse a los acontecimientos” tiene una fuerza narrativa enorme, ya que esas expectativas podrán o no ser cumplidas, activándose los mecanismos del suspense.

En cuanto a la simultaneidad de acontecimientos, vemos que recursos que tradicionalmente han sido usados por el cine de ficción, como la pantalla dividida, son utilizados en el filme para mostrar dos eventos que suceden al mismo tiempo, como ocurre con la conversación telefónica entre Míriam Hernández y su hija. (01.26.37).

Diálogo espacial

Esta construcción temporal que une dos imágenes tomadas en el mismo momento, pero en lugares distintos, está íntimamente relacionada con la cuestión del espacio. La simultaneidad temporal implica poner en diálogo dos espacios separados, y en esta línea vemos que toda la película realiza un juego de alternancia entre dos espacios: el de los que se quedan (en Cuba) y el de los que se van (en Estados Unidos). En este caso ya no se trata de un solo cuadro donde se superponen los dos espacios, como ocurría con la conversación telefónica, sino de una sucesión de secuencias, que a través del montaje llevan al espectador de un espacio a otro, alternándose a lo largo de todo el filme.

Vemos además una vuelta de tuerca más en el diálogo espacio-temporal gracias al uso de las imágenes grabadas por los periodistas para informar a las familias del paradero de los balseros/a (tanto en Guantánamo como después de cinco años). Es especialmente trascendente el momento en que Míriam Hernández ve el vídeo de su hija pequeña que se cae al suelo y la madre recibe el instintivo impulso de

levantarla desde su sillón en Estados Unidos, mostrando después un gesto de sobrecogimiento que dice mucho más de lo que pueda comunicar cualquier declaración oral (00.42.28 al 00.43.46). Es un momento de realidad intensísima donde a través de la mediación audiovisual, la relación entre madre e hija trasciende el espacio y el tiempo (ya que aunque la caída de la niña ocurrió hace tiempo la madre la ve en presente y reacciona en consecuencia).

Tengamos en cuenta, así mismo, que este diálogo interespatial a través de la tecnología audiovisual es un elemento más de la cotidianidad de muchos de los cubanos en el extranjero ya que a pesar de mantener distancias espaciales entre distintos Estados, mantienen relaciones sociales y familiares (en este caso de madre-hija) de forma mediada (ya sea a través de conversaciones telefónicas o el envío de vídeos). Éste es precisamente el tema principal del mediometrage de ficción *Video de familia* (Humberto Padrón, 2001) que utiliza la forma de una video-carta grabada por la familia de un cubano que vive en Estados Unidos para hacer un análisis socio-económico del país. El video casero también es un recurso que Juan Carlos, uno de los protagonistas de *Balseros*, utiliza para mostrar sus viajes a Cuba (1.36.50 a 1.38.03). Dado su potencial creativo, es interesante reflexionar sobre las posibilidades que abre al documental este uso comunicativo de los medios audiovisuales, que permite recuperar memorias en forma de imagen, aportando una enorme riqueza visual al relato, y que de otra forma no serían sino puras declaraciones en la banda de audio.

Hasta aquí hemos visto las formas de diálogo espacial entre lugares distantes, pero es también interesante ver los mecanismos para la construcción del espacio próximo. A nivel audiovisual se construye con una transición de una imagen a otra a través de un travelling o panorámica o por medio del montaje. Si la relación de espacios se da a través del seguimiento de un personaje, esto puede evidenciar una manipulación. En *Balseros* se produce esta “manipulación” en un plano secuencia donde la hermana de Rafael entra en su casa (01.38.11). El seguimiento con una grúa de toda su trayectoria implica un sometimiento de la realidad de esa persona a las condiciones del rodaje, y por lo tanto implica una mayor intervención del equipo de realización en su acción. Esto no quiere decir que esa imagen no sea cierta ni que esa mujer no llegue siempre de esa manera a su casa, sino que la presencia del aparato fílmico,

y no de la realidad que quiere mostrar, se hace mucho más presente. Como apuntaba Godard, aquí la elección del travelling es en definitiva una cuestión de moral.

El hecho de que gran parte del material audiovisual utilizado en *Balseros* fuera grabado inicialmente para la realización de pequeños reportajes televisivos y no un largometraje cinematográfico queda evidenciado en el cambio de estética de la segunda parte del film. En las imágenes rodadas cinco años después vemos un mayor uso de planos-secuencia realizados con grúa, mucho más elaborados que los de la primera parte, y que implican una escritura previa y un proceso de preparación del rodaje que exige mucha más previsión, planificación y tiempo de realización. Esto conlleva más esteticismo, pero al mismo tiempo una mayor “teatralidad” o incluso representación de las personas que están siendo grabadas.

En último lugar, al igual que cuando hablábamos de la construcción del paso del tiempo a través de subtítulos e intertítulos, podemos decir que para la localización del espacio la película utiliza también esta estrategia textual que es ajena al universo diegético, es el caso del plano del inicio con el subtítulo que nos situaba en “La Habana, 1994” (00.02.03). Por otra parte la película también recurre a marcas diegéticas (que forman parte de la realidad), como los carteles de las localidades en que se encuentran los actores y actrices sociales, para situar la acción. Este recurso es usado una vez que Juan Carlos y Misclaida se han separado, para construir visualmente el espacio que los divide. A través de planos de carreteras y el cartel de bienvenida a Nuevo México (01.32.33) el espectador sabe que la siguiente secuencia tiene lugar en otro espacio, a pesar de que no hayan aparecido subtítulos o intertítulos que digan dónde se localiza.

Escondiendo la voice over. De la enunciación a la mostración

El hecho de prescindir de marcas extradiegéticas como los subtítulos e intertítulos explicativos tiene que ver precisamente con la exploración de formas alternativas de narración. Una de las características más representativas del documental de creación de los últimos años es la

ausencia de la tradicional voz *over* omnisciente propia del reportaje periodístico. La experimentación formal lleva en muchos casos a delegar en instancias intradieéticas (aquellas que forman parte de la realidad representada) la información que de otro modo iría vehiculada por la voz *over*. Se trata de la eterna dicotomía entre mostración y enunciación de la teoría clásica y que a principios de siglo XX recuperó la crítica angloamericana bajo las denominaciones de *telling* y *showing*.

Esta tendencia a esconder la enunciación en instancias intradieéticas tiene que ver tanto con la exploración formal que ha caracterizado al documental de autor y que lo ha situado como uno de los refugios de la vanguardia cinematográfica en los últimos años, como con la crisis epistemológica que sufren en la actualidad los discursos de la realidad y la objetividad.

En *Balseros* vemos distintas estrategias que eluden la posición omnisciente de la voz *over*. Para analizarlas, haremos ahora un recorrido por las distintas instancias narrativas del filme, desde las más cercanas a la enunciación (cuyo extremo estaría encarnado por la voz *over*), hasta la mostración más pura (estética propia del cine observacional).

Voz over, subtítulos, mapas, gráficos

En la enunciación en sentido puro hay un mediador entre la historia y el espectador. Aparece la voz enunciativa de un narrador ajeno al mundo proyectado. En el documental puede estar construida a través de una voz *over* incorpórea o mostrarse a través de intertítulos y textos. Al no haber mostración, no hay relación directa con el universo de la historia contada, y el relato está totalmente mediado. En *Balseros*, como apuntábamos anteriormente, se reduce al máximo el uso de estos elementos, utilizándolos exclusivamente para presentar a los personajes (a través de intertítulos con su nombre) o situar la acción en el espacio y el tiempo.

En la película no aparece ni una voz *over* omnisciente, ni el relato del realizador/a o periodista (que es en realidad la encarnación en imagen de esa voz omnisciente). Esta otra forma de enunciación, muy utilizada también en el reportaje periodístico, ocupa un lugar intermedio entre la enunciación y la mostración. En el caso de *Balseros* se evita también

este recurso, dejando que los actores y actrices sociales hablen por sí mismos. Como indica David Trueba, guionista del filme “*Balseiros* es una película que se construye sobre materiales de una riqueza inagotable, traspasa las fronteras de un documental al uso. No juzga, narra. No adoctrina, emociona” (Trueba). Vemos aquí la importancia de reflexionar sobre la relación entre la forma de enunciar y la ética del discurso ya que las formas de enunciación más puras que adoptan una posición omnisciente van necesariamente unidas a la intención de juzgar y adoctrinar.

Banda sonora

Otra forma de enunciación que no forma parte de la realidad rodada la encontramos en la banda sonora. Se trata de una de las formas más creativas que encuentra el filme para delegar la enunciación. A través de las letras de las canciones, elaboradas además a partir de declaraciones de los/las protagonistas, se construye un discurso sobre las aspiraciones de los balseiros/as, pero también sobre la interpretación de los autores de los hechos que ocurren ante la cámara.

Vemos un ejemplo en la secuencia donde los balseiros comienzan a echarse al mar con sus barcas (00.05.23 a 00.05.56). Aparecen varios planos seguidos de símbolos y mensajes religiosos en las balsas y gente rezando. Mientras, en la banda de audio se repite en forma de canción la frase “que sea lo que Dios quiera”. De esta manera se evidencia una enunciación que está construyendo significados a través de la propia construcción del discurso, y que de alguna manera se “esconde” tras las letras de una canción. Una forma elaborada y sutil de resumir el éxodo masivo en una secuencia sin evidenciar la presencia de un narrador.

La enunciación mediática

Otra forma de enunciación que en este caso ya forma parte del mundo proyectado es la grabación de imágenes o sonidos de los medios de comunicación (radio, televisión, periódicos, etc.) que forman parte de la realidad que se pretende representar. Vemos que en la sociedad de la

información los medios son una parte omnipresente de la realidad, por lo que muchos documentales recurren al relato mediático dentro de su propio relato. Ésta es otra manera de “esconder” la instancia narrativa a través de un enunciador metadieético. Permite entre otras cosas situar históricamente, dar información compleja y construida sobre el conflicto que trata el filme, etc. Muchas veces toma la posición epistémica que tradicionalmente ha encarnado la voz *over* omnisciente.

En *Balseros* vemos la imagen de la televisión que nos relata los cambios en la legislación Estadounidense sobre inmigración prohibiendo a los cubanos entrar en Estados Unidos y anunciado que serán llevados a Guantánamo (00.27.34 a 00.28.13). Funciona como una voz *over* omnisciente, pero es parte del mundo proyectado, y permite dar una información compleja difícilmente resumible si no es a través de una enunciación.

El diálogo con el entrevistador/a

El diálogo entre el equipo de realización (o entrevistador/a) y los actores/as sociales es una interacción entre elementos que forman parte del mundo proyectado. A nivel textual se trata del mismo mecanismo de enunciación que el diálogo entre actores sociales, sin embargo a nivel epistémico los diferenciamos por una cuestión de poder sobre el discurso. Son los entrevistadores los que hacen las preguntas, y los personajes los que han de responderlas. Vemos cómo esta cuestión se refiere a la autoridad epistémica, y no a la construcción textual.

A pesar que gran parte del filme se basa en declaraciones basadas en entrevistas, en la mayoría de los casos se eliminan las preguntas de los entrevistadores y se deja hablar a los actores sociales directamente, para evitar la mediación. Sin embargo en algunos casos se incluyen sus preguntas, como cuando se le pregunta a Méricys si la pueden filmar cuando esté “buscando a hombres” (00.17.02).

La forma de enunciación que suele resultar cuando se suprime la presencia de los entrevistadores (normalmente a través de la edición), corresponde a las “cabezas parlantes” o *talking heads*, que es otro de los recursos más utilizados por el reportaje periodístico. En *Balseros*, aunque muchas veces aparecen declaraciones directamente a cámara

en planos cerrados, no podemos hablar de un uso de esta construcción porque los planos de las declaraciones de los actores sociales se organizan en secuencias basadas en la unidad espacio-temporal (que asociamos con la narrativa clásica) y no la unidad temática del discurso oral que predomina en las *talking heads*.

El diálogo como portador del relato. El diálogo del cine directo

Pasamos ahora a las formas de construcción del relato más cercanas a la mimesis o mostración. Una de ellas es el diálogo no mediado entre dos actores o actrices sociales. En conseguir que éste se produzca de una forma natural y reveladora para el espectador radica gran parte del saber hacer del equipo de rodaje. Y aquí los autores del filme muestran una capacidad de acercamiento de una enorme sensibilidad y naturalidad.

La secuencia donde Juan Carlos y Misclaida eligen un coche de segunda mano (01.02.30 a 01.04.39) la conversación entre ambos tiene una gran fuerza expresiva y argumental y ofrece un genial análisis de lo que supone el cambio para ellos. Lo que ahora tienen y lo que han perdido.

Como indican Gaudreault y Jost “el cine tiene una tendencia casi “natural” a la delegación narrativa, a la articulación del discurso. En el fondo, la razón es muy sencilla: el cine muestra a los personajes mientras éstos actúan, imitan a los seres humanos en sus diversas actividades cotidianas, y una de esas actividades, a la que nos entregamos todos en un momento u otro, es la de hablar. Y hablando, bastantes humanos suelen utilizar la función narrativa del lenguaje, relatar, relatarse” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 57). El documental se sirve de esta característica del diálogo como portador de relatos para esconder a la instancia narrativa tras los actores sociales del mundo proyectado. Ésta es precisamente la estrategia principal del cine directo y la aproximación observacional al documental.

El diálogo consigo mismo. El monólogo interior

En Balseiros también se juega con la disociación entre imagen y sonido para construir el monólogo interior⁴ de los personajes. Este recurso lingüístico, heredado del cine de ficción, consiste en la superposición de la voz del personaje (o actor social) con una imagen en la que aparezca en silencio, con una actitud reflexiva. En el caso de la ficción, no existe contradicción alguna, ya que se trata de un recurso estilístico más, pero en el caso del documental plantea varias cuestiones ontológicas. Con este recurso, se esconde la instancia enunciativa y nos muestra a los actores sociales como si pudiéramos leer sus pensamientos, de esta manera tenemos la sensación de asistir a una representación no mediada por un narrador. Sin embargo vemos que se trata de una construcción, de una “realidad” creada por el documentalista gracias al montaje, ya que la voz no se corresponde con el plano, sino que ha sido tomada en una entrevista.

Cuando Juan Carlos cuenta cómo Misclaida le abandonó, en un principio le vemos relatando la historia, pero a continuación imagen y sonido quedan disociados, y mientras en la banda de audio seguimos oyendo su relato, en imagen aparece él asistiendo a un bar con sus amigos. En el momento en se le oye contar su arrepentimiento por haberla dejado mucho tiempo sola, lo vemos solo jugando al billar. La secuencia va de una declaración al uso a una construcción mucho más elaborada que explota todas las dimensiones de la banda de sonido e imagen, y especialmente los nuevos significados que surgen de su superposición (01.31.06 a 01.32.08).

⁴ Chatman desarrolla el concepto de monólogo interior en Seymour B. CHATMAN, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca: Cornell University Press, 1978, Pp. 181-196.

Mostración más pura. La imagen observacional

La mostración en su forma más pura viene dada por la imagen fotográfica como imitación de una realidad visual. El cine directo aspira a utilizar este medio de expresión como medio único para narrar sus historias, y se basa en la observación. Hay un dispositivo que cuenta la historia (la imagen) pero no hay entidad narrativa inscrita en el texto.

En *Balseros* también vemos secuencias basadas en la pura observación, siendo aquellas del comienzo del filme grabadas en el momento álgido de la crisis las que tienen mayor fuerza expresiva. La observación de los balseros llevando sus embarcaciones hasta el mar mientras les siguen cientos de personas no necesita enunciación alguna, aquí una imagen vale más que mil palabras.

Focalización y punto de vista

Cuando hablamos de la construcción del punto de vista en *Balseros* debemos apuntar que se ahonda en la subjetividad de los personajes a través de todos los estadios enunciativos de los que hemos hablado hasta ahora, y especialmente aquellos donde los actores y actrices sociales relatan sus propios sentimientos y pensamientos.

Sin embargo, ahora vamos a centrarnos exclusivamente en dos secuencias donde la construcción puramente audiovisual del punto de vista es especialmente innovadora para el género documental. Se trata específicamente de formas de auricularización (es decir, del punto de vista auditivo) donde se juega con la relación entre lo que oye la actriz social y lo que oye el espectador/a.

Un ejemplo muy construido de auricularización interna se da cuando Méricys intenta hablar por teléfono con su hermana (01.48.39). Aquí se solapa la toma del sonido directamente desde el teléfono al micrófono. Oímos lo que oye el personaje.

En otra secuencia la auricularización es externa, y por lo tanto el espectador no oye la conversación, pero los personajes sí. Las dos hermanas discuten y una de ellas le dice que no quiere que se venga con ella y con su hija porque está metida en el mundo de las drogas. El

espectador no oye expresamente lo que se dicen; puede ver sus gestos a través del cristal, pero sin embargo, no puede oírles (1.55.46). Un recurso narrativo que muestra cómo a veces los silencios dicen más que las palabras. Este recurso surge además por las limitaciones de la propia realización documental, ya que tal y como indicaba Carles Bosch fueron las protagonistas las que les pidieron tener esa conversación en privado. Les permitieron grabar desde el otro lado del cristal, pero no escuchar la conversación.⁵

La construcción de personajes. De la colectividad al individuo

El proceso de construcción de personajes es una de las estrategias más elaboradas de la película *Balseros*. El filme consigue un equilibrio entre su construcción como entidad colectiva (en relación a la representatividad), y la elaboración de las marcas estilísticas que resaltan su individualidad.

La construcción de personajes como entes colectivos implica una categorización de la persona en función de sus características comunes con aquellos/as que conforman su categoría, y por lo tanto una pérdida de su especificidad e identidad como individuo. El estereotipo implica una lectura del personaje, y en este caso del actor social, como representante de la clase de la que forma parte.

En *Balseros*. (Carles Bosch & Josep M^a Doménech, 2002) lo que les caracteriza a todos los actores sociales es su marcha a Estados Unidos con las balsas de producción casera en el momento concreto de la crisis. No se les identifica por ser blancos o negros, hombres o mujeres, escultores o prostitutas. El elemento definitorio de su clase es su condición de balseros/as. Y ésta, evidentemente es una construcción del filme y no de su propia personalidad.

Otra forma de construcción de varias personas como una sola entidad narrativa ocurre con las parejas. En muchos documentales se representa como un personaje colectivo, carente de individualidad, mos-

⁵ Declaración hecha por el director en la presentación del *Máster en Teoría y Práctica de Documental Creativo* de la Universidad Autónoma de Barcelona el 13 de octubre de 2004.

trándose sólo las escenas donde tiene lugar la interrelación entre sus integrantes. En *Balseros* al inicio se construye a Misclaida (la hermana de Méricys) y a su marido Juan Carlos como un solo personaje-pareja. Sin embargo cuando vuelven a encontrarles unos años después se han convertido en dos personajes que viven dos tramas narrativas diferentes porque sus vidas se han separado.

Es necesario reflexionar sobre los criterios que se tienen en cuenta a la hora de elegir un actor o actriz social para convertirlos en protagonistas de una trama narrativa. La construcción del personaje es un proceso textual de selección donde los actores y actrices sociales son elegidos en función de varios criterios. “Puede evaluarse su conocimiento, su representatividad, su “cinegenia”, sus relaciones interpersonales” (Colleyn, 1993, p. 103). Estos criterios de selección implican la visión de la realización no sólo sobre esas personas sino sobre su papel en el discurso de la realidad que van a representar. En la película *Balseros*, se eligen de entre todos los posibles protagonistas una serie de personas que van a pasar a ser los actores sociales en el filme, ya sea por su forma de ser, su historia personal, o sus metas. Los realizadores además descartaron de todo el material filmado a otra pareja formada por una chica ciega con una deformación en la cara y su pareja: un hombre de avanzada edad del que dependía, y del que se separó una vez que encontró trabajo en EE.UU. Carles Bosch apuntaba que de alguna manera tanto la deformación de la chica, como la historia de la pareja no terminaba de convencerles para incluirlos en el relato final. En palabras de Bosch “su historia no era representativa”.⁶

Otra cuestión fundamental es la evolución que sufre el actor o actriz social y su proceso de cambio según va enfrentándose a los desafíos que se le presentan. Se trata de la construcción del arco del personaje (Vogler, 2002, p. 242). Carles Bosch apuntaba a algunas claves tener en cuenta para entender el potencial narrativo de los actores y actrices sociales:

“cualquier persona es un personaje y cuando enseñando balseros se levantaba alguien y me preguntaba: “Pero ¿cómo consigue usted estos personajes maravillosos? Yo le dije: mire, si a usted le sigue una

⁶Según la declaración de Carles Bosch en la presentación del *Máster en Teoría y Práctica de Documental Creativo* de la Universidad Autónoma de Barcelona 13 de Octubre de 2004.

cámara durante siete años, en los momentos más trascendentales de sus vida, usted será el personaje más carismático del mundo”.⁷

Los eventos históricos de los que son los protagonistas van convertir a Méricys González, Óscar del Valle, Rafael Cano, Míriam Hernández, Guillermo Armas, Juan Carlos y Misclaida en grandes personajes, pero a nivel textual su orden de aparición, su presentación, así como otros elementos estilísticos que los definen, van a activar los mecanismos narrativos para hacer más efectivo el discurso y recalcar su individualidad.

Carles Bosch reflexionaba sobre el aprendizaje que supuso *Balseros* para abordar estas cuestiones en su siguiente film *Septiembre*, (2007, guión de Carles Bosch): “Mirando Balseros he aprendido (...) que los personajes queden definidos mucho antes, para que entonces la película fluya sola y ya entonces por ejemplo una mujer que va a ver a su pareja que está en la cárcel y a ella la tienes en un tren; que simplemente la cara de ella ya al espectador le diga mil cosas ¿por qué? Porque ya sabe quién es ella, porque ya sabe quién va a ver”.⁸ El objeto de deseo del personaje (en este caso de la actriz social) va a hacer que el espectador/a se identifique con ella compartiendo su deseo.

En *Balseros*, al quedar bien definidos al inicio de la película tanto los personajes como sus respectivas metas, se activan los mecanismos de identificación del espectador y se establece una línea de lectura para la evolución de ese actor o actriz social en base a sus perspectivas para el futuro.

La ideología implícita en el discurso muchas veces depende de cual es el objeto que se pretende conseguir. Rafael Cano, uno de los protagonistas de *Balseros* dice que quiere tener en Estados Unidos “lo que todo el mundo: un carro, una casa, una buena mujer” (00.10.46). Al compartir con el actor social su deseo, el espectador se sitúa en la misma posición (independientemente de que ese espectador social sea hombre o mujer). El motor del relato de este personaje es la búsqueda de esa mujer (al mismo nivel que el carro y la casa). Al convertir a la mujer en objeto de deseo, las implicaciones del relato desde una lectura

⁷ Entrevista audiovisual publicada en *Blogs&Docs* en Diciembre de 2006 y realizada el 16 de Noviembre de 2006 en Barcelona. (04.07) Video consultable online.

⁸ Entrevista audiovisual publicada en *Blogs&Docs* en Diciembre de 2006 y realizada el 16 de Noviembre de 2006 en Barcelona. (04.07) Video consultable online.

feminista delatan una construcción del punto de vista exclusivamente masculino y la concepción de la mujer precisamente como un objeto, y no como un personaje que guía la acción.⁹

Por último reflexionaremos sobre algunas de las estrategias de estilo que se utilizan en *Balseros* para definir a los actores y actrices sociales como personajes individuales y reconocibles.

Plantinga indica que “una de estas manifestaciones es el leitmotiv, una marca musical por la que un personaje es marcado e identificado” (Plantinga, 1997, p. 165). El filme explota este recurso en numerosas ocasiones, convirtiendo una frase del personaje en una canción que se repetirá cuando vuelva aparecer, de manera que el espectador/a relacione ambas, facilitando su identificación y su atención sobre esta persona como individualidad. Es lo que ocurría cuando aparece Rafael Cano. Su frase “un carro, una casa, una buena mujer” pasa a ser la letra de la canción que le acompaña a lo largo del filme. Cuando aparece en pantalla, oímos la canción, lo que automáticamente permite reconocerlo como un personaje ya conocido, cuya trayectoria anterior hemos visto previamente.

En segundo lugar están las acciones que un actor social realiza. En *Balseros*, uno de los elementos identificativos de Rafael Cano es que hace esculturas. Se muestran sus obras en Guantánamo (00.29.09) y después de cinco años en Estados Unidos (1.15.24). Dado que su físico ha cambiado mucho y ha engordado considerablemente, el hecho de mostrarle de nuevo con sus esculturas permite dar una continuidad a su imagen como personaje.

⁹Para un análisis del viaje del héroe desde una perspectiva feminista ver, Maureen Murdock, *El viaje heroico de la mujer (guía práctica)*, Gaia, 1999. Citado en Christopher Vogler, *El viaje del escritor* Barcelona: Ed.Robinbook, Ma non troppo, 2002. (Ed.original en inglés: *The writer's journey*, 1998), p. 22. La construcción del viaje del héroe en un inicio surge desde una perspectiva masculina donde el héroe es siempre hombre. El propio Campbell propone como una de las etapas “La mujer como tentación”. Citado en Christopher Vogler, *Op.Cit*, p. 44. extraído de Joseph Campbell. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, México: Fondo de cultura económica, 1959.

Conclusiones

A modo de conclusión, incidiremos en algunas de las estrategias más efectivas a nivel narrativo utilizadas en *Balseros*.

En primer lugar el rodaje a lo largo de siete años da una enorme profundidad narrativa a los personajes, permitiendo ver su evolución. Esto sumado al orden cronológico de los hechos permite estructurar el relato en base a sus expectativas para el futuro y activar así los mecanismos del suspense en base al logro o no de las metas de cada personaje.

En segundo lugar debemos reflexionar sobre la riqueza de usos de distintos tipos de narración, en las que se percibe una exploración de formas más cercanas a la mostración, alejándose de las formas de enunciación más puras (y especialmente de la voz *over* omnisciente ausente en todo el film).

En tercer lugar vemos cómo la película experimenta con las posibilidades que ofrece la cultura visual de principios de siglo XXI. La inscripción en la película del discurso mediático (en este caso de la televisión) o de los vídeos (tanto caseros como los del equipo de rodaje) como instrumento de comunicación entre familias divididas entre dos Estados, ofrece una riqueza de elementos narrativos que es a su vez testigo del papel de la imagen como mediador social en la actualidad.

Por último vemos que las posibilidades técnicas también favorecen exploraciones del punto de vista de los personajes, ya sea jugando con la auricularización (la relación entre lo que oye el personaje y lo que oye el espectador) o desligando imagen y sonido para superponer declaraciones en la banda de audio con imágenes de los actores y actrices sociales en sus actividades cotidianas. De esta manera se crea un diálogo entre audio e imagen que genera nuevos significados, enriqueciendo la articulación del relato.

Este trabajo ha sido realizado gracias a la beca del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación de Gobierno Vasco.

Referências Bibliográficas

BAUSAN FILMS, (s/data), "Guión memoria", disponible en: www.bausanfilms.com/uploads/fichas/archivos/guión%20memoria%20balseros.pdf. Consultado el 21-07-2009.

BAUSAN FILMS, (s/data), "Guión memoria", disponible en: www.bausanfilms.com/uploads/fichas/archivos/guión%20memoria%20balseros.pdf. Consultado el 21-07-2009.

BLOGS&DOCS, (Diciembre de 2006), "Entrevistas. Carles Bosch" en *Blogs&Docs*, (realizada el 16 de Noviembre de 2006 en Barcelona). Vídeo online consultable en: www.blogsandocs.com/?p=20. Consultado el 21-7-2009

BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin, *Film Art. An introduction*, Massachusetts: Addison-Wesley Publishing Co., 1979 (2nd printing 1980).

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, México: Fondo de cultura económica, 1959.

CHATMAN, Seymour B, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca: Cornell University Press, 1978.

COLLEYN, Jean-Paul, *Le regard documentaire*, Paris: Editions du centre Pompidou, 1993.

GAUDREAU, André y JOST, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona: Ed. Paidós, 1995 (ed. original en Francés, 1990).

GUYNN, William, *Un cinéma de Non-Fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2001. (Ed.original en ingles: William GUYNN, *A cinema of Nonfiction*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson Associated Universities Press, 1990).

MURDOCK, Maureen, *El viaje heroico de la mujer (guía práctica)*, Gaia, 1999.

NICHOLS, Bill, *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.

NICHOLS, Bill, *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001.

NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Ed.Piados, 1997 (1^a Edición en ingles: *Representing reality: Issues and concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991).

PLANTINGA, Carl R., *Rethoric and representation in nonfiction film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

TRUEBA, David, (s/data), "Notas del guionista" en la *página web oficial de la productora Bausan Films*. Disponible en: www.bausanfilms.com/uploads/fichas/archivos/notas%20guionista%20david%20trueba.pdf. Consultado el 23-07-2009.

VALLEJO, Aida, "La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental", *DocOnline*, n^o2, julio de 2007, Pp.82-106, disponible en: www.doc.ubi.pt. Consultado el 20-7-2009.

VALLEJO, Aida. "Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental" in *Secuencias*, n^o27, primer semestre 2008. Pp.72-89.

VOGLER, Christopher, *El viaje del escritor*, Barcelona: Ed.Robinbook, Ma non troppo, 2002. (Ed.original en ingles: *The writer's journey*, 1998).

Filmografía

Balseros(2002), de Carles Bosch & Josep M^a Doménech (guión: David Trueba y Carles Bosch).

Septiembre(2007), de Carles Bosch (guión: Carles Bosch).

Vídeo de Familia(2001), de Humberto Padrón.

Análise das estratégias de efeito no filme Koyaanisqatsi

Paolo Bruni e Cristiano Canguçu

Doutorandos na Universidade Federal da Bahia

paolo@realidadesintetica.com; cristiano.figueira@gmail.com

Resumo: Neste ensaio pretendemos determinar com base na metodologia de análise fílmica de Wilson Gomes e na teoria musical minimalista os elementos cognitivos, sensoriais e emocionais que compõem as estratégias de produção de efeito no filme experimental Koyaanisqatsi (Godfrey Reggio, EUA, 1982).

Palavras-chave: minimalismo musical, poética, análise fílmica.

Resumen: En este ensayo queremos determinar sobre la base de la metodología de análisis fílmico de Wilson Gomes y de la teoría de la música minimalista los elementos cognitivos, sensoriales y emocionales que componen las estrategias de la producción final de la película experimental Koyaanisqatsi (Godfrey Reggio, USA, 1982).

Palabras clave: minimalismo musical, poética, análisis de películas.

Abstract: In this essay, we try to figure out, based on Wilson Gomes's film analysis methodology and on the musical minimalistic theory, which are the cognitive, sensorial, and emotional elements that are composed in the effect production strategies in the experimental film Koyaanisqatsi (Godfrey Reggio, USA, 1982).

Keywords: musical minimalism, poetics, filmic analysis.

Résumé: Dans cet essai, nous voulons déterminer sur la base de la méthodologie de l'analyse filmique développée par Wilson Gomes et de la théorie musicale minimaliste les éléments cognitifs, sensoriels et émotionnels qui composent des stratégies de production d'effets dans le film expérimental Koyaanisqatsi (Godfrey Reggio, EUA, 1982).

Mots-clés: minimalisme musical, poétique, l'analyse filmique.

1. Introdução

EM outubro de 1982, foi lançado no New York Film Festival o longa-metragem *Koyaanisqatsi*, dirigido por Godfrey Reggio, com trilha musical composta por Philip Glass e direção de fotografia de Ron Fricke. *Koyaanisqatsi* não possui personagens, trama ou comentários em voz *over*: o filme inteiro é composto por sucessões de planos enfocando cenários diversos, como montanhas, nuvens, cidades, máquinas e multidões. O filme é acompanhado quase ininterruptamente pelas músicas de Glass, que dão a velocidade e o tom emocional de cada parte.

As questões que podem ser levantadas por um filme como *Koyaanisqatsi*, assim como *Powaqqatsi* e *Naqoyqatsi*, os outros filmes que completam a trilogia, são bastante ricas: quais são os seus significados? Como as imagens são moduladas pela trilha musical? De que modo nós, os espectadores, somos interpelados pelo conteúdo?

Godfrey Reggio, em entrevistas, costuma dizer que sua intenção com os filmes não é a de passar uma mensagem capital, mas de criar uma experiência diferenciada:

O que você desista é a especificidade de um pensamento, uma idéia, inequivocamente obtendo o seu ponto de vista, que as pessoas podem concordar ou discordar. Mas o que você obtém é a riqueza de uma experiência que pode ficar no consciente e inconsciente da mente, e pode ser constantemente revisitada servindo como uma fonte de inspiração para o telespectador (*apud* Dempsey, 1989, p. 8).

Considerando o lugar da obra inaugural da trilogia Qatsi na história do cinema e a sua poética diferenciada, será feita uma análise detida no primeiro filme da série, considerando algumas das suas dimensões mais importantes: 1) De que modo a música de Philip Glass, presente do início ao fim do filme, é percebida pelo espectador? É possível dizer que a estética minimalista é adotada nesta trilha sonora? O próprio filme seria minimalista?; 2) É possível dizer que *Koyaanisqatsi* provoca uma experiência de recepção cinematográfica diferenciada? Como os elementos imagéticos, musicais, de montagem e de conteúdo induziriam a tal experiência?

2. O Minimalismo Artístico e Musical

O minimalismo surge como tendência estética nas artes visuais no final dos anos 50 e início dos anos 60 em Nova York. Neste cenário aparecem as primeiras expressões do minimalismo nas artes visuais indo de encontro com a emotividade romântica do expressionismo abstrato. As obras minimalistas são os próprios objetos, sem outros efeitos expressivos que não o ponto de vista do observador. Toda a variedade de visual, de elementos e/ou cores, característico do expressionismo abstrato é reduzida a elementos mínimos de expressão. O objetivo do método minimalista era conseguir uma forma de arte livre de misturas, sem referências subjetivas externas a própria obra.

Segundo Jonathan Bernard, a apropriação geral do termo minimalismo para música advém de uma série de alusões pejorativas ao minimalismo nas artes visuais feita por músicos, jornalistas e ouvintes. Eram comuns as descrições de “uma música onde nada acontece” ou “uma música praticamente sem substância” (Bernard, 2003, p. 113) para descrever as novas experiências composicionais de La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass nos EUA dos anos 60. A primeira tentativa não depreciativa de alusão ao minimalismo, e conseqüentemente, com intuito de agrupar várias peças musicais dentro de uma nova estética, ocorre em 1968 quando compositor Michael Nyman descreve *The Great Digest*, uma das peças do vanguardista Cornelius Cardew como minimalista.

De maneira simples, o minimalismo musical, “em termos conceituais, é uma estética sonora que deliberadamente restringe os materiais e as fontes que o artista emprega em suas concepções” (Rodrigues, 2005, p.57). Bem similar ao que ocorria com a *minimal art*, a eliminação de elementos excessivos e emotivos da obra estava ligado a oposição da estética expressionista. De acordo com Dimitri Cervo (2005), o dodecafonismo, o serialismo e o serialismo integral representavam a estética expressionista na composição musical. Num sentido amplo, o expressionismo musical não estava atrelado somente a expressão de sentimentos subjetivos ou inconscientes, mas representava o *establishment* do discurso dramático da música séria dos anos após segunda guerra mundial, cujo os representantes eram Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen.

Portanto, Serialismo (Expressionismo) e Minimalismo são dois movimentos estéticos, ambos filhos do modernismo e que defendem modos de compor “puros” ou exclusivistas, intimamente relacionados por oposição radical. Enquanto o serialismo procura evitar de forma sistemática um centro tonal, o Minimalismo procura afirmar incessantemente um centro tonal. Enquanto o serialismo trabalha com o princípio de não repetição, o Minimalismo pretende repetir à exaustão. Enquanto o serialismo era considerado um desenvolvimento necessário e irreversível da evolução da música ocidental, o Minimalismo introduzia conceitos filosóficos e estéticos do Oriente os quais diferiam frontalmente da visão de mundo ocidental (Rodrigues, 2005, p.46).

Grande parte da intriga estética contra os pilares fundamentais da música contemporânea defendida pelos minimalistas deve muito às críticas do compositor e pensador norte-americano John Cage. Muito influenciado pela filosofia oriental (zen-budismo e taoísmo), Cage propôs a “escuta ampliada” que agregaria as expressões musicais novos campos sonoros: os já presentes na natureza e os propostos pelas novas tecnologias de composição eletroacústicas. “Este alargamento do campo sonoro dizia a respeito da necessidade de reajuste nos conceitos de som musical, de som não-musical, de ruído, e especialmente, de silêncio” (Rodrigues, 2005, p.56). Cage propunha métodos composicionais que derrubassem o elitismo sintático das músicas de concerto, dando igual importância tanto as partituras quanto aos ruídos cotidianos das paisagens rurais e urbanas. Estes métodos contrapõem-se à forma das peças musicais como uma obra acabada. As músicas eram processo sonoros, situações nos quais os sons poderiam ocorrer ao acaso, como em *Music of Changes* (1951), onde o compositor utiliza a teoria da mutação do oráculo chinês *I Ching* para demonstrar o fluxo constante e não-hierárquico dos sons. Nesta obra, todos os elementos da estrutura musical – altura, silêncio, duração, amplitude, tempo e densidade – foram escolhidos pela probabilidade aleatória do lançamento de moedas.

A idéia de processo sonoro é o ponto principal de ruptura entre os compositores experimentais como Cage, e sua influência estende-se de maneira contumaz a estética do minimalismo musical. Como explica Steve Reich, em seu manifesto minimalista *Writings About Music* (1974): “Eu não quero dizer processo de composição, mas sim obras que são literalmente processos. O que é distintivo em um processo mu-

sical deste tipo é que ele determina todos os detalhes, de nota a nota, de uma composição, e toda sua forma simultaneamente” (*apud* Cervo, 2005, p.48). Diferente dos processos composicionais experimentais de Cage, os minimalistas convergem os processos para a própria forma musical por meio de repetições sistemáticas.¹

“[...] na música repetitiva a idéia de obra é substituída pela idéia de processo [...] a música dialética tradicional é representacional: a forma musical está relacionada com um conteúdo expressivo e isso é um *meio de criar uma tensão crescente*; o que é usualmente chamado um argumento musical. Mas a música repetitiva não é construída em torno de um argumento, a obra não é representativa e também não é um meio de *expressão de sentimentos subjetivos*. Glass escreveu que ‘Esta música não é caracterizada por argumento e desenvolvimento [...] a música não tem mais *uma função de mediação que se refere a algo fora dela mesma*, mas encarna a si mesma sem mediações. Assim o ouvinte necessitará de uma estratégia de audição diferente, sem os conceitos tradicionais de lembrança e antecipação. A música deve ser ouvida como um evento sônico puro, um ato sem nenhuma estrutura dramática.’” (Mertens *apud* Cervo, 2005, p.46. grifos nossos).

Nas peças minimalistas o ouvinte é convidado a penetrar num continuum sonoro onde por meio de técnicas composicionais (*phasing, linear additive process, block additive process, textual additive process e overlapping pattern*), de adição e subtração sutil de elementos timbrísticos, percebe as transformações da própria forma do som. Ao expor o ouvinte a durações extremamente longas, o minimalismo redefine a escuta a perceber intensamente a variação de cada instante na música.

3. Análise

Deixaremos de lado, momentaneamente, tais questões para examinar com mais profundidade o próprio filme. Para isso, adota-se aqui a metodologia de análise Poética do Cinema (Gomes, 1996, 2004a, 2004b), inspirada em determinadas percepções da Poética de Aristóteles – es-

¹ Dimitri Cervo explica a simples repetição, como ostinatos, não caracteriza uma obra como minimalista. São necessárias técnicas composicionais específicas para compor os processos de repetição (2005: 49-58).

pecialmente suas considerações acerca da destinação da obra e dos gêneros, partindo delas para uma formulação contemporânea e aplicando tais inspirações ao cinema, ou, de forma mais abrangente, às obras audiovisuais.

3.1. Forma e divisões do filme

Primeiramente, vejamos alguns aspectos gerais dos dispositivos cinematográficos e estruturais de *Koyaanisqatsi*.

A primeira característica distinta da trilogia *Qatsi* é o seu foco nas vastidões naturais e nos grandes conjuntos humanos, como cidades, multidões e maquinarias. Há pouquíssimo foco em pessoas, em indivíduos, pois os planos são quase sempre gerais, demorados, temáticos. Uma das principais convenções narrativas não é seguida: não há personagens,² o que implicaria na ausência de peripécias (reviravoltas) dos destinos deles e um desenlace final. Há, entretanto, elementos narrativos: o filme utiliza bastante claramente a estrutura “situação-reviravolta-desenlace”, na qual a situação seria o mundo natural, a reviravolta seria a chegada da humanidade e o desenlace, o apocalipse previsto na profecia *Hopi*.

A montagem e a trilha musical respeitam essa estruturação, de modo que cada um desses três segmentos tem seu próprio conjunto de músicas e o ritmo da edição varia perceptivelmente quando uma parte do filme termina e outra começa. Mais especificamente, a aparição da humanidade em *Koyaanisqatsi* surge,³ primeiro, com um *traveling* aéreo de uma plantação de flores (16m46s), denotando a presença dos seres humanos e, logo posteriormente (17m16s), a adição de acordes retumbantes às camadas melódicas repetitivas da trilha musical. Tal adição não é gratuita: é usada, como em muitos filmes, para *antecipar* algo. Em pouco tempo, surgem as imagens de explosões (17m50s) e do enorme caminhão esfumaçado (18m04s), no primeiro plano-fechado do filme.

Este tipo de composição é uma técnica com fins narrativos: antecipa-se uma reviravolta, através da música, e, quanto o antecipado surge

² *Homens em ação*, dizia Aristóteles no início d’A Poética.

³ No capítulo 4 do DVD, chamado de “Fonte”. Ver no apêndice A.

de fato, a música muda de movimento e a escala de planos fecha-se (mesmo que momentaneamente) para chamar atenção para algo. Além disso, a estrutura musical é dramática, emocional: na tomada do caminho, os tons graves e ressoantes substituem bruscamente a melodia reiterativa, mais aguda.

A divisão também é clara no desenlace, quando o capítulo “Redes” encerra e há uma transição sem acompanhamento musical (capítulo “Microchip”, bem curto) para o desfecho (capítulos “Profecias” e “Final”). As tomadas aumentam de duração e o movimento interno é bem menor, com a substituição do efeito-câmera-rápida por, primeiramente, planos fixos, e posteriormente, câmeras-lentas ou movimento no tempo comum. Pouco a pouco, a música seguinte surge, de andamento muito mais lento e presença de um coral,⁴ que canta as profecias apocalípticas do povo *Hopi* no idioma original. *Koyaanisqatsi* não esconde a transição das reviravoltas para o desenlace.

Em geral, as divisões do filme são do mesmo modo perceptíveis, com mudanças de ritmo e encerramento da música. Como é possível verificar no Apêndice A, a divisão rítmica e temática do filme é equivalente à divisão musical. *Koyaanisqatsi* não é uma reunião de imagens aleatórias, mas um conjunto claro e, em certa medida, narrativo de imagens reunidas em núcleos temáticos sucessivos.

3.2. Dimensão sensorial: as modulações da experiência

Mesmo havendo uma estrutura retórico-narrativa perceptível, o que torna *Koyaanisqatsi* uma obra especial e reconhecível é o modo como ele utiliza as matérias-primas do cinema para afetar a percepção que o espectador tem dos motivos filmados. Infinitamente copiado depois do seu lançamento comercial, este filme possui um programa sensorial

⁴ Esta última música, chamada “Profecias”, é melancólica e lembra os réquiens católicos.

bastante criativo,⁵ focado na modulação da nossa experiência da velocidade e do ritmo do filme.

Nessa estratégia, tanto a trilha musical quanto as técnicas de captação de imagem e a edição são coordenadas para reiterar constantemente a percepção de ritmo. Examinemos rapidamente a primeira: Há raras e curtas tomadas sem música; essas às vezes são preenchidas por sons ambientes, mas que logo são substituídos em fusão com uma nova música.⁶ A trilha musical é fundamentada em algumas técnicas minimalistas, como a reiteração constante de fraseados melódicos em uma camada sonora mais perceptível. Tais melodias mudam de andamento durante cada capítulo, mas pouco mudam em termos de nota; em vez disso, são sobrepostos por novas camadas de melodias ou por notas ressoantes, aumentando a massa musical. A repetição melódica incessante produz um forte efeito rítmico no filme, de modo que há seqüências de ritmo perceptivelmente lento, ou seja, notas duradouras e andamento devagar da melodia, e seqüências de velocidade intensificada, quando as mesmas linhas melódicas de outrora são aceleradas e acompanhadas de outras camadas musicais.

Essa estrutura musical acompanha as mudanças na própria imagem, em duas dimensões: na montagem, ou seja, na relação intra-planos, e no próprio ritmo interno do conteúdo das imagens, ou seja, as relações intra-planos. Essas últimas são agenciadas pelo recurso intenso às técnicas de câmera lenta e, principalmente, de câmera-rápida,⁷ cujo emprego tornou-se uma espécie de marca neste filme. Os dois exemplos mais concretos disso são os capítulos 5 (“Naves”) e, principalmente, 10 (“Redes”). Este segundo será examinado aqui com mais detalhe.⁸

⁵ Apesar de não podemos alardear que o *princípio* seja *absolutamente* pioneiro, vistas as influências das “sinfonias das cidades” e do filme “Um homem com uma câmera”, os detalhes desse programa em *Koyaanisqatsi* são inegavelmente criativos.

⁶ O início do capítulo 9, “Pessoas lentas”, tem som ambiente. O início do capítulo 6, “O reflexo das nuvens”, tem apenas silêncio.

⁷ O contrário de câmera-lenta, ou seja, a captação de menos quadros por segundo para que a projeção ou a exibição em vídeo produza a percepção de aumento da velocidade com a qual coisas acontecem.

⁸ Infelizmente, é impossível analisar formalmente o filme inteiro neste artigo, por questões de espaço. Por isso, teremos de nos contentar com a análise de certos momentos-chave.

O início desde capítulo é composto por planos-gerais fixos de prédios e cenários urbanos. Há, primeiramente, uma sensação de tranqüilidade e lentidão, por causa da música serena e lenta (poucas notas, apenas uma camada que ressoa demoradamente) e pela semi-imobilidade da imagem. Mesmo o uso de câmera-rápida nesses planos iniciais ainda não provoca sensação de rapidez: isso porque os primeiros movimentos dessa seqüência são de nuvens refletidas nas superfícies dos edifícios, que, embora se movimentem muito mais rápido do que na vida real, não podem ser considerados movimentos inter-plano bruscos. Logo depois, há um plano geral de em contra-*plongée* focado nos prédios de uma metrópole, porém capturando o tráfego em segundo plano. A velocidade total da cena aumenta, mas o frenesi do trânsito acelerado ainda não é dominante. Este plano específico (45m20s) é um dos mais interessantes de *Koyaanisqatsi*, pela engenhosidade do tomada em panorâmica extremamente lenta que, ao se articular com a filmagem em câmera-rápida, produz um movimento horizontal que é percebido em velocidade normal, mas que contrasta com a agilidade dos carros em movimento ao fundo.

Aos poucos, o trânsito vai se tornando o principal conteúdo dos planos (mas ainda em plano-geral), e o andamento da trilha musical cresce aos poucos. Subitamente, algumas das camadas melódicas mais lentas somem, e uma camada bem mais rápida e aguda toma seu lugar. É o mesmo momento em que o trânsito é enquadrado mais de perto e com mais movimentos de câmera (47m45s). A velocidade que era percebida de longe se torna mais *presente*. Outras camadas melódicas rápidas vão se adicionando enquanto o efeito de velocidade se intensifica cada vez mais e os planos tornam-se mais próximos dos objetos, primeiro dos carros, depois das pessoas, até focalizá-las em plano frontal (51m11s). A partir daí, há planos ainda mais fechados, em *closes* de máquinas de dinheiro (52m54s) ou quando a câmera é posta dentro das esteiras da linha de produção, e nos possibilitar visualizá-las do inusitado ponto de vista do próprio produto (62m33s). Enfim, este capítulo se encerra com o movimento rápido da própria câmera, dentro de supermercados (62m40s), focados na televisão⁹ (63m05s) ou dentro dos carros em movimento (64m08s). Não mais vemos a velocidade

⁹ O que provoca uma desorientação imensa, já que as mudanças de imagem dos programas de televisão são de tal modo aceleradas que tornam-se caóticas.

da cidade a partir de planos-gerais, mas entramos nessa velocidade em câmeras-subjetivas.

Por outro lado, há modulações inversas também. As cenas do lançamento do foguete que abrem e fecham o filme, são feitas em câmera-lenta, planos duradouros e melodias demoradas, ressonantes. O que chama atenção é a onipresença do *ritmo*, imagético e sonoro, como dominante da experiência provocada por *Koyaanisqatsi*. Modular nossa forma de ver o mundo parece ser definitivamente a estratégia sensorial deste filme, e não apenas pela dimensão do ritmo e do tempo: as escolhas dos enquadramentos é também diferenciada. Nos capítulos iniciais, “Orgânico”, “Nuvens” e “Fonte”, os planos-gerais de grande porte concentram-se na sensação de vastidão, da imensurabilidade do mundo natural. Do mesmo modo funcionam as tomadas aéreas da cidade.¹⁰

Quanto os planos focam-se nas pessoas a partir de pontos de vista mais próximos, ainda assim são enquadramentos “estranhos”, diferentes. O exemplo mais claro são os “retratos” em *Koyaanisqatsi*: pessoas paradas, visivelmente posando para um retrato, enquadradas segundo os protocolos desse tipo de fotografia: separação de figura e fundo, posição em repouso, enquadramento focado na metade superior do corpo humano. O que é comum no retrato é incomum em filme, pois a sensação de que as pessoas estão posando é bastante intensificada pelo fato de haver movimento no cinema. E, em consonância com a poética do geral, do vasto e do afastamento, a montagem abandona tais pessoas logo após o retrato não sabemos quem elas são, o que pensam, como se comportam.

Em suma, são perceptíveis as modulação sensoriais como dominante no filme inteiro, em especial nos aspectos do ritmo e do ponto de vista. Podemos inferir que *Koyaanisqatsi* pretende apresentar uma experiência visual diferenciada sobre nosso mundo. Assim como os filmes experimentais, este não faz afirmações, nem exhibe acontecimentos, mas procura provocar sensações, afetar a nossa dimensão sensó-

¹⁰Um dos recursos mais interessantes de *Koyaanisqatsi* de conferir a impressão de vastidão nas tomadas urbanas é o uso dos edifícios espelhados para refletir o movimento das nuvens. As *plongées* dominam o filme, e deslocam a atenção visual do ponto de vista humano para um ponto de vista mais geral e de conjunto.

rea. E isso como *objetivo dominante*, não como recurso narrativo¹¹ ou retórico.

3.3. Dimensão emocional: repouso e tensão

Considerando a existência reduzida de narrativa e da enunciação verbal neste filme, cabe principalmente à relação música-imagem dar o tom emocional de cada segmento. Foi possível identificar alguns padrões musicais recorrentes: O primeiro, que será nomeado aqui de “repouso”, ocorre no início da maioria dos segmentos,¹² e consiste em uma linha melódica ressonante e consideravelmente lenta. No início do capítulo “Orgânico”, por exemplo, a primeira nota ressoa por 28 segundos. Tais inícios são o “momento de repouso” do qual se parte em cada segmento. Em geral, esse padrão acompanha as imagens feitas em planos-gerais, que apresentam o “cenário”, natural ou humano, que será tematizado. Pouco a pouco, outras camadas de melodias se sobrepõem, derivando em um dos padrões descritos a seguir.

O segundo padrão tem algo de melancólico, dominado por tons graves, andamento lento, melodias executadas por um órgão de igreja e por canto coral. São o caso dos capítulos 1, 9 e do 12 em diante. No caso específico do início e no fim do filme, o cantor gutural entoia reiteradamente a palavra “koyaanisqatsi” em *basso profundo* (extremo grave do espectro vocal humano), o que intensifica a impressão de lamento. O emprego desses protocolos das músicas de réquiem está articulado, em *Koyaanisqatsi*, com planos mais fechados e, principalmente, efeitos de câmera-lenta. Os capítulos 9 e 12 são, justamente, aqueles cujos planos enfocam com mais proximidade os seres humanos, às vezes, pessoas comuns, e outras, pessoas para as quais o filme socilita compaixão: excluídos sociais, doentes, trabalhadores entediados... Eles interagem pouco entre si. Grande parte das tomadas enquadra pes-

¹¹ O emprego de recursos sensoriais com fins narrativos não é incomum. Mesmo um *blockbuster* como *Matrix* (1999), usa o recurso de *bullet-time* para acentuar a sensação de irrealidade do mundo virtual, ou seja, como dispositivo de construção de mundo.

¹² Exceto os capítulos 4, cuja música já começa em tempo acelerado, o 6, que não tem música, e o 9, que inicia com sons ambientes que se fundem a uma melodia. No caso dos capítulos 2, 8 e 11, este é o padrão que preenche o segmento inteiro.

soas desacompanhadas, focando-se na multidão, e não na interação interpessoal (42m40s).

O terceiro padrão mais relevante é o da tensão e velocidade crescentes. São os famosos planos em câmera-rápida, já descritos na seção sobre efeitos sensoriais. A crescente velocidade dos cortes e das melodias provoca, arriscamos dizer, um efeito de inquietação, ou até exaustão em pessoas mais sensíveis. Isto é especialmente forte no segmento “Redes” (capítulo 10), que dura 20 minutos de imagens e sons cada vez mais acelerados, até o seu fim brusco e início abrupto do segmento posterior.

O quarto padrão musical-imagético importante consiste nas viradas dramáticas presentes nos capítulos 4 (“Fonte”) e 7 (“Pruitt Igoe”). Em ambos os casos, as imagens mostram a) acontecimentos catastróficos, como a gigantesca demolição do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, testes atômicos e bombardeios, ou b) preocupantes, como as maquinarias pesadas hiper-poluentes que são mostradas no capítulo 4. A música muda radicalmente das melodias mais lentas e de “repouso” para um padrão mais retumbante e dramático. Uma das tomadas mais dramáticas nesse sentido é o surgimento abrupto de explosões não-identificadas e do caminhão-trator (18m21s). O caminhão é enquadrado em um close na sua placa, que lentamente abre para o plano-geral que o exhibe sendo encoberto por uma espessa fumaça negra. Outra muito importante é a demolição do conjunto Pruitt-Igoe, na qual a música torna-se dramática (34m17s) a aproximadamente 2 minutos antes das detonações (36m22s), antecipando que “algo” grande vai acontecer. Como examinaremos na conclusão, este modo de empregar a música na narrativa foge bastante de um dos princípios minimalistas.

3.4. Dimensão cognitiva: significados e asserções

O fato de *Koyaanisqatsi* não ser dominado por asserções verbais não significa que não haja uma construção de mensagem. Ainda que sutil, em certos momentos, e cifrada, em outros, a mensagem de *Koyaanisqatsi* é bastante próxima de um filme-denúncia ou de uma narrativa de anti-utopia futurista: o filme contém uma espécie de *alerta* sobre o

estado do mundo. Examinemos rapidamente a construção dessa mensagem.

O primeiro capítulo contém o título do filme, cuja tradução é deixada para o fim, pinturas rupestres do *Horseshoe Canyon* (Utah, EUA)¹³ e um plano fechado do lançamento de um foguete espacial não-nomeado.¹⁴ *Koyaanisqatsi* narra uma espécie de mitologia do mundo, com início, meio e fim. No início, há tomadas focadas na vastidão e beleza do mundo natural: nuvens, montanhas, ilhas, mares. Há raros animais enquadrados, de modo que o foco é no vasto e imensurável. Não há conflitos naturais. A seleção das imagens humanas também é significativa: além das explosões, demolições e maquinarias pesadas, há construções visuais figuradas – uma delas é o enquadramento em *close* de uma família relaxando na praia, que, assim como o plano do caminhão, lentamente se abre para um plano-geral que mostra que a “praia” ironicamente está ao lado de uma usina atômica. Outra construção visual figurada é a montagem que compara metaforicamente a visão celeste de uma metrópole com um microchip.

A mitologia de *Koyaanisqatsi* termina com a queda da espaçonave que supostamente foi lançada no início do filme e com sua fusão com um plano de uma inscrição rupestre que se parece justamente com uma queda de espaçonaves. Por fim, corta-se para as profecias apocalípticas Hopi que foram entoadas pelo coral e, finalmente, para as definições da palavra “koyaanisqatsi”: “vida louca”, “vida tumultuada”, “vida fora de balanço”, “vida desintegrando-se” e “um estado na vida que pede por outro modo de viver”. *Koyaanisqatsi* indubitavelmente é um filme-mensagem.

¹³ www.nps.gov/cany/planyourvisit/horseshoecanyon.htm

¹⁴ Há especulações (Koyaanisqatsi, 2007) de que este primeiro foguete seria um Saturn V usado na missão Apollo XII, e de que o foguete que cai no fim do filme seria um foguete Atlas do Programa Mercúrio (início dos anos 60), mas não foi possível encontrar evidências mais seguras sobre isso. De qualquer modo, nenhum dos foguetes é claramente identificado no filme, e, narrativamente, funcionam como um único foguete, que é lançado no início e tomba ao fim de *Koyaanisqatsi*.

4. Conclusão

Depois de uma análise poética dos elementos de *Koyaanisqatsi*, conduzimos agora à dimensão da estética musical para respondermos a primeira hipótese formulada no começo do artigo. Sobre os determinismos composicionais da música de Glass sobre a imagem devemos esclarecer, primeiramente, que *Koyaanisqatsi* não é um filme minimalista. Sua estrutura estética, tanto da imagem quanto do som, propõe o despertar de emoções grandiosas, indo de encontro com os princípios estéticos, tanto da *minimal art* quanto do minimalismo musical. Segundo Reggio (Essência, 2002), em certo sentido, essas emoções deveriam beirar o êxtase religioso. Declaradamente influenciado pelo período em que o diretor passou na ordem católica *The Christian Brothers*, e baseado nas experiências behavioristas do período do *Institute for Regional Education*, *Koyaanisqatsi* tenta levar o espectador a experimentar, nesse construto peculiar entre imagem e som, o sentido de magnânimo de forças além da compreensão, “mensagens do indizível por meio da forma pura do filme”. Em tempos históricos, projetos similares foram experimentados pelo artista plástico e animador alemão Oskar Fischinger, e sua *visual music*. Fischinger também buscava despertar emoções universais (não de cunho religioso) por meio de efeitos plásticos, construir a dimensão absoluta da imagem e da música na sua mais universal acepção. William Moritz, o mais ilustre biógrafo de Fischinger, nos explica melhor:

[...] mesmo antes do filme sonorizado ficar disponível, Oskar sincronizou seus filmes abstratos com gravações fonográficas e acompanhamentos ao vivo, pois ele achou que a analogia com música (som abstrato, uma forma de arte não objetiva, bem desenvolvida e amplamente aceita) ajudava o público a apreender e aceitar a natureza e significado do seu absoluto e ‘universal’ imaginário (Moritz, 2005).

Talvez Reggio tenha tentado alcançar algo parecido com representações universais de grandiosidade como um mar de nuvem em movimento e a aceleração dramática na música de Glass, tentando representar a visão divina (sobre as nuvens) e o reforço icônico das vozes do coral de Glass (como um coro de igreja).

Entretanto, apesar de não configurar-se como minimalista, de uma maneira geral, *Koyaanisqatsi* conserva alguns pontos em comum com a forma composicional minimalista. Isto fica explícito em alguns ele-

mentos da trilha, como por exemplo, a longa duração e a repetitividade. Como falamos anteriormente, um dos principais fatores de distinção do minimalismo é a convergência da peça musical como obra acabada para um processo participativo do ouvinte por processos sistemáticos de repetição na música. Ora, esse também é o principal objetivo de *Koyaanisqatsi*. Segundo o próprio Reggio queria montar, por meio da distinção entre figura e fundo, trazendo para frente elementos da narrativa que eram discriminado, e discriminado elementos clássicos como os personagens, o som diegético etc. Reggio tenta por meio da atemporalidade da música repetitiva e da sua confluência com as imagens montar uma tríade, “música, imagem e espectador”, onde o espectador que deve dar sentido as imagens. Como numa aventura, o importante seria “é a aventura em si, e não o seu objetivo final” (Essência, 2002).

Referências bibliográficas

BERNARD, Jonathan. *Minimalism, Postminimalism, and the reurgence of Tonality in recent American Music*. American Music, v.21. n.1., 2003.

ESSÊNCIA da vida, a. Direção e produção: Greg Carson. EUA: Fox Home Entertainment, 2002. Parte integrante do DVD *Koyaanisqatsi* distribuído no Brasil.

CERVO, Dimitri. *Minimalismo e técnicas composicionais*. Per Musi, número 11. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

CHION, Michel. *Audio-Vision. Sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1990.

DEMPSEY, Michael. *Qatsi means life: The films of Godfrey Reggio*. Film Quarterly, v.42, n.3, p. 2-12, 1989.

GOMES, Wilson. *Estratégias de produção do Encanto. O Alcance Contemporâneo da Poética de Aristóteles*. Textos de Cultura e Comunicação, n. 35, p. 99-125. Salvador, 1996.

_____. *La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico*. Significação, v.21, n.1, p.85-106, 2004a.

_____. *Princípios da Poética (com ênfase na Poética do Cinema)*. In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (org.). Comunicação,

representação e práticas sociais. Rio de Janeiro: PUC-Rio, p. 93-125, 2004b.

JACOBSON, Harlan. *American Documents*. Film Comment, November-December 1982, p.62. apud DEMPSEY, Michael. Qatsi means life: The films of Godfrey Reggio. *Film Quarterly*, v.42, n.3, p. 2-12, 1989.

JOHNSON, Timothy. *Minimalism: Aesthetic, Style or Technique?* *The Musical Quarterly*, Vol. 78, No. 4, 1994.

WIKIPEDIA: THE FREE ENCICLOPÉDIA, “*Koyaanisqatsi*”. disponível em: en.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&oldid=114762971.

Consultado em 15 de março de 2007.

MORITZ, William. “*Fischinger at Disney or Oskar in the Mousetrap*”, disponível em: www.iotacenter.org/Fischinger.

Consultado em 12 de março 2006.

RODRIGUES, Rodrigo. *A experiência da música e as escutas contemporâneas*. 404nOtF0und, Vol. 1, No. 20. Salvador: UFBA, 2002.

_____. *Música Eletrônica: a textura da máquina*. São Paulo: Anablume, 2005.

TORNEO, Erin; REGGIO, Godfrey. “*Lone Giant: Godfrey Reggio’s “Naqoyqatsi”*”, Disponível em: www.indiewire.com/people/int_Reggio_GOD_021018.html. Consultado em 10 março 2007.

Apêndice A: Lista de divisões do DVD e da trilha sonora de Koyaanisqatsi.

O DVD aqui referido é o disco nacional lançado em 2003 pela 20th Century Fox. A trilha sonora aqui referida é o lançamento norte-americano de 1998 pelo selo Nonesuch. Abaixo, uma tabela de equivalência entre os capítulos do DVD e as faixas do CD.

capítulo no DVD (português)	Nome do capítulo no DVD (inglês)	Nome da música no CD
1. O Início	Beginning	Koyaanisqatsi
2. Orgânico	Organic	Organic
3. Nuvens	Clouds	Cloudscape
4. Fonte (Poderia ser traduzido também como "recurso".)	Resource	Resource
5. Naves	Vessels	Vessels
6. O relevo das nuvens	Cloudscape	Nenhuma: Sons ambientes
7. Pruittigoe (sic) (O conjunto habitacional demolido neste capítulo chama-se Pruitt-Igoe, e não "Pruit Igoe" e muito menos "Pruitigoe". Curiosamente, todos os lançamentos oficiais do filme, incluindo o disco com a trilha musical, grafam o nome de modo errôneo.)	Pruit Igoe (sic)	Pruit Igoe (sic)
8. Nuvens e edifícios	Clouds & Buildings	(Música não-incluída no CD)
9. Pessoas lentas	Slow people	Nenhuma: Sons ambientes
10.		(Música não-incluída no CD)
11. Redes	The Grid	Nenhuma: Sons ambientes
12.		The Grid
13. Final	Ending	Prophecies
14. Definição e créditos	Definition & Credits	Nenhuma: Conversas em off

Apêndice B: Créditos

Koyaanisqatsi

EUA, 1982 (Lançado no circuito cinematográfico somente em 1983).

Produtora responsável: Institute for Regional Education (IRE), Santa

Fe

Direção: Godfrey Reggio
Direção de fotografia: Ron Fricke
Roteiro: Ron Fricke, Michael Hoenig, Godfrey Reggio e Alton Walpole
Edição: Ron Fricke e Alton Walpole
Produção: Godfrey Reggio e Francis Ford Coppola.¹⁵

A Essência da Vida

Título original: Koyaanisqatsi – Essence of Life
EUA, 2002.
Produtora responsável: MGM Home Entertainment, inc.
Distribuidora: Fox Home Entertainment.
Entrevistas com Godfrey Reggio e Philip Glass.
Direção e produção: Greg Carson
Edição: Kelly Mohan

¹⁵ Na verdade, Coppola propôs a Reggio que ele pusesse seu nome como “produtor” para facilitar o lançamento do filme no circuito cinematográfico (TORNEO, 2002), atuando mais como uma espécie de produtor executivo. Este mesmo papel foi posteriormente assumido por George Lucas, em *Powaaqatsi* e por Steven Soderbergh em *Naqoyqatsi*.

Documentário, modernismo e revista em *Lisboa, Crónica Anedótica*

Tiago Baptista

Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

tiago.baptista@cinemateca.pt

Resumo: Este texto explora o modo como a instabilidade dos conceitos e das práticas cinematográficas que só mais tarde seriam conotados com o “documentário” permite, em *Lisboa, Crónica Anedótica* (Leitão de Barros, 1930), a co-existência de elementos geradores de duas tradições cinematográficas posteriores tão distintas, tão autónomas e tão diferentes quanto, por um lado, o documentário modernista (as “sinfonias urbanas” europeias) e, por outro lado, o cinema ficcional de género (as comédias “à portuguesa”).

Palavras-chave: documentário, modernismo, “sinfonias urbanas”, comédias “à portuguesa”.

Resumen: Este trabajo explora cómo la inestabilidad de los conceptos y prácticas cinematográficas que más tarde serían fijadas como un “documental” permite en *Lisboa, Crónica de Anedótica* (Leitão de Barros, 1930), la co-existencia de los elementos generadores de dos tradiciones cinematográficas posteriores tan diversas, tan autónomas y tan diferentes como, en primer lugar, el documental modernista (como las “sinfonías urbanas” europeas) y por otro lado, el género del cine de ficción (como las comedias “a la portuguesa”).

Palabras clave: documental, modernismo, “sinfonías urbanas”, comedias “a la portuguesa”.

Abstract: This paper explores how the instability of cinematographic concepts and practices, that only later would be associated with “documentary”, in *Lisboa, Crónica Anedótica* (Leitão de Barros, 1930) allows for the co-existence of the generators of two cinematographic traditions as diverse, as autonomous and as different as, on the one hand, the documentary modernist (urban European “symphonies”) and, on the other hand, the film’s fictional genre (“comedies” in Portuguese).

Keywords: documentary, modernism, “symphonies urban”, “comedies” in Portuguese.

Résumé: Notre travail tente d'examiner comment l'instabilité des concepts et des pratiques du film qui, seulement plus tard, seront mises en œuvre dans le "documentaire" permettent à *Lisboa, Crónica Anecdótica* (Leitão de Barros, 1930), de faire coexister deux traditions cinématographiques aussi diverses que, d'une part, le moderniste documentaire (les "symphonies" urbaines européennes) et que, d'autre part, le genre romanesque du film (les comédies "portugaises").

Mots-clés: documentaire, modernisme, "Symphonies urbaines", "comédies portugaises".

A riqueza da instabilidade

Filmado rapidamente em Junho de 1929, durante uma pausa na rolagem de *Maria do Mar* (1930), *Lisboa, Crónica Anecdótica* (1930) foi realizado e promovido como o escape de um realizador demasiado criativo e frenético para permanecer inactivo durante alguns dias sequer. Estas características da imagem pública de Leitão de Barros juntam-se a outras que, habilmente geridas na imprensa especializada, permitiram que, a seu propósito, se utilizasse pela primeira vez o termo "realizador". A nova palavra substituíra a anteriormente usada, "metteur-en-scène", cuja origem francesa remetia não só para os realizadores da mesma nacionalidade que tinham garantido o arranque do cinema de ficção em Portugal, mas ainda para o universo cinematográfico em que os mesmos operaram – a transposição da tradição "literária" e nacionalista do *film d'art* francês para o contexto cultura português.¹ O emprego do novo termo português significava, por isso, não só o início da actividade de um grupo de jovens cineastas portugueses,² mas também uma concepção da prática cinematográfica inspirada nas van-

¹ Sobre a construção da "imagem pública" de Leitão de Barros e sobre o cinema mudo português, ver BAPTISTA, Tiago, "Franceses tipicamente portugueses. Roger Lion, Maurice Mariaud e Georges Pallu: da norma ao modo de produção do cinema mudo em Portugal", in Tiago Baptista (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses Tipicamente Portugueses*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2003, pp. 37-96.

² Para além de Leitão de Barros, ligeiramente mais velhos que os restantes, António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto e Manoel de Oliveira.

guardas francesa e soviética e que seria apoiada crítica e teoricamente por alguns nomes do modernismo literário português.³ Finalmente, e num sentido mais literal e mais prosaico, o termo denotava também a promessa de “realizar obra”, o que tinha tanto de vontade de renovação (do cinema português), como de hostilidade nacionalista e xenófoba em relação aos realizadores estrangeiros do início dos anos vinte, responsabilizados por um cinema considerado “mediocre”. A retórica da imagem pública de Leitão de Barros como “realizador” parece repetir alguns traços da figura do “ditador” enquanto, por um lado, homem de acção capaz de romper com um passado de inacção e, por outro lado, líder que vive e age *à frente do seu tempo* mostrando pelo exemplo o caminho a seguir. O encontro semântico entre “realizador” e “ditador” sublima, assim, o encontro entre uma certa vanguarda artística (o modernismo) e uma vanguarda política (o autoritarismo nacionalista) que caracterizaria a cultura portuguesa dos anos trinta em geral, e a obra subsequente de Leitão de Barros em particular.

Num texto clássico sobre a relação entre o documentário e as vanguardas modernistas,⁴ Bill Nichols sublinhou a insuficiência de todas as definições negativas (o que o documentário não é) e opositivas (o documentário distingue-se do cinema de ficção por esta ou aquela característica). Segundo Nichols, tais definições pecam ainda por serem retrospectivas, estabilizando *apenas* a genealogia das características que acabariam por ficar associadas ao género de modo duradouro, ignorando todas as outras, isto é, todas aquelas que entretiveram com o documentário uma relação mais efémera ou menos exclusiva. Nichols prefere, por seu lado, deslocar o trabalho de definição do documentário para uma análise das práticas cinematográficas concretas que o exprimam e dos contextos que mediarão a sua produção e recepção, sublinhando, nesse processo, não as diferenças mas sim as semelhanças,

³ Entre outros, José Régio e José Gomes Ferreira. Ver, sobre a crítica cinematográfica modernista, António Pedro Pita “*Temas e figuras do ensaísmo cinematográfico*”, in Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Mem Martins: Círculo de Leitores, 2000, pp. 42-61.

⁴ Bill Nichols “*Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*”, *Critical Inquiry*, n.º 27, Chicago, 2001, pp. 580-610. Neste texto, sigo de perto a leitura e a exploração deste modelo teórica feita por Malte Hagener em *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amesterdão: Amsterdam University Press, 2007, esp. pp. 205-234.

contiguidades e proximidade dessas práticas e contextos em relação a outros modos de representação cinematográfica da realidade (nomeadamente os filmes de vanguarda e o cinema de ficção). O “momento histórico do documentário” (expressão preferida pelo autor àquelas que indiciam a existência de um “instante decisivo” para o desenvolvimento do género) caracterizar-se-ia então, segundo Nichols, pela concorrência de quatro elementos distintos que, como faz questão de enfatizar, não constituem individualmente – mas apenas no seu todo – condições suficientes para que se possa falar de documentário. Esses elementos são o “realismo fotográfico”, uma “estrutura narrativa”, a “fragmentação” ou “abstracção” modernista, e uma “retórica de persuasão (ou responsabilidade) social”. As vantagens deste modelo teórico serão óbvias na análise de *Lisboa, Crónica Anedótica*, permitindo identificar as práticas cinematográficas que o aproximam, mas também os contextos que o separam tanto do documentário modernista, como do cinema de ficção.

Ainda mais do que *Maria do Mar*, *Lisboa, Crónica Anedótica* é atravessado por um vai e vem permanente entre ficção e não-ficção, combinando sequências documentais (nas quais assumimos que a realidade pró-fílmica que as compõe teria lugar de qualquer maneira, com ou sem a presença da câmara), sequências “de montagem” (tendencialmente abstractas, segundo o paradigma estético modernista/formativo) e outras ficcionais (em que actores profissionais interpretam situações dramáticas previamente encenadas apenas para benefício da câmara). A alternância entre modos de representação da realidade tão díspares poderia levar-nos ao habitual poço sem fundo das diferenças entre ficção e não-ficção, desperdiçando tempo e esforço a tentar decidir se *Lisboa...* filme é um documentário ficcionado ou antes uma ficção documental. Isso significaria, porém, não compreender como a riqueza da instabilidade dos conceitos e das práticas cinematográficas que só mais tarde seriam conotadas com o “documentário” permite, em *Lisboa...*, a co-existência de elementos geradores de duas tradições cinematográficas posteriores tão distintas, tão autónomas e tão diferentes quanto, por um lado, o documentário modernista e, por outro lado, as chamadas comédias “à portuguesa”. A primeira tradição não parece demasiado problemática e tem habitualmente sido conotada com o filme

através da sua filiação nas chamadas “sinfonias urbanas” europeias.⁵ Neste âmbito, será útil a sua comparação com o exemplo doméstico mais conhecido daquela tradição, *Douro, Faina Fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira. A segunda tradição, pelo contrário, não mereceu ainda atenção de maior, embora seja algo de relativamente óbvio se pensarmos como as sequências com actores profissionais se aproximam dos “quadros” da revista lisboeta, tradição teatral que está, por sua vez, na origem do estilo de interpretação dos actores, da tipificação social das personagens, e da estrutura dramática em “situações” que caracteriza as comédias “à portuguesa” ou, como alguns autores preferem chamá-lhes, comédias “de Lisboa”.

Um modernismo sem modernização

Lisboa, Crónica Anedótica aproxima-se de outras “sinfonias urbanas” desde logo, pela sua estrutura geral. Tal como *Berlim, Sinfonia de uma Capital* ou *Douro, Faina Fluvial, Lisboa...* pretende sintetizar em poucas horas um dia típico na cidade. E tal como *O Homem da Câmara de Filmar, Lisboa...* cruza esse primeiro fio condutor com um segundo: uma vida inteira passada na capital portuguesa, desde o nascimento até à morte, como aliás o filme anuncia logo desde os primeiros intertítulos (“Como se nasce, vive e morre em Lisboa”).

As sequências não encenadas combinam características típicas dos documentários sobre vilas e cidades (planos panorâmicos de pontos elevados ou miradouros, planos fixos de edifícios icónicos, intertítulos com informação redundante em relação à imagem) com traços do cinema de vanguarda francês e soviético (montagem rápida, sobreimpressões, alternância de ângulos picados e contra-picados, alteração da velocidade de reprodução do filme, intertítulos comentando a imagem com ironia). *Lisboa...* não trilha a tendência para a abstracção de maneira tão extrema como *Berlim...*, nem recorre à montagem de maneira tão sistemática como *O Homem da Câmara de Filmar*, nem, sequer, emprega o realismo fotográfico com a carga poética de *Douro...*

⁵ Designação que engloba, tradicionalmente, *Berlim, Sinfonia de uma Capital* (1927), de Walter Ruttmann, *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), de Dziga Vertov, e *Douro, Faina Fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira.

. No entanto, à semelhança do que acontece naqueles filmes, em *Lisboa...*, a alternância entre o emprego do realismo fotográfico e (de maneira mais comedida, é certo) da fragmentação e da abstracção modernista da realidade também pretende reproduzir os efeitos da modernização sobre uma cultura de massas urbana. Ao contrário dos exemplos estrangeiros (mas não de *Douro...*, como veremos), a combinação das mesmas sequências encerra ainda uma crítica mais ou menos explícita aos efeitos da modernização sobre o indivíduo. Assim, a sequência de montagem rápida e com várias sobreimpressões sobre a imprensa apresenta o fascínio pela mecanização e faz o elogio de um meio de comunicação de massa (no qual Leitão de Barros tinha um investimento especial enquanto jornalista, director e fundador de várias revistas e responsável por um novo processo de impressão no país), mas não abdica de terminar com planos dos magotes de ardinias que distribuem os jornais por toda a cidade, não escondendo como se trata de uma tarefa demasiado árdua para crianças tão novas. Inversamente, a sequência com actores profissionais sobre o namoro à janela (dado como exemplo de uma tradição lisboeta) é seguida de outra sobre as linhas telefónicas acidentalmente cruzadas (novamente com várias sobreimpressões e outras trucagens fotográficas) que parece questionar a superioridade daquela tecnologia sobre as formas de comunicação humana tradicionais.

Esta utilização do realismo fotográfico e das sequências modernistas como contrapontos mútuos refreou uma representação univocamente benévola da modernização (como a sugerida em *O Homem da Câmara de Filmar*, ou mesmo *Berlim...*). Aliás, a insistência ao longo do filme no que a cidade tinha de menos moderno e de mais “típico” ou “pitoresco”, acabaria por determinar a recepção problemática de *Lisboa...*. À estreia, vários críticos atacaram o filme por dedicar demasiado tempo à degradação arquitectónica e social dos bairros históricos da cidade, mostrados como viveiros de gatos vadios, crianças descalças, sujas e de roupas esfarrapadas, e aos esquemas e contos do vigário usados para enganar “salaios” (expressão usada no filme para designar genericamente todos os recém-chegados ou visitantes oriundos das zonas

rurais em torno da capital).⁶ Faltavam ao filme, na opinião dos mesmos críticos, sequências mostrando a racionalidade urbanística e higienista dos bairros novos para onde a cidade se expandia (as “avenidas novas”), a eficácia dos novos sistemas de transportes públicos (os “elétricos” e os comboios), a elegância dos arredores mundanos (os “Estoris” das garden-parties, das praias), e a monumentalidade das principais avenidas, praças e monumentos históricos da capital. Faltava, em suma, mostrar Lisboa como uma cidade “moderna”. Estas críticas demonstram o desencontro de expectativas na recepção de *Lisboa...* ou, mais exactamente, as diferentes leituras da natureza e função do género “documentário”. Se, para Leitão de Barros, e na tradição dos “sinfonias urbanas” europeias, *Lisboa...* podia ser um documentário modernista, isto é, uma obra de arte autónoma, para os seus críticos o filme tinha que ser acima de tudo um documentário de promoção da cidade, isto é, uma obra com um certo grau de responsabilidade social. A polémica aquando da estreia de *Lisboa...* manifesta de forma evidente a instabilidade em torno de um conceito e de uma prática cinematográfica que ainda encerrava várias possibilidades mais ou menos compatíveis entre si. O processo de autonomização do “documentário” enquanto género cinematográfico foi um processo de eliminação das características vistas como incompatíveis, ou seja, como pertencentes (ou devendo pertencer preferencialmente) a outros géneros. A recepção de *Lisboa...* abre uma janela sobre esse processo, deixando perceber como, neste caso, a responsabilidade ou a função social do filme foram aspectos cruciais para o bom acolhimento do mesmo enquanto “bom” documentário. Que as características do género ainda podiam ser discutidas fica cabalmente provado pelo modo como o realizador se dispôs a aceitar as críticas dirigidas ao seu filme. Com efeito, Leitão de Barros remontou uma segunda versão do filme, versão essa dita “de exportação”, isto é, destinada ao estrangeiro e às colónias portuguesas. Era essa, afinal, a preocupação que marcava toda a hostilidade ao filme: o que pensariam os estrangeiros e as populações sujeitas ao domínio colonial de um filme que mostrava Lisboa não como uma capital imperial

⁶ Sobre a recepção de *Lisboa, Crónica Anedótica*, ver Tiago Baptista, “Na minha cidade não acontece nada. *Lisboa no cinema (anos vinte – cinema novo)*”, *Ler História*, n.º 48, Lisboa, 2005, pp. 167-184.

grandiosa, mas sim como uma cidade imunda onde viviam habitantes pouco mais que miseráveis?

As alterações passaram pelo corte ou substituição das sequências “indesejadas”, mas não afectaram a estrutura geral do filme, nem o equilíbrio entre as sequências modernistas, documentais e encenadas. Mais do que as outras capitais imperiais europeias dadas como exemplo pelos críticos da primeira versão do filme, a cidade “moderna” da segunda versão de *Lisboa...* continuou a ter como modelo, isso sim, as “cidades cinematográficas” de outras “sinfonias urbanas”. Nesse sentido, o filme de Leitão de Barros dialoga não só com a modernização tal como ela se desenhava na capital portuguesa em particular, mas também com o modernismo cinematográfico internacional enquanto forma de lidar com os efeitos da modernização noutras cidades, noutros países. No entanto, a apropriação das práticas cinematográficas associadas às vanguardas europeias é limitada, ou melhor, diluída, pela sua utilização combinada com sequências documentais e encenadas. O modernismo “diluído” do filme de Leitão de Barros é o sintoma mais directo do fraco grau de modernização experimentado pela sociedade portuguesa do final dos anos vinte. Quando foi filmada por Ruttmann, a população de Berlim atingia os quatro milhões de habitantes, número apenas comparável, na escala portuguesa, ao conjunto da população nacional. Animado por um desejo de “modernismo sem modernização”, *Lisboa...* tenta opor a realidade sócio-económica portuguesa aos efeitos de uma modernização que, em rigor, ainda não tinha começado a fazer-se sentir. Ao encenar esse “falso” confronto, o filme motivará, paradoxalmente, as maiores críticas pelo facto de não ter representado Lisboa *apenas* como uma capital cosmopolita, mas *também* como uma cidade provinciana, fracamente modernizada e, pondo o dedo na ferida, ainda tão rural como urbana.

Ao contrário do filme de Leitão de Barros, *Douro, Faina Fluvial* teria lugar de destaque na historiografia sobre as “sinfonias urbanas” europeias. Para isso terá contribuído um conjunto de circunstâncias que vão da produção aos contextos de recepção do filme. Em primeiro lugar, há que sublinhar o facto de *Douro...* prescindir por inteiro de actores profissionais (embora não de sequências encenadas), bem como a utilização rigorosa (quase se poderia dizer, exemplar) das técnicas de abstracção e de fragmentação do real que caracterizam a estética moder-

nista (podendo gabar-se Oliveira de ter influenciado um filme posterior de Ruttmann, de quem o documentário *Berlim...* fora a motivação confessa do realizador português para rodar *Douro...* em primeiro lugar).⁷ No âmbito da recepção, deve apontar-se o contexto da sua estreia mundial (perante uma plateia de críticos nacionais e internacionais, reunidos em Lisboa para o V Congresso Internacional da Crítica, em 1931, e para mais envolto numa aura de escândalo, com uma plateia dividida entre aplausos e apupos), e finalmente a sua defesa continuada e entusiasmada pelos críticos modernistas das revistas *presença* e *Movimento*, que o louvaram como a “primeira obra de arte” do cinema português.⁸

Douro... leva mais longe o confronto entre tradição e modernidade já patente em *Lisboa, Crónica Anedótica*, organizando-o de maneira mais sistemática e mais tangível em torno do papel do homem em *relação* à máquina ou, nos termos em que Oliveira coloca a questão, em torno da *oposição* entre o homem e a máquina. Numa das sequências mais célebres do filme, a passagem de um avião provoca uma sucessão de acidentes que leva um camião a chocar com um carro de bois e, por sua vez, um dos animais a atropelar um trabalhador. A passagem do avião é acompanhada de vários planos de outros transportes (um camião, uma locomotiva e um barco) cujas direcções desenham, cumulativamente, uma cruz no centro do plano, num exemplo clássico da anulação do valor representativo da imagem e da aproximação de objectos pela sua forma (isto é, pelo seu valor enquanto superfície pura), típicas da estética cinematográfica modernista em geral, e do cinema de Ruttmann em particular⁹ (seria justamente este motivo “visual” que o realizador alemão tomaria de Oliveira em *Aço*). Por seu lado, os planos que se sucedem ao arranque do boi em direcção ao trabalhador são intercalados com imagens de ondas rebentando violentamente no mar. A ausência de justificação diegética destes planos aproxima-os da montagem intelectual teorizada por S. M. Eisenstein, transformando-

⁷ O filme de Ruttmann influenciado pelo visionamento de *Douro...* foi *Aço* (1933). Jacques Parsi esclarece que a ligação entre os dois filmes terá sido feita por Luigi Pirandello, que terá assistido à estreia do filme de Oliveira no V Congresso Internacional da Crítica, e que foi depois o argumentista de *Aço*; cf. Jacques Parsi, *Manoel de Oliveira*, Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2002, p. 61.

⁸ Jacques Parsi, *Manoel de Oliveira*, p. 66.

⁹ Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, pp. 212-221.

se os segundos num comentário sobre os primeiros (a marcha do boi como a força e a violência da natureza simbolizadas pelo mar). Finalmente, num momento em que o trabalhador se preparava para bater no animal, a aparição de um polícia (filmado num contra-picado que lhe confere a dimensão, a silhueta e a massa equivalentes aos da locomotiva mostrada no plano seguinte ao do seu aparecimento) permitirá resolver o conflito, distendendo a tensão entre homem e animal, acção confirmada por vários planos de ondas em refluxo. É demasiado irresistível deixar de sublinhar como a resolução do conflito através da mera presença física do polícia (que não se exprime nem age de nenhuma maneira perceptível) prefigura uma situação dramática típica das comédias “à portuguesa”, onde são frequentes as “vozes de prisão” acatadas ordeira e alegremente por um grupo de personagens. Por agora, e para não antecipar os comentários sobre este tema reservados para a secção seguinte deste texto, importa sublinhar como *Douro...* toma o partido do homem (e do animal) contra a máquina, fonte de inspiração para um elogio do movimento e da velocidade, mas igualmente origem da desarmonia e ameaça ao lugar do homem no centro do mundo e, em particular, do mundo do trabalho. Se *Berlim...* e *O Homem da Câmara de Filmar* fazem o elogio da máquina e da sua relação harmoniosa com o homem no contexto de uma cidade modernizada, *Douro...* mostra uma cidade em vias de se modernizar, mas ainda longe da conclusão desse processo. A presença crescente da máquina gera, por isso, tanta ansiedade como entusiasmo e, mais ainda, motiva uma “nostalgia preventiva” face à perspectiva (iminente) de o homem vir a perder a sua posição central no trabalho e na cidade.

Tal como Barros, Oliveira procura combinar o modelo internacional das “sinfonias urbanas” em particular e do cinema modernista em geral com cidades portuguesas incompletamente modernizadas onde a ruralidade tem pelo menos tanto peso (se não mais) como a urbanização e a industrialização. Ambos tentam encontrar um equilíbrio entre um desejo de modernização e a nostalgia por um passado perdido ou, melhor, por um presente visto como destinado a desaparecer. Esta tentativa de compromisso espelha uma perspectiva dicotómica da modernização e uma postura ambivalente em relação à mesma que se exprimem através de uma apropriação ideologicamente conservadora das estratégias modernistas presentes nas “sinfonias urbanas” estrangeiras. Barros e

Oliveira partilham os princípios estéticos de uma cultura cinematográfica internacional, mas não (e é isso que fará toda a diferença) o mesmo grau de modernização que a pressupunha. Este desfasamento faz dos dois filmes interpretações *locais* de modelos estéticos e práticas cinematográficas *internacionais*. Assumindo uma postura cosmopolita em relação ao modernismo internacional, tanto Oliveira como Barros estariam, porém, em posição de ver essa cultura artística como “sua”, apropriando-se dela para produzir sentido sobre o seu contexto nacional – matizando, neste processo de compromisso e de compatibilização, a tradicional oposição entre cultura nacional e internacional. A questão do compromisso e a ocupação simultânea das duas perspectivas (local e nacional/internacional) seriam, aliás, os elementos fulcrais do “modernismo nacionalista” que caracterizariam não apenas o cinema, mas boa parte da arte portuguesa produzida durante as décadas seguintes.

Uma “comédia de Lisboa” antes do tempo

A existência de várias sequências encenadas e interpretadas por actores profissionais ao longo de *Lisboa, Crónica Anekdotica* é uma das suas marcas mais originais e aquela em torno da qual assentou a promoção do filme na imprensa especializada. A presença de actores celebrizados pelo teatro de revista era motivo de curiosidade e gerou um interesse acrescido pelo filme, certamente antecipado pelo realizador e pelos produtores. O motivo de atracção persiste, actualmente, como “registo visual” de uma tradição importante da história do teatro ligeiro português, para mais num período retrospectivamente valorizado como o de maior vitalidade do género.¹⁰ Alguns daqueles actores já tinham participado em filmes portugueses de ficção, outros participariam em muitos mais, mas nunca como em *Lisboa...* se tinham aproximado tanto daquilo que seria o seu trabalho quotidiano no teatro de revista.¹¹ Com efeito, as sequências interpretadas por estes actores aproximam-

¹⁰ Sobre a história da revista, ver Vítor Pavão dos Santos, *Revista à Portuguesa. Uma Breve História do Teatro de Revista*, Lisboa: Edições O Jornal, 1978.

¹¹ Participaram em *Lisboa...*, entre outros, Adelina Abranches, Chaby Pinheiro, Alves da Cunha, Estêvão Amarante, Costinha, Nascimento Fernandes, Beatriz Costa, Erico Braga, Maria Lalande, Emília de Oliveira, Vasco Santana, Ester Leão, Adelina Fernandes, António Duarte.

se, pela sua dramaturgia e modo de interpretação, dos “quadros” do teatro de revista. A presença deste tipo de cenas representava, assim, uma suspensão da (vaga) progressão narrativa (um dia na cidade, uma vida na cidade) que interligava os diferentes tipos de sequências do filme (modernistas, documentais e com actores). O subtítulo de “crónica anedótica” não podia, por isso, ser mais justo nem mais exacto na caracterização de um filme cujas sequências com actores comprometiam não apenas a sua recepção, mas também a sua própria estrutura tanto enquanto documentário, tanto enquanto obra modernista.

Neste aspecto, aliás, a estrutura de *Lisboa...* não podia distinguir-se mais do protótipo das “sinfonias urbanas”. *Berlim, Sinfonia de uma Capital* encontrava na metáfora musical um princípio de organização das imagens que as relacionava numa continuidade co-extensiva à duração integral do filme. A organização episódica de *Lisboa...*, pelo contrário, impedia essa continuidade, proporcionando antes uma série de curtos blocos autónomos onde quer a acção dramática quer a montagem modernista começavam e acabavam cíclica e repetidamente (sem prejuízo da recorrência de algumas “personagens”, como se verá mais adiante). Esta “crónica de crónicas” respeitava assim, e sem excepções, a autonomia das situações dramáticas interpretadas por actores profissionais. A presença dos actores de revista remetia, como se disse, para uma tradição teatral bem conhecida do público lisboeta (e do resto do país, de forma mais limitada, graças às digressões de várias companhias). A presença dos actores e a escolha das situações dramáticas por eles interpretadas remetia, por isso, para um universo de tipos sociais (o saloio, o vigarista, o pedinte, o polícia-sinaleiro, as peixeiras, o soldado, a sopeira, o operário, o “galã”, o desportista, o ardina) e de interacções padronizadas (as “sortes”, o conto do vigário, o namoro à janela, o soldado e a sopeira) sobejamente pré-conhecidas pelos públicos de cinema familiarizados com o teatro de revista. A ligação entre os dois espectáculos pode ter sido facilitada pela música já que os trechos escolhidos para o acompanhamento musical do filme aquando da sua estreia no cinema São Luís parecem recuperar vários excertos de peças igualmente empregues, em situações dramáticas idênticas,

nos teatros de revista.¹² Reforçada pela sua circulação entre diferentes espectáculos públicos, esta correspondência entre determinadas situações dramáticas e respectivos acompanhamentos musicais encontrou o seu lugar também em *Lisboa...*, fortalecendo a autonomia e a indissociabilidade narrativa dos blocos dramáticos disseminados ao longo do filme.

A forma episódica destas cenas estrutura-as como micro-narrativas que, à maneira dos “quadros” de revista, doseiam a ironia e o sarcasmo assente nos estereótipos associados a determinado tipo social até atingir um clímax humorístico, um “gag” final. Neste sentido, poderia dizer-se que o carácter “anedótico” das “crónicas” de Lisboa se faz à custa do que essas situações têm de “crónica de costumes”, isto é, de comentário social sobre algumas situações apontadas como “típicas” da vida na cidade. E, em rigor, o “gozo” é quase feito à custa de um forasteiro, o “saloio” (interpretado por Estêvão Amarante) que vai a Lisboa cumprir o serviço militar e que o filme acompanha em algumas cenas. A sequência na modista do Chiado é um bom exemplo disto mesmo. Confrontado com um manequim feminino em roupa interior à entrada da loja, o “saloio” parece não resistir a acariciar o modelo e, depois, levantar-lhe discretamente a roupa. Este comportamento não é justificado por uma suposta inocência do “saloio” uma vez que o contacto com o manequim é precedido de vários olhares em volta para garantir que o gesto passa despercebido. A montagem da sequência reforça esta leitura, intercalando um movimento de câmara ascendente que segue, em grande plano, a mão do saloio subindo das pernas para os seios do manequim, com grandes planos do “saloio” confirmando com gestos de cabeça rápidos que ninguém o está a ver. No entanto, assim que a mão do saloio, no movimento de câmara ascendente, toca o seio do manequim, o homem é surpreendido por duas lojistas. A censura do seu comportamento pelas duas mulheres, porém, é deslocada para outro âmbito: não parece estar em causa o que há de sexual no

¹² O acompanhamento musical seleccionado pelo maestro René Bohet incluía canções e temas oriundos do repertório de “música ligeira”, escritos para operetas e revistas, mas também alguns temas de composições “eruditas” de Viana da Mota, Frederico de Freitas ou Ruy Coelho. A lista integral dos trechos que acompanharam a estreia do filme pode ser consultada em José da Natividade Gaspar, “Um comentário lírico do filme “Lisboa”. Como ele foi feito no São Luís-Cine, sob a direcção de René Bohet”, *Cinéfilo*, n.º 89, Lisboa, 1930, pp. 10-12, 26.

comportamento do homem, mas apenas o facto de ele poder danificar as roupas expostas. A preocupação “comercial” verbalizada (num intertítulo) ao saloio é contrariada, no entanto, pela postura de troça indisfarçável das duas mulheres, patente nas suas trocas de olhares e nas suas gargalhadas desabridas. O clímax humorístico da cena tem lugar na troca de palavras entre uma das mulheres e o “saloio” – “-Então você não consegue ver sem tocar?”, “-Eu até consigo tocar sem ver!” – seguida da tentativa de tocar o corpo da lojista, filmada exactamente do mesmo ângulo e com a mesma escala que o plano que focara o movimento ascendente da mão do “saloio” acariciando o manequim. O jogo de palavras, o humor físico dobrando o verbal, e a insinuação sexual que os acompanha são exemplares do teatro de revista contemporâneo do filme. Mais do que isso, são exactamente essas características que fazem com que o visionamento desta cena, como de outras equivalentes em *Lisboa...*, instale no espectador familiarizado com as comédias “à portuguesa” dos anos trinta e quarenta, a impressão de que, se não fosse pela ausência do som, podia estar a ver uma cena retirada de uma daquelas comédias. A impressão de familiaridade é ainda mais forte quando somos confrontados com outra cena de *Lisboa...* protagonizada por um dos principais actores das comédias “à portuguesa”, Vasco Santana. Interpretando o revisor de um carro eléctrico, o actor ironiza constantemente com o seu peso, seja nos movimentos acrobáticos que se obriga a executar para percorrer o veículo. O humor físico é, também aqui, dobrado pelo verbal através do discurso por “tiradas” que o tornou célebre – face a um passageiro que teima em despachar-se a entrar no eléctrico, por exemplo, Santana deixa cair o inevitável jogo de palavras tornado sarcasmo, “Devagar que temos pressa!”.

Limites de uma estrutura narrativa fragmentada

A estrutura episódica das sequências com actores de *Lisboa, Crónica Anekdotica*, assente em tipos sociais, situações dramáticas, estilos de representação e actores “importados” dos “quadros” do teatro de revista seria a base elementar da estrutura narrativa das comédias “à portuguesa”. Nelas, o mesmo humor simultaneamente físico e verbal, os

mesmos jogos de palavras, os mesmos tipos populares e até os mesmos actores, proporcionariam argumentos ancorados em sucessões de situações dramáticas, por sua vez assentes em “gags” humorísticos memoráveis. Ainda hoje, o modo como as comédias dos anos trinta e quarenta são recordadas e apreciadas tem muito que ver com uma lógica de “cenas”, mais do que com a duração integral dos filmes – modo de recepção esse que as sucessivas edições em vídeo e DVD apenas viam potenciar, permitindo como permitem o visionamento não-linear e o acesso directo às cenas predilectas, que os menus dos próprios DVD, aliás, se encarregam de destacar em toda a sua autonomia.

Mas as cenas das comédias “à portuguesa”, por mais aproximáveis que possam ser da lógica do teatro de revista, integravam-se apesar de tudo numa narrativa unificadora. É nesse sentido que, apesar dos muitos pontos de contacto com as comédias das décadas posteriores, existem nas cenas com actores de *Lisboa...* diferenças significativas que resultam do carácter extremo da sua autonomia, por um lado, e do seu confronto com as demais sequências documentais e modernistas do filme.

Uma diferença óbvia é, no caso de *Lisboa...*, a rodagem das cenas com actores em exteriores ou interiores adaptados, fruto da inexistência de um estúdio funcional à época e da escolha do género documentário como modo preferencial de promoção e recepção do filme. A consequência desta opção deu a *Lisboa...* algo que tem sido apontado como uma das principais “ausências” das comédias “à portuguesa”: a rua.¹³ Naquelas, o enquadramento de todas as relações entre personagens tinha lugar num espaço confinado que funcionava como um espaço de poder. Em casa, no local de trabalho, no pátio ou no bairro, as personagens encontravam-se sempre sujeitas a uma relação hierárquica que limitava a sua liberdade individual – em casa, pela família; no emprego, pelo patrão; e no bairro ou no pátio, pelos vizinhos. A rua como lugar por excelência de relações interpessoais anónimas, não

¹³ Sobre este ponto em particular, ver a análise do género em GRANJA, Paulo, “A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo”, in Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, pp. 194-233. Sobre a exploração da importância da rua, pelo contrário, no cinema novo, ver BAPTISTA, Tiago, “Na minha cidade não acontece nada. Lisboa no cinema (anos vinte – cinema novo)”, pp. 167-184.

mediadas por nenhuma relação de poder e por nenhuma hierarquia social, foi, por isso, deliberada e sistematicamente elidida das comédias “à portuguesa”. Em *Lisboa...*, pelo contrário, a rua e a interação entre desconhecidos são o principal motor dramático das sequências com actores, e o mais elementar ponto de partida da descoberta modernista da cidade. Muitas das sequências com actores, na sua encenação de “tipos sociais” e de situações “anedóticas”, exploram a fundo o potencial de imprevisibilidade e até de violência (ou pelo menos, de falta de cortesia e de civilidade) da “rua” e dos lisboetas de 1929. Numa apreciação do filme, João Bénard da Costa identificou nesta representação de Lisboa o “fulgurante marco inicial” de uma tradição de filmar a capital como “cidade sombria”, “sem saídas, presa das suas próprias manhas e armadilhas”, que haveria que opor à “pastoral urbana” das comédias “à portuguesa” e às representações “solares” de Lisboa que sobreviveram a ditadura e que encontraram cristalização exemplar na “lenda da “ville blanche”” do filme de Alain Tanner (*Dans la ville blanche*, 1982).¹⁴ Em *Lisboa...*, os dois contos do vigário (o do fio de ouro e o da bilha quebrada), o homem fatal seduzindo todas as mulheres à sua passagem, as crianças lutando, a zaragata entre peixeiras, são apenas algumas das várias cenas que exemplificam este ponto e que motivaram, justamente, as maiores críticas à estreia do filme.

De um ponto de vista “documental”, a filmagem da “rua” sabotava, pois, a retórica de persuasão social (isto é, de promoção e de melhoramento simbólico) que os críticos de *Lisboa...* esperavam de um documentário sobre a cidade. Por outro lado, a ausência de uma estrutura narrativa mais complexa que relacionasse os diferentes episódios do filme e que comentasse o comportamento das personagens – isto é, a ausência de uma dimensão moral introduzida por uma estrutura narrativa estendida à duração integral do filme – dificultava a recepção do filme enquanto obra de ficção de pleno direito. Com efeito, a estrutura narrativa assente em diferentes episódios autónomos, tomada como já referido, do teatro de revista, chamava repetidamente a atenção do espectador para a materialidade do acto cinematográfico, dificultando (ou impedindo mesmo) o “esquecimento de si” e a completa imersão no universo diegético que lhe era proposto. A abertura desse universo

¹⁴ João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema Português*, Lisboa: INCM, 1991, p. 43.

recordava-o permanentemente da sua posição enquanto espectador de cinema assistindo a uma projecção numa sala com outras pessoas. No caso dos públicos da capital portuguesa, é admissível que os espectadores fossem ainda recordados da sua posição enquanto lisboetas, isto é, enquanto indivíduos detentores de um conhecimento privilegiado e de uma opinião crítica sobre os “tipos sociais” e as situações dramáticas “típicas” representadas no filme. Este efeito de distanciação é tornado óbvio na sequência em que um grupo de “saloios” interrompe a rotação de um filme nas ruas de Lisboa o que significa também, pelo menos momentaneamente, a interrupção do próprio filme *Lisboa*. . . . Esta cena confirma a dupla “posição de vantagem” do espectador lisboeta enquanto, simultaneamente, espectador de cinema e cidadão experiente que tira prazer de uma situação em que ele sabe que não seria apanhado. Várias outras cenas com o “saloio” repetem, aliás, esta cumplicidade com o espectador, proporcionando-lhe a confiança de que, ao contrário daquele, não seria motivo de ridículo pela sua ignorância deste ou daquele aspecto da vida cidadina. Tendo em conta que, no final dos anos vinte, a população de Lisboa era constituída esmagadoramente por pessoas recém-chegadas do interior rural do país, o aparente sadismo em relação aos sucessivos acidentes e humilhações do “saloio” e de outros forasteiros pode ser entendido como uma instância da construção da certeza, da parte dos espectadores lisboetas, de que *já não eram* “saloios”, mas sim “lisboetas”.

A realidade sem realismo

A co-existência de uma estrutura narrativa episódica e de estratégias modernistas em *Lisboa, Crónica Anedótica* confirma a instabilidade do “documentário”. A riqueza dessa instabilidade é patente no modo como o filme prefigura duas tradições cinematográficas muito distintas e com desenvolvimentos muito diferentes como o foram o documentário modernista (com as “sinfonias urbanas” da segunda metade dos anos vinte) e o cinema de ficção (com a comédia “à portuguesa” dos anos trinta e quarenta). Mais do que um “momento fundador” onde co-existem “em potência”, tradições cinematográficas diferentes, a instabilidade do documentário enquanto conceito e enquanto prática seria uma caracterís-

tica perene da sua história. No caso de *Lisboa...*, a estrutura narrativa (mesmo sob uma forma fragmentada) e a montagem modernista (mesmo se menos abstracta que noutras “sinfonias urbanas”) convergem num modo de representação da realidade que trabalha sob a premissa de que a realidade esconde mais do que revela e que o cinema tem a capacidade de penetrar o real, mas apenas se questionar o que a superfície – a aparência de todas as coisas, o “realismo” – tem de artificial.

Referências bibliográficas

BAPTISTA, Tiago, “Franceses tipicamente portugueses. Roger Lion, Maurice Mariaud e Georges Pallu: da norma ao modo de produção do cinema mudo em Portugal”, in Tiago Baptista (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses Tipicamente Portugueses*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2003, pp. 37-96.

BAPTISTA, Tiago, “Na minha cidade não acontece nada. Lisboa no cinema (anos vinte – cinema novo)”, *Ler História*, n.º 48, Lisboa, 2005, pp. 167-184.

COSTA, João Bénard da, *Histórias do Cinema Português*, Lisboa: INCM, 1991.

GASPAR, José da Natividade, “Um comentário lírico do filme “Lisboa”. Como ele foi feito no São Luís-Cine, sob a direcção de René Bohet”, *Cinéfilo*, n.º 89, Lisboa, 1930, pp. 10-12, 26.

GRANJA, Paulo, “A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo”, in TORGAL, Luís Reis (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Mem Martins: Círculo de Leitores, 2000, pp. 194-233.

HAGENER, Malte, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amesterdão: Amsterdam University Press, 2007.

NICHOLS, Bill, “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, *Critical Inquiry*, n.º 27, Chicago, 2001, pp. 580-610.

PARSI, Jacques, *Manoel de Oliveira*, Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2002.

PITA, António Pedro, “Temas e figuras do ensaísmo cinematográfico”, in TORGAL, Luís Reis (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Mem Martins: Círculo de Leitores, 2000, pp. 42-61.

Faíscas de cinema direto: prelúdio para uma narrativa do cinema cubano

Fernando Gómez Alvarez

Universidade Federal do Espírito Santo

gomezazurza@yahoo.com.br

Resumo: Utilizando como eixo do discurso à análise parcial de *PM*, um documentário cubano censurado de começos da década de 60, porém quase desconhecido para os estudiosos brasileiros, pretende-se refletir sobre os enunciados e lugares comuns que conformam o discurso oficial enquanto se esboça uma história de contexturas diversificadas sobre o cinema cubano.

Palavras-chave: Documentário, análise cinematográfica, história do cinema.

Resumen: Usando como eje del discurso el análisis parcial de *PM*, un documental cubano censurado a principios de los años 60 y casi desconocido para los académicos brasileños, se pretende reflexionar sobre los enunciados y lugares comunes que conforman el discurso oficial, al mismo tiempo en que se esboza una historia matizada del cine cubano.

Palabras clave: Documental, análisis cinematográfico, historia del cine.

Abstract: Using as the core of discourse the partial analysis of *PM*, a Cuban documentary film which was censored at the beginning of the 60s, but that until now remains almost unknown by the Brazilian scholars. I intend to make a reflection about the enunciations and common places of the official discourse, while at the same time, will sketch a wider panorama of the Cuban cinema.

Keywords: Documentary, cinematographic analysis, history of cinema.

Résumé: En nous fondant sur l'analyse partielle de *PM*, documentaire cubain censuré au début des années 60, et toujours presque complètement méconnu par les étudiants brésiliens, nous nous proposons de réfléchir sur les déclarations, les énoncés et les lieux communs qui construisent le discours officiel tandis que s'ébauche une histoire plus nuancée du cinéma cubain.

Mot-clés: Documentaire, analyse cinématographique, histoire du cinéma.

Ao assistir o filme *Antes do Anoitecer*,¹ baseado no livro homônimo do escritor cubano Reinaldo Arenas, e em especial, ao assistir os créditos finais sobreimpressos às imagens em B/P, me deparei, pela primeira vez na minha vida, com fragmentos de um antológico documentário de curta-metragem conhecido apenas pelas suas siglas: *PM*.² Produzido e realizado por Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez em Havana em 1961 com apoio do caderno *Lunes de Revolución*. A ficha técnica do filme segundo a Médiathequè belga é a seguinte: *PM*, 1961, documentário em B/P (13'). Direção: Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal. Optei pela ficha técnica da Médiathequè³ perante a dessemelhança dos dados veiculados tanto na imprensa quanto na internet devido à mitificação desse filme⁴ independente, que se transformou em ícone ao ser censurado. O documentário sintetizou a efêmera experimentação que, com a metodologia do cinema direto realizou-se em Cuba a começo da década de 60 se bem que Sabá, um dos diretores já tinha incursionado como roteirista em um curta-metragem em 1959.⁵ Com o decorrer do tempo o filme adquiriu uma dimensão mítica, pois *PM* suscitou polêmica entre o meio intelectual cubano ao ser proibida sua exibição pública pelo ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos)⁶. Aliás, o filme também serviu como um dos pretextos usados para que a cúpula do governo convocasse uma série de reuniões dominicais na Biblioteca Nacional com artistas e intelectuais, e que passaram a ser conhecidas com o título de um discurso nelas pronunciado: *Palavras aos Intelectuais*. O mundo das artes rachava-se, de forma crescentemente politizada, entre os burocratas da cultura⁷ –

¹ *Antes do Anoitecer* (*Before Nights Falls*), (2000) de Julian Schnabel, EUA.

² Do latim *post meridiem*. Refere-se à noite ao igual que em português.

³ Ver o resumo do DVD intitulado *Censuré à Cuba* (TD1201) em a Collection Bruno Mersch. Disponível em <http://www.lamediatheque.be>. Consultado em 03/12/2008.

⁴ A duração do filme é variável segundo qual a fonte. Jiménez às vezes aparece como *cameraman* e outras é omitido. O filme não consta na *IMDB*, onde Jiménez só é creditado como diretor desde 1979.

⁵ González Gómez, P. *El solitario*, 1959, B/P, 10'.

⁶ Uma das primeiras instituições criadas pelo governo revolucionário.

⁷ Representados pela direção do Conselho Nacional de Cultura, o ICAIC, o jornal *Hoy* e a reitoria da Universidade de Havana, a maioria de cujos dirigentes provinham do Partido Socialista Popular (PSP), de corte estalinista.

que aspiravam impor um modelo de arte “autóctone” capaz de reforçar o sentimento de euforia nacionalista das massas após o triunfo da revolução – e os artistas de vanguarda – as novas gerações de literatos, pintores, músicos e dramaturgos que eclodiram na década dos 50, traçando pautas na experimentação artística. Segundo Navarro, na época era comum a denominação de vanguarda política e de vanguarda artística para se referir às tensões transitórias entre a intelligentsia do país.⁸ Ora, as marcas desse embate perdurariam ao longo dos anos, alimentando, mesmo sem querê-lo, um discurso maniqueu que caracteriza a arte cubana até o presente.

Para os realizadores do documentário, segundo Pio Serrano, *PM* foi um experimento de *free cinema* – comum à experimentação artística do momento – sobre a efervescente vida noturna da cidade de Havana, em especial nos bares e botecos do porto e nas praias do Oeste de Havana, que também eram conhecidas por ser uma zona de lenocínio. Eles chegaram, inclusive, a recolher 200 assinaturas de intelectuais apoiando a exibição pública do filme⁹ perante a censura. Contudo, prevaleceram os critérios dos burocratas da cultura, segundo os quais, *PM* carecia de idoneidade e não era representativo do espírito do povo trabalhador. Enquanto seus patrocinadores – isto é, o comitê editorial do suplemento *Lunes de Revolución* – não passavam: “(...), de ser portavoces del existencialismo, el surrealismo, la literatura norteamericana, el decadentismo burgués, el elitismo, (...)” (Franqui, 1981, pp. 264-265)¹⁰. Poderíamos dizer que, para a instituição, o documentário não encenava a idéia que sobre esse povo – de cultura popular de forte raiz negra, de classes sociais de meia e baixa renda – tinha a nova elite no poder, devido a que o filme refletia uma parte da realidade do dia-a-dia do cubano tal qual era, sem encenar, como condicente com os princípios estéticos do cinema direto.

Neste trabalho, qualquer análise do filme será incompleta, pois até o presente momento resultou impossível obter uma cópia em DVD do do-

⁸ Em Desidério Navarro, (s/data) “*In media res publicas. Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana*”. Disponível em www.habanaelegante.com/Winter2001/verbosa.html. Consultado em 10/05/2002.

⁹ Em Pio Serrano (s/data), “*Cuatro décadas de políticas culturales*” in *Revista Hispano Cubana*, 1999, N° 4, pp. 35-54.

¹⁰ Em Carlos Franqui, (s/data) *Retrato de familia con Fidel*. Barcelona: Seix Barral, 1981, pp. 264-265.

cumentário, apenas um arquivo de vídeo, de baixa resolução, veiculado na internet.¹¹ Assim, toda a análise referir-se-á às referências bibliográficas encontradas e ao fragmento de 06 minutos (aproximadamente um 46 % da duração total do documentário) usado por Schnabel para salientar por contraste – na adaptação cinematográfica – a atmosfera repressiva do contexto refletido na narrativa de Arenas. A oposição entre as imagens inócuas e festivas dos músicos, dos casais de dançadores, dos garçons e dos bate-papos inaudíveis dos fregueses dos botecos, num ambiente em semipenumbras que pode potencializar a sensualidade, a paixão e os instintos – não por acaso os realizadores intercalaram na edição vários primeiros planos de glúteos ou de decotes dos vestidos das dançadoras; ou dos copos de cerveja junto com um lenço nas mãos dos casais que dançam, pois o lenço é um índice de corte e sedução em alguns ritmos cubanos de origem africana como o guaguancó (também presente na trilha sonora em outro trecho do filme). Vai ser quase no final dos créditos sobre estas imagens de fundo báquico que o espectador toma conhecimento de qual a origem das mesmas e que o referido filme foi censurado em Cuba em 1961. Um duplo contraste, pois ambas as obras, a de Arenas e a de Schnabel, enfatizam a homofobia presente num contexto tradicionalmente machista, exarcebado pelo triunfo da revolução, enquanto *PM* é um registro da vida noturna da urbe que também passou a ser excomungada segundo as regras de uma nova moralidade. Ora, em *Memorias del Subdesarrollo*, obra prima de Gutiérrez Alea realizada em 1968, o filme se inicia com cenas de um grande baile popular com música ao vivo – ajuste de contas incluído – onde o burguês protagonista reflete sobre os preconceitos e os valores contraditórios das diferentes classes sociais participantes no processo revolucionário. A meu ver, os realizadores de *Memórias...* iniciaram seu filme com uma sutil alusão ao marco divisor de águas suscitado por *PM*. O fato de essa cena ser novamente usada na metade do filme, editada em conjunto com outra cena onde aparecem manchetes das diversas secções do jornal *Revolución* e de seu caderno *Lunes...* Levam-me a acreditar numa espécie de velada homenagem – por parte de Alea e Desnoes – a um grande projeto jornalístico que acabaria também por ser censurado.

¹¹ Ver *PM* (completo) partes 1 e 2, disponível em: Annabelleford no Youtube.com. Consultado em 26/12/2008.

No documentário a definição da imagem às vezes deixa a desejar por quanto os realizadores evitaram, na medida do possível, interferir na iluminação das locações das filmagens a fim de preservar a atmosfera dos pequenos ambientes selecionados. No que diz respeito à qualidade do som ambiente, este resulta pobre, talvez devido à máquina utilizada para captá-lo. No entanto, os realizadores pareceram optar por se manterem fieis ao emprego da pós-sincronização do som ambiente (mesmo que deficiente) na mixagem à trilha sonora, sem que necessariamente imagem e som estejam sincronizados exceto em alguns trechos o que reforçaria o caráter experimental atribuído por Serrano à referida curta-metragem. A alternância de planos (principalmente PP, PD e PM, dos quais podemos contar até 90 no trecho de seis minutos objeto desta análise) confere ligeireza à edição se bem às vezes percebem-se flicagens nos cortes. O movimento circular pauta o filme, em quase todos os enquadramentos do trecho analisado a câmera segue, mesmo que brevemente, o movimento circular dos corpos dançando. Em várias oportunidades a câmera também se movimenta ao redor das pessoas, inclusive algumas das tomadas parecem ter sido feitas câmera na mão, criando no espectador a ilusão de um olhar subjetivo, de um estar no vórtice da situação.

Nenhum dos autores citados anteriormente comenta o possível papel do irmão mais velho de Sabá, o escritor e crítico de cinema Guillermo Cabrera Infante, na idealização, produção e roteirização do documentário. Ora, Guillermo fora o crítico cinematográfico da revista *Carteles* – a segunda de maior tiragem em Cuba – entre 1954-60, sob o pseudônimo de G. Caín. Em 1960 passou a escrever para o caderno cultural *Lunes de Revolución*, do qual era um dos redatores, o que justifica o apoio financeiro do caderno à produção do filme. Segundo Kenneth, Cabrera parou de escrever sobre cinema ao ser proibida a exibição pública de *PM* em 1961.¹² O autor cita Cabrera, segundo o qual, ele concebeu a sua novela *Tres tristes tigres*¹³ como uma forma de realizar –e principalmente difundir –o documentário censurado por intermédio da literatura: “*Así surgió “Tres Tristes Tigres”, del cine y la música popular, (...), no creo que TTT tenga que convertirse en cine.*

¹² Suas críticas e palestras sobre cinema foram reunidas e publicadas no livro *Arcadia todas las noches*, Madrid: Alfaguara, 1987.

¹³ Publicada pela editora Seix Barral, Barcelona, em 1969.

¿Para qué? Ya lo fue antes de ser libro y se titula PM.” (Hall, 1989, p. 145).¹⁴

Do cinema pré-revolucionário sabe-se pouco além de alguns lugares comuns em vigor durante 35 anos. Assim, para Pastor Veja – cineasta cubano e diretor de relações internacionais do ICAIC – “*O cinema cubano (...) surge a partir de uma revolução triunfante. Quer dizer, o cinema cubano inexistia antes da revolução. (...) devíamos começar de zero. Quer dizer, a não existência de uma cinematografia em Cuba fazia com que não existissem quadros técnicos, diretores, atores. Enfim, tivemos que sair do nada...*” (Moraes, 1986, p. 72).¹⁵ Na verdade, o nada cinematográfico ao qual se refere o autor, consiste no que ele denomina como “*velho cinema latino-americano*”. Isto é, o cinema nacional – as produções mexicanas, argentinas, brasileiras e cubanas das décadas de 30, 40 e 50 – feito, segundo ele, para um público com grande índice de analfabetismo no decalque dos modelos dramáticos e imagéticos e das formas de produção do cinema Hollywoodiano que dominava o mercado internacional nas Américas. Nas palavras de Walter Lima Júnior¹⁶ o referido cinema era um mero cinema de reprodução, em especial dos musicais norte-americanos. Por sua vez, Ismail Xavier o denominara como chanchada clássica¹⁷ com seus respectivos clichês. Desta forma, a negação conceitual da produção colonizada e repetitiva do passado – representada pela obra das gerações precedentes – pressupõe além da luta de auto-afirmação de uma nova geração, a busca por uma identidade nacional alicerçada numa ideologia nacionalista e antiimperialista – no caso cubano – que supostamente possibilitaria impulsionar determinadas transformações sociais através do cinema.

Num artigo intitulado *El cine como fiebre: Ramón Peón*, de Agramonte, A. e Castillo, L.,¹⁸ os autores descrevem os trabalhos pioneiros

¹⁴ Em Kenneth Hall, *E. Guillermo Cabrera Infante and the cinema*. Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 1989, p. 145.

¹⁵ Participação de Pastor Vega no seminário *Perspectivas estéticas do cinema latino-americano* realizado na UnB, Brasília, em 1985. Em Moraes, Malú (coordenadora) *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro (seminário)*, Brasília: Editora da UnB, 1986, p. 72.

¹⁶ Em Malú Moraes, Op. Cit. pp. 155-156.

¹⁷ *Ib.* p. 14.

¹⁸ Ver A. Agramonte, e L. Castillo, “*El cine como fiebre: Ramón Peón*”, in *La Gaceta de Cuba*. La Habana, nº. 5, setembro-outubro de 1997, pp. 2-5.

de Enrique Díaz Quesada e de Ramón Peón ao tempo que quantificam a produção nos primórdios do cinema mudo cubano. Assim, ficamos sabendo de uma produção surpreendente para a época: foram produzidos 25 filmes de ficção entre 1907-1920, e 39 filmes entre 1920-1930. Ficamos sabendo também que de todo esse acervo apenas umas poucas seqüências de *El Veneno de un Beso*, 1929, e um filme completo: *La Virgen de la Caridad*, 1930, de Peón; e uma curta de *actualités*: *El Parque de Palatino*, 1906, de Quesada, chegaram até nós.

Embora pouco conhecido e de duvidosa qualidade, em Cuba e em particular na capital do país, o cinema de ficção teve uma tradição operante, no dizer de Arrufat. Nesse sentido, e segundo Moray, M. em *Claves del cine Cubano*, na década de 30 foram realizados 18 filmes sonoros, e na década seguinte 47, vários dos quais de denuncia social como *El Desahucio*, 1940, e *Un Desalojo Campesino*, 1944, ambos em bitola de 16 mm e produzidos pela Cuba Sono Films, produtora vinculada à cúpula da intelectualidade de esquerda¹⁹ cujos arquivos sumiram.²⁰ Já entre 1950 e 1959 foram produzidos em Cuba, aproximadamente, segundo dados que também precisam confirmação,²¹ 71 filmes, dos quais 9 curtas. Ora, o listado apresentado por Moray dista muito de ser completo, pois ignora as 5 curtas-metragens realizadas por Tomás Gutiérrez Alea nessa década. Das 62 longas-metragens restantes, 33 eram coproduções: 27 com México, 3 com Espanha e 3 com Estados Unidos. De fato, numerosas produtoras e distribuidoras de vida efêmera surgiram ao longo das décadas de 30, 40 e 50. Dentre as quais podemos mencionar, segundo a IMDB: a Productora Cubana Cinematográfica; a

¹⁹ A Cuba Sono Films fora fundada por José Tabío Palma e Luís Alvarez Tabío sob orientação do Partido Comunista na década de 40. Não foi possível localizar outros dados dos referidos filmes, razão pela qual serão excluídos da filmografia. Em *Tiempo Para no Olvidar*. Fotografias de José Tabío com prólogo de Felix Pita Rodríguez. La Habana: Letras Cubanas, 1985, sem paginar.

²⁰ Em Zaldívar, A. “Ricardo H. Otero: *El intelectual, la nación y la política en la Cuba republicana*”. Disponível em <http://www.uneac.com/LaGaceta/2002/Gacet3-02/zaldivar.htm>. Consultado em 03/04/2004.

²¹ Dados extraídos de Moray, Mercedes Santos. “*Claves del Cine Cubano*”. Disponível em www.trabajadores.cubaweb.cu. Consultado em 11/12/2008. O listado dos filmes apresenta uma ficha técnica incompleta em conjunto com uma sinopse-comentário da crítica. Contudo, estes poucos dados nos permitem imaginar qual o estado da indústria fílmica cubana, possibilitando redigir uma pré-estatística a ser contrastada com outras fontes.

Continental e a Cuban International Films (ambas de capital mexicano); a Tropical Films de Cuba S. A, ativa entre 1937-1955; as Producciones Cubanas e a Victoria Films de 1951; a Cuban Color Films, ativa até 1959; e a España Sono Films de Cuba em 1954. Por sua vez, produtoras de documentários em bitola de 16 mm como a Mini Color Films e a Pro Films de Cuba não constam nesses registros. Parece ser que as produtoras funcionavam como uma espécie de *joint venture* além de que resultava muito mais barato filmar em Havana do que em México. A fugacidade dessas produtoras nós fala da concorrência dos produtores nacionais para tentar ocupar um lugar na pequena fatia do mercado cinematográfico disponível para os filmes nacionais e latino-americanos.²² Os quais, com independência da qualidade e do parcíssimo repertório dos roteiros poderiam denominar-se, parafraseando a Xavier, como chanchada clássica cubana. Esses filmes configuravam um gênero que gerava lucro, caso contrario, não existiriam tantos e repetidos intentos empresariais. Segundo Moray, houve inclusive um estúdio da RKO em Havana. Os produtores e realizadores eram geralmente os mesmos com independência de qual a produtora. Por sua vez, diretores e atores espanhóis e argentinos costumavam participar daquelas co-produções.

Menções aparte merecem os cineastas Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa, que cursaram estudos no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma com Cesare Zavattini no primeiro lustro dos 50. E que produziram em conjunto com Alfredo Guevara, em 1955, um documentário antológico influenciado pelo neo-realismo: *El mécano*²³ – que também fosse censurado – e que é considerado oficialmente como o único antecedente sério de cinema em Cuba antes da criação do ICAIC. Como aconteceu com a maioria dos diretores da *nouvelle vague*, quase todos os futuros diretores cubanos fizeram curtas-metragens na década de 50 (da mesma forma, quase todas desconhecidas hoje). As-

²² Segundo Arrufat, 90% da programação dos cinemas era norte-americana, o restante se repartia entre cinema francês, inglês, comédias argentinas e melodramas mexicanos. Em Arrufat, Antón. “Un lector de novelas va al cine” in *La Gaceta de Cuba*, nº. 4, julio-agosto de 1997, p. 51.

²³ Segundo Espinosa, o filme marcou o ponto de giro no cinema cubano, ao partir do documentário para falar da realidade. Em Padrón, F. “Poética excavación de uno mismo (Entrevista con Julio G. Espinosa)” in *Revolución y Cultura*, nº. 2-3/99, pp. 12-16.

sim, Alea fez 6 curtas em 8 mm entre 1946 e 1957,²⁴ além de vários trabalhos para Cine-Revista.²⁵ Por sua vez, García Espinosa, quem fundara em abril de 1956 o cineclube itinerante *Visión* da Sociedade Cultural *Nuestro Tiempo*²⁶ e difundisse por seu intermédio o cinema soviético na mesma época que os cineclubes franceses, só voltaria a fazer um filme com marcada influência do neo-realismo a começos dos 90.²⁷

Para M. Luis, Carlos,²⁸ o contexto criativo de Havana foi fortemente marcado nos anos 50 pela influência exercida pelo Expressionismo Abstrato, os poetas beatnicks, e o rock & roll, desde o novo cenário nova-yorkino da arte mundial metropolitana. Embora desde a França também influíssem o existencialismo, o teatro do absurdo, a arte bruta e o informalismo. Tudo isso ajudou a definir o campo de experimentação da nova vanguarda dos anos 50, e em especial, aos artistas abstratos e aos arquitetos que pugnavam por se libertar da camisa de força da primeira vanguarda – que, desfasada quando surgira em 1927, em relação às vanguardas européias – tinha se instituído em dogma esclerosado da cubanidade nas artes nos vinte anos seguintes, especialmente para a intelligentsia de esquerda. Para a qual, uma completa fusão entre a representação do autóctone e um ideal nacionalista só aconteceria após a tomada do poder político no país. Assim, a polêmica gerada por *PM* se insere num marco mais abrangente de questionamento entre um modelo idealizado do autóctone contraposto ao perigo misógino representado pelo forâneo em qualquer área da esfera cultural: Quer fosse a suposta influência do imperialismo cultural norte-americano nos abstracionistas cubanos, ou as grandes tiragens de obras contemporâneas,

²⁴ Para Ruffinelli, esse período foi a etapa formativa de Alea, acrescentando que o cineasta não menciona nenhuma influência do neo-realismo na sua filmografia posterior. Em Ruffinelli, J. “Doce miradas (y media mirada más) al cine de Tomás G. Alea”, in Revista Casa de las Américas, n.º. 203, abril-junho de 1996, pp. 3-14.

²⁵ Ver Tomás Gutiérrez Alea, disponível em <http://jpquin.chez.com/tabla.htm>. Consultado em 17/08/2005.

²⁶ Criada pelo movimento clandestino 26 de Julho urbano, a sociedade ficou sob influência do PSP, e em especial, do grupo de Praga, entre cujos membros sobressaia Alfredo Guevara. Sua estrutura em seções serviria para formatar posteriormente ao ICAIC. Em Franqui, Carlos. Op. Cit. pp. 265-266.

²⁷ Trata-se de *Reina y Rey* do qual o diretor declara ser a dívida que ele tinha com o neo-realismo fazia mais de trinta anos. Em Padrón, F. Op. Cit. p. 16.

²⁸ Em Carlos M. Luis, “*El impacto de los once*”, disponível em <http://www.contactomagazine.com/losonce100.htm>. Consultado em 13/08/2004.

à época, da literatura ocidental – realizadas pela Editora R adscrita ao jornal do mesmo nome que patrocinara o documentário.

A criação do ICAIC, em março de 1959, foi um dos primeiros decretos do governo revolucionário. A semelhança da subvenção estatal às instituições soviéticas e alemãs, francesas e britânicas, o ICAIC respondia a uma política estatal de desenvolvimento da consciência das massas, desde uma óptica partidista, no caso a do PSP por intermédio do seu diretor Alfredo Guevara e do diretor e também teórico G. Alea.²⁹ A maioria dos seus integrantes eram jovens com menos de 25 anos, e muitos provinham da direção de cultura do exercito rebelde, o que imprimia um caráter de auto-afirmação a nova geração de realizadores que pretendia reformular o cinema a partir de um programa estético e de estratégias de comunicação de massas, como exemplificado no documentário *Esta tierra es nuestra*, 1959, de Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa. Por isso a valorização do documentário e a negação da chanchada cubana. O que se reflete nas primeiras longa-metragens de caráter épico produzidas: *Historias de La Rrevolución*, 1960, de Tomás G. Alea, *El Joven Rebelde*, 1963, de Julio G. Espinosa. O mesmo aconteceu com a maioria das primeiras co-produções com os países do bloco socialista, Como por exemplo: *Para Quem Baila Cuba*, 1963, do diretor checoslovaco Vladimir Cech; *Prelúdio 11*, 1964, do diretor alemão Kurt Maetzig; e *Crónica Cubana*, 1963, do diretor uruguaio Ugo Olive, dentre outras.³⁰ A exceção da regra foi *Soy Cuba*, 1964, do soviético Mikhail Kalatozov. Houve uma situação análoga na produção de documentários de atualidade nacional, como por exemplo, *Asamblea general*, 1960, de Gutiérrez Alea; e dos noticiários ICAIC latino-americanos. Ao enumerar as possíveis influências que incidem no novo cinema latino-americano em geral e no cubano em particular, Pastor Vega cita o neo-realismo (considerando-o um ponto de partida, mas não um modelo), a *nouvelle vague* (da qual se aproveitaram determinados pontos de vista e certas estruturas de produção do filme: o mítico pequeno orçamento e a equipe mínima), e o cinema soviético. Contraditoriamente, *PM* foi o filme cubano mais engajado na linha aberta

²⁹ Ver Tomás Gutiérrez Alea, “*Hacia el cine nacional*” in *Revolución y Cultura*, n.º. 1/99, pp. 14-15.

³⁰ Em *El portal de cine cubano* na página web do ICAIC disponível em www.cubacine.cu. Consultado em 26/11/2007.

pela *nouvelle vague*, pois foi um filme produzido nos cenários noturnos da cidade (no reduzido espaço físico dos botecos, com alguns planos da baía e algumas seqüências de luzes de néon nas ruas da cidade); com uma equipe mínima na qual a inter-relação entre roteirista e diretor ou entre produtor e realizador funcionou tal como preconizada por Astrud. Um filme onde os protagonistas não são os músicos e dançarinos anônimos que agem sem encenar frente ao nosso olhar, mas o espírito festivo de sensualidade a flor de pele de botecos e bares onde se gesta e preserva uma cultura popular de música e dança. O experimento cinematográfico que é *PM* foi filmado com poucos recursos fora do monopólio estatal do ICAIC e com marcada influência de um modelo estético “forâneo”. Ora, desde a criação do ICAIC, os poucos filmes produzidos fora dele passaram a ser denominados como cinema independente.³¹ Talvez por essa mesma razão, *PM* foi o último filme cubano produzido fora do âmbito estatal e o primeiro a ser censurado após a revolução.

Curiosamente, num seminário sobre cinema latino-americano realizado na UnB, Brasília, em 1985, o crítico e ensaísta José Carlos Avelar comparava o curta brasileiro para televisão *Conversa de botequim*, 1981, de David Neves, ao filme cubano *La primera carga al machete*, 1969, de Manuel Octavio Gómez, para elucidar quais as características do novo cinema latino-americano surgido na década de sessenta: um apelo ao documental, mesmo em um filme de ficção; o uso da câmera na mão; o caráter de cinema de performance, improvisado na locação, dentre outras. Ora, pela sua estrutura, duração, objetivos e motivações,

³¹Na já citada página digital *Claves del cine cubano* (ver nota 19) se mencionam três filmes de temática épica realizados em 1959: O documentário *De la tiranía a la libertad* produzido pelo grupo Cineperiódico; o documentário *Gesta inmortal*, realizado pela Cuban Color Film; e *Surcos de libertad*, filmada por dois realizadores autônomos. Os dados fornecidos pela fonte estão incompletos e inviabilizam a inclusão dos filmes acima citados na filmografia. Apenas foi possível obter dados do filme *La vida comienza ahora*, 1960, de Antonio Vázquez Gallo.

o curta de Neves ³² é muito mais próximo a *PM* do que com *La primera carga*. Com a ressalva que, o que é considerado, num caso, como uma linguagem experimental própria: o fato de nada acontecer no filme exceto a banalidade cotidiana de um grupo de pessoas bebendo, batendo papo e cantarolando num bar – um enfoque jornalístico do universo sociocultural do carioca, segundo a imprensa da época –, é visto como inconveniente, moralmente inadmissível, e retrógrado, no outro.

Por quanto, até o presente momento, resultou impossível obter uma cópia em bom estado, sem importar o suporte, tanto do documentário cubano quanto do *Botequim* de Neves, as conclusões permanecem incompletas dentro do campo das probabilidades, ancoradas na bibliografia. Talvez isto seja mais uma coincidência significativa entre ambos os trabalhos.³³

Referências bibliográficas

FRANQUI, Carlos. *Retrato de familia con Fidel*. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 264-265.

INFANTE, Guillermo Cabrera, *Arcadia todas las noches*, Madrid: Al-faguara, 1987.

³² *Botequim* é o título original do documentário de Neves citado por Avellar, embora a Cinemateca Brasileira esclareça que entre as remitências do título encontra-se *Conversa de botequim*, não possui esse filme. Entretanto, o título se presta a confusão com outro documentário que lhe antecede no tempo e no título: *Conversa de botequim*, 1972, de Luis Carlos Lacerda, que aparece na base de dados da filmografia da Cinemateca com um esclarecedor acréscimo: (*com João da Baiana*). Toda a informação referente a esses filmes encontra-se disponível em <http://www.cinemateca.gov/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Consultada em 28/06/2009.

³³ De fato, os dois documentários têm uma duração aproximada de 10 minutos (e não 4 ou 5, como mencionado por Avellar no caso de *Botequim*). Por sua vez, parece existir um forte nexos com o olhar do periodista, câmara na mão, improvisando, tanto em *PM* quanto em *Botequim*. Tudo indica que um e outro documentário conferem um rol protagonista à música popular na narrativa cinematográfica, se bem que dificilmente possamos opinar de *PM* onde inexistem diálogos propriamente ditos, apenas um contraponto de imagens e trilha sonora que deixam à imaginação do espectador os diálogos que estão a acontecer nesses ambientes boêmios das metrópoles. Locações semelhantes foram selecionadas por Neves para seu *Botequim*.

HALL, Kenneth E. *Guillermo Cabrera Infante and the cinema*. Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 1989, p. 145.

MORAES, Malu (coord.) *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro (seminário)*, Brasília: Editora da UnB, 1986, p. 72.

AGRAMONTE, A. e CASTILLO, Luciano. "El cine como fiebre: Ramón Peón" in *La Gaceta de Cuba*, La Habana, n^o. 5, setembro-outubro de 1997, pp. 2-5.

Filmografia

Antes do Anoitecer (2000), de Julian Schnabel.

PM (1961), de Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal.

Memorias del Subdesarrollo (1968), de Tomás Gutiérrez Alea.

El Veneno de un Beso (1929), de Ramón Peón.

La Virgen de la Caridad (1930), de Ramón Peón.

El Parque de Palatino (1906), de Enrique Díaz Quesada.

El Megano (1955), de Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa.

Historias de la Revolución (1960), de Tomás Gutiérrez Alea.

El Joven Rebelde (1963), de Julio García Espinosa.

Para Quem Baila Cuba (1963), de Vladimir Cech.

Prelúdio 11 (1964), de Kurt Maetzig.

Crónica Cubana (1963), de Ugo Olive.

Soy Cuba (1964), de Mikhail Kalatozov.

Esta Tierra es Nuestra (1959), de Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa.

Asamblea General (1960), de Tomás Gutiérrez Alea.

Botequim (Conversa de botequim) (1981), de David Neves.

La primera carga al machete (1969), de Manuel Octavio Gómez.

La vida Comienza Ahora (1960), de Antonio Vásquez Gallo.

Conversa de Botequim (com João da Baiana) (1972), Luis Carlos Lacerda.

Práticas autobiográficas contemporâneas: as videografias de si

Bruno César Simões Costa

Doutorando na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

brunocscosta@gmail.com

Resumo: A popularização e difusão dos aparatos tecnológicos de gravação e reprodução não pode ser definida como mera expansão técnica, pois enseja novas formas narrativas e novos modos de expressão da subjetividade. Deste modo, as videografias de si do *YouTube* são exemplos das novas práticas autobiográficas em que a tentativa de escrever a própria história dá origem a um novo modo de narrar a si mesmo.

Palavras-chave: autobiografia, narrativas, *YouTube*.

Resumen: La popularización y difusión de los aparatos tecnológicos de grabación e reproducción no puede ser definida como mera expansión técnica, pues surgen nuevas formas narrativas e nuevos modos de expresión de la subjetividad. De este modo, las videografías de sí de *YouTube* son ejemplos de nuevas prácticas autobiográficas en las cuales la tentativa de escribir su propia historia origina un nuevo modo de narrarse.

Palabras clave: autobiografía, narrativas, *YouTube*.

Abstract: The popularization of the recording and reproduction technological apparatus cannot be defined merely as a technical expansion because along the way have appeared new narrative models and new ways for the expression of subjectivity. In this context, the self videographies are samples of new autobiographic practices in which the attempt at self-writing originates a new way of narration.

Keywords: autobiography, narratives, *YouTube*.

Résumé: La vulgarisation et la diffusion des moyens technologiques pour l'enregistrement et la lecture ne peuvent pas être définis comme une expansion purement technique, parce que la narration donne lieu à de nouvelles formes et à de nouveaux modes d'expression de la subjectivité. Ainsi, les vidéographies dites "sur soi", telles qu'on peut les observer sur *YouTube*, sont des exemples de nouvelles pratiques autobiographiques dans lesquelles la tentative d'écrire sa propre histoire donne lieu à une nouvelle manière de se raconter soi-même.

Mots-clés: autobiographie, récit, *YouTube*.

As práticas audiovisuais contemporâneas flexionam os esquemas triádicos que caracterizavam a produção cinematográfica moderna. Assim, é possível perceber o surgimento de novas instâncias em que o produzir, o distribuir e o exibir já não são mais categorias estanques e nem limitadas a um certo tipo de produção audiovisual. A popularização dos aparatos de gravação e reprodução, a criação de ambientes diversos para a exibição e o surgimento e consolidação da internet como meio alternativo de distribuição de conteúdos ampliaram gradativamente os espaços do audiovisual. Deste modo, a migração dos aparatos de produção audiovisual dos profissionais para os amadores que se iniciara mais marcadamente com as primeiras câmeras de 8 mm, cresceu continuamente até atingir o ponto de invadir completamente o cotidiano e, no trajeto, cada vez mais pessoas passaram a fazer suas pequenas narrativas. Aos poucos, também, o vídeo doméstico deixou o confinamento dos lares e as pequenas histórias foram sendo publicizadas e compartilhadas para além das pequenas comunidades e até se integrarem finalmente em uma rede mundial.

O interesse contemporâneo por essas pequenas narrativas do cotidiano expressa ainda a relação mais mútua e intrincada entre os produtores e os consumidores, agora quase impossíveis de serem encaixados nas duras categorias de emissores e receptores. A essas mudanças se adiciona outro componente, as grandes narrativas ordenadoras e os esquemas escatológicos que organizavam as categorias modernas perderam a sua força; surgem novas micronarrativas, discursos amparados na subjetividade e, por consequência, aumenta o interesse pelas biografias e pelas autobiografias. Subsiste, continuamente, o desejo de uma vida narrada e a narração de si parece ser um modo de defesa perante as dispersões e fragmentações da vida moderna. Essa defesa é também perante a uma temporalidade fragmentada, na qual as definições de passado e presente se alteram, um tempo denominado por Bauman de pontilhista ou pontuado, em que cada instante contém uma totalidade em si mesmo, uma multiplicidade de instantes eternos “mô-nadas contidas em si mesmas, parcelas distintas, cada qual reduzida a um ponto cada vez mais próximo de seu ideal geométrico de não-

dimensionalidade.” (Bauman, 2008, Pp. 46-47). O tempo pontuado marca também o fim da proeminência do futuro associada a narrativa de progresso contínuo da modernidade. Deste modo, a expansão das pequenas histórias, tanto em quantidade quanto em relevância podem ser consideradas como uma espécie de autodefesa perante uma tríplice fragmentação; do sentido, da temporalidade e até da espacialidade, se considerarmos as novas relações espaciais em um mundo conectado e globalizado em que o próximo torna-se distante e o distante torna-se próximo.

Esses fatores explicariam o recente interesse pelos documentários, pelas biografias e autobiografias nos quais as pequenas histórias criam uma janela de identificação e a possibilidade de um diálogo com o outro. Uma vez que os indivíduos não conseguem se inscrever nas grandes narrativas modernas, desacreditadas justamente por serem percebidas como meras ficções, o relato da vida ocupa esse lugar vago, embora seu status de não-ficcionalidade seja também problemático. A difusão do discurso autobiográfico, entretanto, dá voz àqueles que estiveram alijados da emissão e das páginas da grande história, nas quais compariam apenas como grupo e nunca como indivíduos. Nesse contexto, Lejeune (1994) ressalta que, até poucas décadas atrás, a autobiografia continuava como privilégio de um setor da sociedade. “Escrever e publicar o relato da própria vida tem sido durante muito tempo, e segue sendo, em ampla medida, um privilégio reservado aos membros das classes dominantes.” (Lejeune, 1994, p. 313, tradução nossa).¹ Hoje em dia, com a universalização da alfabetização e ascensão de registros audiovisuais este privilégio já não está tão restrito, os espaços para o autobiográfico estão cada vez amplos e diversos e o falar sobre si manifesta-se das mais diferentes maneiras. O escritor norte-americano Paul Auster participou de um projeto tipicamente de viés autobiográfico. Durante um ano, ele apresentou um programa de rádio no qual as pessoas enviavam pequenas autobiografias, histórias de vida denominadas por Lejeune (1994), em outro contexto, “a la autobiografía de los que no

¹ “Escribir y publicar el relato de la propia vida há sido durante mucho tiempo, y sigue siendo, en ampla medida, un privilegio reservado a los miembros de las clases dominantes.” (p. 313).

escriben”.² Nesse período, Auster recebeu cerca de quatro mil pequenas histórias, algo que, curiosamente, o espantou.

Todos nós temos vida interior. Todos nós sentimos que fazemos parte do mundo e, contudo, nos sentimos exilados dele. Todos nós ardemos nos fogos de nossa existência. As palavras são necessárias para expressar o que está dentro de nós, e com muita frequência os colaboradores me agradeceram por lhes dar a oportunidade de contar suas histórias, por “permitir que as pessoas fossem ouvidas”. (Auster, 2005, p. 17).

Nesse pequeno excerto, podem-se perceber as várias marcas do autobiográfico contemporâneo. Sem qualquer pretensão acadêmica e, por isso mesmo, com um olhar mais centrado no empírico, Auster consegue perceber, ainda que de forma difusa, como as pessoas parecem ter cada vez mais necessidade de contar as suas próprias histórias. Ainda mais, como há um sentimento de despertencimento ao mundo, e embora as pessoas consumam simulações de vida nas reencenações do entretenimento midiático, parece haver uma necessidade de autenticação através do movimento de mediação das suas próprias histórias, transformadas pela mediação do rádio (e depois do livro) elas mesmas em produtos culturais. Percebe-se também, neste exemplo, como opera o paradoxo da narrativização, pois se a narrativa pode ser considerada uma forma de tentar imprimir sentido a uma vida cada vez mais ordinária perante ao espetáculo midiático, existe outra força oposta.

“[A] preocupação com a narrativização do mundo operada pela mídia, que torna próximo o distante, mas também torna distante o que está próximo, com as inúmeras mediações que se interpõem entre os fatos e as notícias e com o seu jogo interno de remissões de um espetáculo para outro.” (Folain, 2009, p. 7).

Essa narrativa sem começo e sem fim constituída não pelo conteúdo de um ou outro programa mas pelo fluxo contínuo de imagens leva também a uma despersonalização, constitui um discurso midiático sem autor e nem referente, sem uma marca pessoal. Especificamente

² Na verdade, Lejeune usou esta expressão para designar as autobiografias gravadas em fita cassete, procedimento primeiramente adotado por antropólogos e sociólogos adeptos do método etnográfico, mas o termo se refere justamente àqueles que eram alijados do processo de falar sobre si mesmo, mas que graças às novas formas do autobiográfico puderam ser ouvidos.

as narrativas televisivas, para Marc Augé (1999), seriam também importantes ferramentas para enublar a distância entre o real e o ficcional devido a dois fatores; por um lado as personalidades televisivas mantêm um estatuto ontológico dúbio, apesar de existirem pessoas “reais” por trás de suas imagens, elas participam de nossas vidas como “estrelas”, ou ainda, como pequenas divindades do lar que surgem regularmente em nossas realidades. Assim, ainda que algumas delas ofereçam os aspectos mais concretos da realidade, como a previsão do tempo, notícias ou eventos esportivos, sendo “estrelas” elas já são de algum modo personagens fictícios. Além disso, a obsessão realista da televisão em replicar e reencenar a realidade criou uma contraparte perversa, no momento em que a televisão para de imitar a vida real e torna-se auto-referente e a vida real começa a reproduzir a ficção forma-se um ciclo de reduplicação no qual não há precedência do real, constituindo verdadeiramente um cenário de precessão dos simulacros. Portanto, a ficcionalização de tudo, a transformação de tudo em uma narrativa imagética tem como efeito colateral uma desrealização do próprio mundo, uma ausência e conseqüente nostalgia pelo real, como afirmam Baudrillard (1991, 2002a, 2002b, 2007) e Žižek (2003).

De algum modo, a marca do sujeito seria uma maneira de quebrar o circuito dos simulacros, dando origem, como destaca Folain (2009), a uma nova espécie de realismo em que a transparência já não é mais a questão, a narração em primeira pessoa passa a ser uma espécie de porto seguro, uma ancoragem contra a vertigem da ficcionalização de tudo. As narrativas de si, ou na expressão da autora, as autoficções, manteriam “o elo com o real em função de seu atrelamento à voz que narra, de sua autorreferencialidade, em contraste, por exemplo, com o anonimato das redes comunicacionais ou com a virtualidade da imagem.” (Folain, 2009, p. 8).

Videografias de si

A tentativa de escrever a própria história encontra uma notação específica no site *YouTube* onde todos esses fatores dão origem a um novo modo de narrar a si mesmo, as videografias de si. As videografias de si seriam novas formas de registro autobiográfico em vídeo nas quais

a enunciação de si funciona como um modo de historização pessoal. Nelas, destacam-se dois aspectos: o carácter autobiográfico e uma tendência confessional. O traço autobiográfico desses vídeos é mais facilmente percebido se levarmos em conta um tipo específico de escrita de si; uma escrita que se aproxima mais de um olhar ensaístico, fragmentado e contingente do que uma enunciação factual concatenada. Se nas autobiografias de líderes políticos ou personalidades de destaque o interesse é mantido muitas vezes pela ligação ou participação em eventos históricos importantes, pela inusitada singularidade de suas trajetórias e pela proeminência midiática, nas videografias o apelo está muitas vezes na ordinariade e no questionamento da vida cotidiana como tal. Ao invés da participação ativa nas grandes narrativas ordenadoras (as mesmas sobre as quais pesa a incredulidade contemporânea) é exibida a pequenez dos destinos individuais, narrados como forma de historicização pessoal.

Assim, para considerarmos esses vídeos como autobiográficos devemos considerar o exercício autobiográfico não como um ato solipsista, mas, pelo contrário, como uma chamada à participação do outro para a constituição do *self* e, justamente na interação dos *selves*, a sensação de pertencimento ao mundo é constituída. Essa posição em relação ao ato autobiográfico se sustenta nas especificidades do vídeo, que possibilita e convida a participação do outro; ao contrário de outras formas de escritas autobiográficas (como o diário, por exemplo) ele não é depositário de segredos. O registro videográfico clama, de certo modo, por um espectador e o espectador é necessário para o que o processo de constituição de sentido se complete. Assim, se os primeiros vídeos caseiros eram formas de guardar memórias pessoais, essas memórias não estavam somente nos atos e falas registrados, mas também no espectador que os assistia. Mais do que registrar fatos ocorridos, eles funcionavam como gatilhos para despertar memórias de outro evento, outra sensação. As imagens apresentadas não eram por si só constituintes do ato biográfico, elas eram parte dele e a outra parte deveria ser completada pelo espectador. Ainda que o espectador não coincida com os personagens das imagens, mesmo que ele não tenha relação alguma com eles, as imagens apresentadas ainda podem funcionar como um gatilho, pois são registro histórico de uma época, localizam os eventos apresentados em um dado momento temporal de modo mais eficaz que um texto

escrito. O presente registrado é o passado não só dos que desfilam pela tela, mas também de todos que de alguma forma tem relação com aquela janela temporal ali registrada.

Assim, o ato autobiográfico em vídeo é um ato em que a narrativa do *self* é apoiada em parte na existência de um outro, um espectador do qual o vídeo não pode jamais prescindir. Essa característica do ato autobiográfico em vídeo é evidenciada quando este é disponibilizado na internet, e com isso, torna-se acessível para milhões de espectadores. Com essa mudança, o clamor pelo outro torna-se ainda mais patente, é uma chamada ainda mais forte e necessária sem a qual o próprio vídeo não tem sentido. Pode-se então considerar que nesses registros visuais disponibilizados na internet, o espectador é tão importante quanto o autor, e isso pode ser percebido nos próprios vídeos.

Ao mesmo tempo existe um viés confessional nestes vídeos que pode ser mais bem compreendido se levarmos em conta dois aspectos envolvidos no ato de filmar a si mesmo. Michael Renov relembra o trabalho experimental de Jean Rouch e Edgar Morin, em que pessoas eram convidadas a falar para a câmera, um experimento que de alguma forma revelou a um de seus idealizadores uma dupla função da câmera. “A câmera é, para Rouch, uma espécie de vidro de duas vias que detém uma dupla função: é uma janela que entrega o pro-fílmico para um olhar ausente e, ao mesmo tempo, uma superfície reflexiva que nos reintroduz para nós mesmos.” (Renov, 2004, p. 197, tradução nossa).³

Essa dupla face do olhar da câmera pode se realizar com a consolidação do vídeo como meio e da autobiografia fílmica como forma. Com as tecnologias digitais, a possibilidade de se prescindir de um técnico ou ainda, de qualquer outra pessoa convida ao ato confessor, facilita este ato. O digital aliado à Internet ainda diminui o tempo entre a produção e a exibição, tornando as duas pouco separadas temporalmente. Um dos efeitos desta aproximação, percebida inicialmente na análise de Renov sobre os *videomakers* independentes, foi o impulso confessional.

“(. . .) o *videomaker* independente ou o consumidor foram liberados de certas contingências da mediação – temporais, materiais – que se-

³ “The camera is for Rouch a kind of two-way glass that retains a double function: it is a window that delivers the profilmic to an absent gaze and, at the same moment, a reflective surface that reintroduces us to ourselves. Rouch’s insight brilliant anticipates what the video apparatus (. . .) realizes.” (Renov, 2004, p. 197).

paravam o ato de gravar e o ato de assistir, a produção da exibição. É o solipsismo e a “transparência” do vídeo (a última, em particular, uma noção que deve ser abordada com muito cuidado devido a sua implícita implicação metafísica) que se adequam tão bem ao impulso confessional. Nenhum técnico precisa ver os segredos confiados à fita. Ninguém senão os convidados entram no ciclo da confissão em vídeo.” (Renov, 2004, p. 198, tradução nossa).⁴

Essas considerações sobre o vídeo tornam possível considerá-lo, de algum modo, um meio especialmente propício para a confissão. Afinal, ele está ligado a práticas do cotidiano como nenhum outro, ao rotineiro e ao casual. Para evidenciar esse caráter, basta compararmos com o seu primo, o cinema. Nesta comparação, fica claro como historicamente o vídeo está relacionado ao privado, ao doméstico, um meio familiar que tanto provê um olhar eletrônico como incita um discurso sobre o *self*. Ele é um facilitador para uma espécie de auto-análise de si, análise esta que traz um novo ator para o processo, o olhar da câmera. Segundo Renov (2004) a presença do olhar da câmera é um convite para a análise de si mesmo “na qual o olhar reflexivo do olho eletrônico pode produzir um extensivo, até mesmo obsessivo, discurso do *self*.” (Renov, 2004, p. 203, tradução nossa).⁵

O olhar da câmera é, aparentemente, um olhar inocente e objetivo. Por isso, o olho eletrônico pode retirar da confissão uma parte de seu caráter expiatório. Não há ninguém por detrás, não há a presunção de um julgamento moral por uma autoridade humana. Em princípio, o olho da câmera está ali apenas para registrar e isso pode ser também considerado como um facilitador para a confissão, para a exposição dos *selves*. Ao mesmo tempo, as videografias de si expostas na Internet trazem novos espectadores para o jogo. Ao alocar um vídeo em um site como o *YouTube*, esses novos participantes são considerados e, nestes

⁴ “(...), the independent videomaker or consumer has been relieved of certain mediating contingencies – material, temporal – that separate shooting from viewing, production from exhibition. It is the solipsism and “immediacy” of video (the latter, in particular, a notion to be approached with much caution for its implicit metaphysical implications) that suit so well to the confessional impulse. No technician need see or hear the secrets confided to tape. None but the invited enter the loop of the video confession.” (Renov, 2004, p. 198).

⁵ “(...) in which the reflexive gaze of the electronic eye can engender an extended, even obsessive, discourse of the self.” (p. 203).

vídeos, as confissões são sempre pesadas e consideradas de acordo com o que se julga midiaticamente aceitável ou não.

A exposição pública perante uma platéia potencialmente incalculável é outro aspecto que deve ser levado em consideração quando se pensa nesses vídeos. Embora o íntimo seja revelado, ele é mascarado sob uma capa do entretenimento. O que se apresenta muitas vezes como ato espontâneo, não deve ser automaticamente e ingenuamente considerado como tal. É, sim, possível considerar que a midiatização tornou a exposição pública através de imagens um ato familiar e cotidiano. Esse é um lado da questão. O outro é que indivíduos tão profundamente familiarizados com a mídia sabem de alguma forma ou de outra como se mostrarem midiaticamente amigáveis e desejáveis, e isso pode ser percebido nos vídeos.

Por isso, o viés confessional destes vídeos tem algumas especificidades. Foucault (1985, p. 61) considera que na confissão há uma coincidência entre o sujeito que fala e o sujeito do enunciado. Nas práticas confessionais em vídeo, no entanto, tal confluência não pode ser assumida tão facilmente, coexistem vários “sujeitos”, a fala dá voz a um, a câmera registra outro e o som (música, ruídos) acrescenta mais componentes. Sobrepõe-se então várias narrativas, alocadas na banda sonora e na imagem. Nas videografias de si existe pequeno uso dos recursos narrativos imagéticos – devido à ausência de movimentos de câmera, à pouca utilização de imagens que não a do enunciador e ao uso controlado da edição – então, tornam-se mais importantes os recursos sonoros na criação de sentido. A fala dá suporte à imagem apresentada, embora não haja necessariamente uma harmonia entre as duas. Reside nesta relação nem sempre harmônica parte da riqueza das confissões em vídeo, a fala de um enunciador (indivíduo) nem sempre coincide com o que diz o outro (a câmera). Assim, o sujeito do enunciado é formado nesta união de discursos (sonoros e visuais).

As videografias de si seriam um misto de dois antecedentes, a união do discurso sobre si mesmo (laico) e da investigação de si mesmo através da criação de um “eu” ficcional. Analisando a autobiografia contemporânea no cinema e no vídeo, Renov (2004) tentou localizar o registro contemporâneo mais como um olhar para a fora do mundo que através da busca na exterioridade tenta fazer uma interrogação de si mesmo. Contudo, as videografias de si desafiam hermetismos e o próprio Re-

nov (2004) admite que não se deve buscar uma definição de gêneros, o fundamental é certa disposição ao ato autobiográfico, presente em vários textos (em sentido lato). O traço fundamental destas novas formas de autobiografia parece ser um desejo de registro do *self*, e este registro – agora possível para muitos – pode explicar a disseminação, em vários meios, do ato autobiográfico.

Dois vídeos

No vídeo *Depression*, podemos perceber como o material cotidiano sofre um tratamento dramático, deve ser resignificado e recortado para que constitua um sentido. O recorte em si já é um modo de atribuir excepcionalidade às ações que tomadas conjuntamente como atos do cotidiano são meramente referenciais e denotativas. A narrativização da vida é ainda uma forma de produzir aquilo que Bourdieu (1998) chama de ilusão biográfica, ou seja, nos discursos autobiográficos existe um pressuposto da existência de uma vida narrada, de uma lógica que permite concatenar os acontecimentos, subtraindo sua natureza arbitrária e muitas vezes acidental, e rerepresentar a vida como algo dotado de sentido, causalidade e significação. No vídeo em questão, somos colocados diante do que parece ser um quarto, mas a iluminação é tão escassa que fica difícil realmente afirmar qualquer coisa sobre o ambiente. O autor do vídeo aparece descabelado e sem camisa, falando baixo, descrevendo seu estado de depressão. Ele relata como abandonou os amigos, a família, as aulas e até mesmo a higiene corporal. Do ambiente escuro à figura do personagem, tudo remete para um único sentimento, à depressão. O discurso verbal e as imagens mostradas estão alinhados de tal modo que o vídeo consegue ser totalmente verossímil, provocando um poderoso efeito de real que faz esquecer inclusive as marcas da mediação. Esta sincronia se manifesta não tanto pelo conteúdo da fala, mas pelo modo como ela se articula. As pausas, respirações e hesitações parecem genuínas, garantem autenticidade.

Transcrição: Eu parei de fazer vídeos, como, mais recentemente, deixei de atender aos amigos, à família, aulas, higiene... (pausa) outras



Figura 1: A sincronia fina entre a fala e as imagens.

responsabilidades residuais porque...(pausa)... Eu não sei...(pausa)...a depressão. (tradução nossa).⁶

Percebe-se neste vídeo como opera o realismo das práticas autobiográficas contemporâneas, como a simples disposição de exibir algo que estaria confinado ao privado garante a autenticidade e aciona um efeito de real associado a um discurso auto-referencial no qual a disposição em se exibir constitui uma nova forma de realidade, uma realidade calcada na subjetividade assumida do depoimento. O autobiográfico assume também ares realistas por ter supostamente um referente ao qual ele sempre se remete – a vida “real” – ao qual ele se filia e do qual depende para garantir seu lugar de prática de subjetivação ainda mais válida.

⁶ “I stop making videos as well, more recently, stopped attending to friends, family, classes, hygiene, ah...any other residual responsibilities because... I don’t know... depression.”

Em *The story of my eating disorder*, o autobiográfico se torna ainda mais patente, já que nele a autora conta com detalhes as várias etapas de sua doença, a anorexia. O assunto por si já afasta grande parte da desconfiança sobre a ficcionalidade do vídeo, e a descrição pormenorizada da doença, dos sintomas, do diagnóstico e da relação da autora com seus familiares durante todo o processo torna esse vídeo um depoimento em que o realismo é conseguido pela extrema riqueza de detalhes da descrição, pela montagem que enfatiza os vários aspectos (diagnóstico, a doença, as conseqüências) e pelo próprio tema, uma doença grave que atinge várias jovens da mesma idade. Contar a história em vídeo, compartilhá-la através do site, torna ainda mais crível toda a descrição da autora-personagem.

Neste vídeo pode-se perceber ainda o paradoxo da pretensão de não-ficcionalidade do autobiográfico, o discurso de si constitui-se como uma defesa contra a ficcionalização de tudo, mas para defender-se a autora do vídeo aposta em sua própria aparência de personagem para alcançar os efeitos desejados. Esse desempenhar um papel de si mesmo no qual a pessoa procura projetar o que considera ser a imagem ideal de si mesma já havia sido percebido por Kieslowski em seu trabalho documental e segundo Žižek (2008) foi uma das causas para o cineasta polonês passar para a ficção.

Com efeito, quando filmamos cenas da “vida real” num documentário, temos pessoas a representar o seu próprio papel (ou, se não for isso, então será obscenidade, a intrusão pornográfica na intimidade), pelo que o único modo de descrever as pessoas *debaixo* da sua máscara protetora é, paradoxalmente, fazê-las *desempenhar directamente um papel*, ou seja, passar à ficção. A ficção é mais real do que a realidade social de representar papéis. (Žižek, 2008, p. 13).

No vídeo em questão, devido à própria natureza da doença – a anorexia é um distúrbio diretamente ligado a como as pessoas se vêem – é mais fácil criar um tipo. A jovem garota anoréxica é um dos estereótipos mais comuns e um papel no qual a autora do vídeo não tem qualquer dificuldade em se encaixar. A edição do vídeo, que cria seções separadas sobre as várias faces da disfunção alimentar, ela mesma é fruto do acostumamento com o sistema midiático, sendo a estrutura narrativa bastante semelhante a das entrevistas jornalísticas. A credibilidade do testemunho é garantida pelo uso de um modo de apresentação da rea-

lidade já devidamente aceito e replicado continuamente nos programas jornalísticos de televisão. Colocar um vídeo sobre algo tão caro e delicado em um local com alto potencial de publicidade como o *YouTube* mostraria também a pouca preocupação em transformar algo íntimo e pessoal em entretenimento. Entretanto, aquilo que é tomado como íntimo não deve ser tomado automaticamente como tal, uma vez que o ato de mediar a si mesmo inclui uma seleção daquilo que vai ser apresentado. Não há propriamente uma intrusão pornográfica na intimidade, pois o depoimento pessoal é tal como um *strip-tease* no qual o final sempre é negado, ele é uma encenação de uma exposição controlada e limitada.

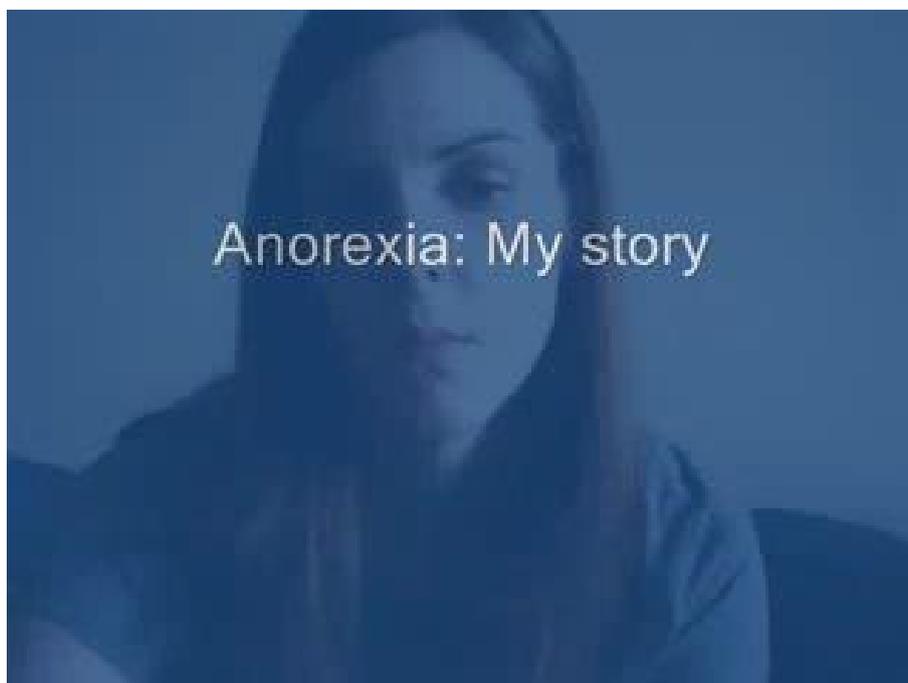


Figura 2



Figuras 2 e 3: O personagem de si e algumas das seções do vídeo, a vida como entretenimento.

Conclusão

As videografias de si são práticas que revelam como o material para a constituição dos exercícios autobiográficos tem um caráter costumeiro e ordinário. A narração de si não precisa mais de eventos impactantes, o indivíduo contemporâneo busca sentido para a sua vida nos eventos mais corriqueiros do cotidiano. Mais do que isso, a biografia como um todo teleológico parece ser substituída pela narrativa do fragmento, do efêmero e do corriqueiro, há uma despreensão à totalidade e até mesma a recusa ao teleológico como o modo mais eficaz ou verdadeiro de explicação. Essa opção pelo fragmento enseja uma nova concepção temporal na qual busca-se no presente a explicação para o presente e a narração historicizante das autobiografias tradicionais em que o presente surge como a consequência de várias ações passadas passa a ser desacreditada. Como consequência, já não é mais o extraordiná-

rio o que define a individualidade de cada um, não é a singularidade absoluta dos destinos individuais a constituidora do senso de um “eu”.

A opção pelo costumeiro e cotidiano busca aproximar os indivíduos já devidamente resignados em relação à sua solidão, que abandonaram a interioridade reflexiva como forma de constituição do *self* e pela interação com os outros buscam um ponto de contato para exprimir sua subjetividade. Abre-se mão da exploração dos pormenores das peculiaridades de cada um, da escrutinação profunda de si mesmo em favor da comunicabilidade das práticas cotidianas que permitem uma descoberta de si que é também uma descoberta dos outros. Isso não constitui, de modo algum, um declínio da interioridade ou uma perda da subjetividade. É mais uma opção pelos aspectos mais comunicáveis da individualidade, que ressalta antes os pontos em comum presentes na criação do sentido de “eu” dos indivíduos.

Portanto, nas práticas videográficas selecionadas, o foco de análise não é a perda de profundidade, mas antes uma conformação midiática das histórias de vida. Os pequenos eventos do cotidiano são o material de muito dos vídeos, mas o ordinário adquire novas cores quando descrito nos vídeos. Uma questão do dia-a-dia, uma dúvida ou uma opinião, são revestidas de maior importância quando registradas e exibidas. É como se a busca por um senso de sentido, a tentativa de contar a própria vida para compreendê-la – presente nas formas autobiográficas tradicionais – fosse de certo modo abandonada, substituída por outra. Busca-se, agora, convencer os outros, vender a vida (ou uma versão midiaticizada da mesma). Em um ambiente em que a visibilidade determina o sucesso, a ordinariedade dos atos cotidianos precisa assumir tons mais fortes, mais dramáticos. Ao mesmo tempo, busca-se a leveza dos produtos de entretenimento. As videografias tentam-se equilibrar nesse sutil equacionamento, embora tendam, na maior parte das vezes, para o entretenimento.

Referências bibliográficas

- AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- _____. *The war of dreams*. London: Pluto Press, 1999.

- AUSTER, Paul. *Achei que meu pai fosse Deus e outras histórias da vida americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca impossível*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- _____. *Power inferno*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- _____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- _____. *Tela Total: mito-ironias do virtual e da imagem*. 3. ed. Sulina: Porto Alegre, 2002.
- BAUMAN, Zigmund. *Vida para o consumo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: Ferreira, M. e Amado J. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Porto Alegre, Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- FOLAIN, Vera (2009). *Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção?*, Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1088.pdf. Consultado em 21-06-2009
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I. A vontade de saber*. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. São Paulo: Rocco, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Bem vindo ao deserto do real!* São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- _____. A teologia materialista de Krysztof Kieslowski. In: ŽIŽEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum*. Lisboa: Antígona, 2008.

Filmografia

(FAQ) *Questions and Rumors*.

Disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=Ne8AJsrjHbw>.

Consultado em 28 -10- 2008.

500,000 + Views.

Disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=yMM-6syXrGQ>.

Consultado em 28 -10- 2008.

Depression.

Disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=l5En1iMs2L0>.

Consultado em 28 10- 2008

Gullible is not in the Dictionary.

Disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=OruQy-X32O0>.

Consultado em 28 -10- 2008.

How do u get that Lonely.

Disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=D72EYQk8ozs>.

Consultado em 28 -10- 2008.

My Boyfriend Sucks.

Disponível em www.youtube.com/watch?v=zWAI1qH1pE.

Consultado em 26 -11-2008.

Please Interpret my Dream.

Disponível em www.youtube.com/watch?v=91MTohLlhJ0.

Consultado em 26 -11-2008.

Still Around.

Disponível em http://br.youtube.com/watch?v=By8k0_kLQ5w.

Consultado em 28-10-2008.

The Story of my Eating Disorder.

Disponível em www.youtube.com/watch?v=DsnY7dHmOgY.

Consultado em 26-11- 2008.

Why is so Hard to Accept that we are Just Normal?

Disponível em www.youtube.com/watch?v=2PTSIMOQ35M.

Consultado em 26-11-2008.

Fronteiras (in)definidas: aproximações e divergências entre documentário e jornalismo

Gustavo Souza

Doutorando na ECA, Universidade de São Paulo - USP

gustavo03@uol.com.br

Resumo: Vistos como um espaço para a materialização da realidade, documentário e jornalismo apresentam estruturas narrativas que se assemelham, mas que, devido ao processo de produção e à “voz” a qual representam, se mostram bastantes divergentes no que diz respeito à sua relação com o “real”. Esse aspecto atravessou toda a história do jornalismo, o qual, no início do século passado, fundiu-se com o cinema a partir dos cinejornais e do cinema feito sob encomenda. Este trabalho quer pontuar algumas questões que foram decisivas para semelhanças e divergências entre esses dois formatos midiáticos, bem como o vínculo que estabelecem com o cotidiano e com a realidade.

Palavras-chaves: documentário, jornalismo, narrativa.

Resumen: Vistos como un espacio para la materialización de la realidad, documental y periodismo presentan estructuras narrativas que se acercan, pero que, en función del proceso de producción y de la voz a cual representan, se muestran muy distintas acerca de su relación con “el real”. Esto estuvo presente en toda la historia del periodismo, que, en el comienzo del siglo pasado, se fundió con el cine a partir de los cineperiódicos y del cine hecho a pedido. Este trabajo presenta algunas cuestiones que fueron decisivas para acercamientos y alejamientos entre estos dos formatos mediáticos, así como el vínculo que establecen con el cotidiano y con la realidad.

Palabras clave: documental, periodismo, narrativa.

Abstract: Documentary and journalism present structures narratives that are similar because can be seen like a space for the materialization of the reality, but the process of production and the “voice” which represent show us sufficient divergent about its relation with the “real”. This aspect crossed all the history of the journalism, that at the beginning of the past century, join itself with the cinema by “cinejournals” and of the ordered cinema. This paper intends to verify some important questions to understand the similarities and divergences between documentary and journalism, as well as the bond that they establish with the daily one and with the reality.

Keywords: documentary, journalism, narrative.

Résumé: Considerés comme des espaces de matérialisation du réel, le documentaire et le journalisme présentent des structures narratives qui se ressemblent, mais qui, en fonction de leur processus de production et de la “voix” qu’ils représentent, se montrent assez divergents en ce qui concerne leur relation avec le réel. Cet aspect a parcouru toute l’histoire du journalisme, qui, au début du siècle, a fusionné avec le cinéma à partir des ciné-journaux et des films de commande. Ce travail a pour but de mettre en valeur quelques-unes des questions qui se sont révélées décisives en ce qui concerne les ressemblances et les différences entre ces deux formats médiatiques, ainsi que les liens établis avec le quotidien et la réalité.

Mots-clés: documentaire, journalisme, narrative.

Introdução

 Cinema acabou por participar intensamente das comemorações do Centenário [da Independência], mas em forma de documentários e jornais de atualidades. Não houve cinegrafista do Rio, de São Paulo ou de qualquer outra cidade que não tivesse recebido encomendas de trabalhos nesse ano de 1922: ficou claro que no Brasil o único cinema possível era o natural. É a partir dessa melancólica situação de fato que se iniciará a terceira época do filme brasileiro de enredo (Gomes, 1996, p. 50).

As considerações de Paulo Emílio Sales Gomes nos convidam, inicialmente, a pensar como a historiografia do cinema brasileiro demarcou suas opções metodológicas e temáticas. Tal citação revela um posicionamento, às vezes recorrente entre pesquisadores e cineastas, de que o “verdadeiro” cinema é o ficcional, preferencialmente de longa-metragem. Ainda que a produção das três primeiras décadas – marcada majoritariamente por cinejornais e documentários feitos sob encomenda – insira o cinema brasileiro do período num cenário “melancólico”, não podemos desconsiderar que foi o modelo não-ficcional que sustentou a produção nos anos 10, 20 e 30. O fato de os filmes não terem sido ficcionais não invalida sua importância para a historiografia

do cinema nacional. Nessa direção, Jean-Claude Bernardet considera que houve no Brasil uma tendência a aplicar o modelo da historiografia utilizada em outros países, em que filme ficcional era o principal artefato da produção. Logo, a adoção desse modelo solapava toda e qualquer especificidade inerente à produção brasileira. “O conceito de história do cinema que se usou no Brasil”, explica Bernardet (1979, p.28), “está mais vinculado à vontade dos cineastas e dos historiadores que à realidade concreta”. Trazer aqui essas informações nos conduz à questão que nos interessa em particular: a produção de cinejornais e, por extensão, a relação entre cinema documental e jornalismo.

Um impulso jornalístico no documentário: cinejornais e cinema de cavação

Apesar de o cinema ter chegado ao Brasil apenas três anos após o seu surgimento na França, as décadas seguintes não conheceram o modelo de produção organizado, tampouco industrial, como já ocorria nos Estados Unidos, França ou Itália. Nesse horizonte, prevaleciam a falta de unidade temática e a ausência de diálogo entre os cineastas que trabalhavam sob encomenda ao fazerem o “cinema de cavação”.¹ Seus clientes eram os setores médios urbanos e principalmente os rurais, que demonstravam uma urgente necessidade de “civilizarem-se”. A cultura francesa era tomada como referencial, mas só isso não bastava: era preciso tornar visível o “novo” modo de viver perante seu círculo de convivência, uma espécie de “promoção social” pública. Para tanto, o cinema era uma importante ferramenta. Os filmes mostravam bens materiais – automóveis, fazendas, casas – e as pessoas procuravam evidenciar seu estilo de vida através das roupas e do comportamento diante da câmera.

A elite urbana começa a surgir no cinema a partir dos homens públicos, geralmente políticos, cuja retratação era semelhante à das elites rurais. Além disso, eram registrados enterros, cerimônias oficiais e o carnaval. O futebol era considerado um esporte pouco nobre, portanto, raramente registrado. Tratamento igual recebiam os setores sociais me-

¹ A expressão refere-se ao trabalho de buscar, garimpar, cavar.

nos abastados. O motivo, assim, não é difícil de perceber. Se os filmes eram encomendados por uma camada social que corroborava o estilo de vida das grandes metrópoles, registrar uma população formada praticamente por analfabetos não contribuiria para a materialização desta proposta.

Além dos filmes de cavação, os cinejornais também ocupavam uma posição de destaque. Sua produção estava diretamente vinculada ao cotidiano, principalmente aos acontecimentos espetaculares. Por isso, os crimes eram freqüentemente relatados e, dependendo do desenrolar das investigações, rendiam várias edições de cinejornais. As informações sobre os homicídios da época mobilizavam as redações de jornais e o público, ávido por novidades. O sucesso desse tipo de filme ocorreu porque até 1908 o interesse pelo ficcional era reduzido.² Por essa razão, a ficção buscava seu material em fatos reais.

Assim, os “criminais” – filmes baseados em crimes – se tornaram bastante populares nesse período, e sua realização estava diretamente vinculada à circulação de informações na imprensa, posteriormente retratadas em película. Os jornais mantinham o público atualizado, que já ia para a sala de projeção com um arsenal de informações que facilitava o entendimento da trama. Ao deduzirem o conhecimento prévio do espectador, os filmes “economizam” em sua narrativa.

Estruturas narrativas

A produção dos cinejornais nos remete a aproximações e diferenças entre a narrativa cinematográfica e a jornalística. Se partirmos do pressuposto de que “narrar é contar uma história”, tanto o cinema como o jornalismo estão aptos a realizar essa tarefa; tão aptos que até já se fundiram em um mesmo produto, como demonstram os cinejornais. A partir da década de 40, o jornalismo no cinema cedeu espaço para ou-

² Os primeiros anos da produção de cinema no Brasil foram marcados basicamente pela realização de documentários, o que, de certa forma, fez com que o público procurasse histórias reais ou baseadas em fatos ocorridos. A partir dessa data, as ficções começam a ganhar maior notoriedade e visibilidade. Cf. Bernardet, Jean-Claude (2004).

tros formatos não-ficcionais e, principalmente, para o filme de ficção, o que tornaria mais visíveis as fronteiras entre documentário e jornalismo.

Além do suporte, o ponto crucial para entendermos a dinâmica de funcionamento do jornalismo diz respeito ao processo de produção das notícias e, conseqüentemente, à estruturação de sua narrativa. Mas, antes disso, é preciso registrar as mudanças pelas quais passou o jornalismo brasileiro partir da década de 50, com a adoção do modelo norte-americano de imprensa, que elaborou uma espécie de “cartilha” (manuais de redação), pela qual os jornalistas deveriam se guiar para a elaboração dos textos. Resumidamente, a proposta era intensificar a informação, em detrimento da opinião. De modo que não é de se espantar que, no momento em que se prioriza a descrição do fato em detrimento de suas causas e desdobramentos, sobrarão pouco espaço para um debate mais pautado na reflexão. Poderíamos rebater essa “acusação” ao afirmar que no modelo em que o jornalismo da época está estruturado não há espaço para tal procedimento, deslocando a questão para a verdadeira função dos noticiários:³ primeiramente informar, e se houver tempo ou espaço tecer algum comentário que ultrapasse o campo noticioso.

Poderíamos concordar com essa justificativa, uma vez que seria incongruente esperar um procedimento do noticiário se ele está estruturado para fornecer a notícia de forma padronizada. Embora coerente, este argumento não pode servir como álibi para o fraco caráter reflexivo dos noticiários de hoje. Mais uma vez, pesa o fato de a quem eles estão vinculados e a que grupos pertencem. Para Muniz Sodré, a superficialidade do jornalismo brasileiro tem relação também com a disposição entre o sujeito e a realidade. Segundo o pesquisador, houve, ao longo dos anos, mudanças na organização do espaço social que permitiram novas formas de articulação entre os meios de comunicação e as condições de vida da população. Como esse novo rearranjo social não possibilita a igualdade na sociedade brasileira, seja em que âmbito for, há a afirmação de diferenças que favorecerão um grupo em detrimento de outro. Nesse sentido, a perspectiva de Sodré (2002, p.37) também diz que “o hiato entre telerrealidade do consumo e a escassa midiática-

³ Tomamos o termo no seu sentido amplo, servindo tanto para o impresso quanto para o televisivo.

mente produzidos é gerador de frustrações reais e, potencialmente, de violência”.

Dentro desse contexto, a produção da notícia se apóia em dois pilares: a cultura profissional do jornalista e a organização do trabalho e dos processos produtivos, ou, para utilizar o termo da teoria da comunicação, o *newsmaking*. Para Mauro Wolf, esses dois aspectos fornecem as condições necessárias para noticiabilidade, que também é constituída pelo o que o autor considera como “valor-notícia”, ou seja, fatores que determinam os acontecimentos relevantes para serem transformados em notícia.⁴ A análise de tal processo deve privilegiar os meios em que as notícias são elaboradas e os seus produtores.

Enxergar a construção da narrativa jornalística a partir desses dois pontos contribui parcialmente para o debate. É preciso verificar que se um fato se torna notícia é porque a sua relevância encontra-se também nas ações dos personagens em foco. O centro da narrativa jornalística é a pessoa que gera a notícia. Essa idéia, desenvolvida por Motta, Borges e Lima, considera também que há uma expectativa do público de que o jornalismo reproduza “a realidade como ela é”. O seu caráter de mediador entre a realidade e o espectador/leitor depende desse aspecto. Portanto, para os pesquisadores, “as notícias jornalísticas objetivas são os agentes construtores de uma realidade discursiva, e não mera reprodução como espelho da realidade na medida em que narram histórias” (Motta, Borges e Lima, 2004, p. 36). Esse panorama considera que a notícia se faz num contexto subjetivo, mesmo que seus personagens sejam “pessoas reais”. Por depender dos atos dos personagens, a notícia será sempre um recorte do fato abordado. Assim, o narrador desempenha uma função seminal: “reinventar a realidade e articular esta existência às personagens” (Motta, Borges e Lima, 2004, p. 42.).

A citação acima nos faz pensar no contexto da produção de notícias como também de documentários. Não se quer aqui provar que notícia e documentário partem de um mesmo processo de produção, mas sim

⁴ De acordo com Wolf, quatro elementos constituem os valores-notícia: (1) o conteúdo da notícia; (2) conjunto de sua produção e realização; (3) o público, ou seja, a imagem que os jornalistas constroem para os leitores/ouvintes/espectadores e (4) a concorrência entre os meios de comunicação existentes. Mais detalhes, cf. Wolf, Mauro (2001, pp. 200-218).

alinhar alguns aspectos que nos ajudem a compreender sua relação, bem como suas diferenças, visto que ainda há uma certa confusão entre o que vem a ser um documentário e uma reportagem televisiva.

Documentário e jornalismo: aproximações, divergências

Interessa-nos verificar que a notícia dá conta do que passou, enquanto o documentário reserva a surpresa do que acontecerá.⁵ Mesmo num documentário como *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), por exemplo, em que já sabemos o desfecho dos acontecimentos, não deixa de haver um impulso em querer saber as nuances que integram a história: os motivos que conduziram àquela situação, os personagens que “atuaram” de forma direta ou correlata, seus históricos e seus vínculos. Em outras palavras, o desejo é justamente saber aquilo que os “valores-notícia” não consideraram relevante para ser veiculado. São informações que ficam à margem, mas que têm um papel decisivo para o enriquecimento da história a ser contada pelo documentário. Seria ingênuo pensar que os documentaristas fazem os filmes para costurar as arestas deixadas pelo jornalismo, mas, indiretamente, eles acabam cumprindo esse papel quando procuram transcender o campo noticioso.

A relação entre jornalismo e documentário se dá quando a notícia ajuda no encadeamento da narrativa documental, sendo por isso utilizada com frequência nos documentários. Se já existe um material que sintetiza o *lead*,⁶ recorrer a ele pode ser uma eficaz estratégia para agilizar a narrativa do documentário, que deverá se preocupar com outros “porquês”. Assim, temos o próprio *Ônibus 174*, basicamente montado a partir de material de arquivo das reportagens realizadas em torno do episódio. *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1998) também utiliza este recurso para mostrar a perseguição da polícia a traficantes em um morro. As imagens mostram a troca de tiros e a espetacular fuga dos traficantes encurralados dentro de um barraco,

⁵ A exceção fica por conta das transmissões ao vivo, mas como elas são pouco recorrentes consideramos apenas as notícias produzidas após o acontecimento.

⁶ Expressão de uso corrente no meio jornalístico que designa a organização textual das seguintes perguntas: Quem? O que? Quando? Onde? Como? Por quê?

escapando em meio a um intenso tiroteio. O documentário *Missionários* (Cleisson Vidal e Andréa Prates, 2005) recorre a uma matéria de TV para abordar a morte de um de seus personagens, baleado na Avenida Brasil enquanto pegava uma carona com o traficante Escadinha. Enfim, os exemplos podem se multiplicar ao infinito. Eles nos mostram que o documentário precisa de um tempo para se distanciar do fato abordado e evitar restringir-se ao campo da descrição. Esse procedimento foi adotado pelo documentarista Kiko Goifman em relação ao documentário *Atos dos Homens*.⁷ “Explicar a chacina no calor das coisas seria fazer papel de jornalista ou de policial. Como documentarista, não quero me confundir nem com um nem com o outro”.⁸ Em sua definição de jornalismo, Eugenio Bucci (2004, p. 135) considera a urgência dos fatos um item indispensável: “o jornalismo, que pode ser entendido como a função humana de narrar a aventura humana para os humanos, *tudo isso no calor da hora*, ou seja, é sempre um discurso de um sujeito sobre um segundo sujeito (sua fonte ou seu personagem) para um terceiro sujeito, o público”. [grifo nosso].

A definição de Bucci traz para o debate o que anteriormente sinalizamos: a figura do narrador como responsável pela coesão entre a realidade e os personagens. Sobre a questão, Benjamin (1994, p.205) considera que, por ser a narrativa uma “forma artesanal de comunicação”, o narrador exerce um papel fundamental para a sua elaboração e manutenção. Um aspecto chave é a capacidade do narrador de construir a sua história a partir de novos arranjos, para que oralmente ela possa ser passada adiante e absorvida pelo ouvinte. Isso não implica, contudo, o acréscimo de novas informações na narrativa, mas sim a certeza de que cada narrador preserve as suas marcas autorais. É nesse sentido que reside o aspecto artesanal da narrativa, porque ela é construída por processos singulares, que cada narrador carrega consigo. A mera reprodução de informações contribui apenas para o seu empobrecimento. No entanto, o autor ressalta que a tendência é para uma valorização da informação, em detrimento da narrativa. Benjamin esclarece a relação:

⁷ O tema é a vida na Baixada Fluminense após a chacina que vitimou 30 pessoas em março de 2005.

⁸ Depoimento de Kiko Goifman, cf. “Mortes densas”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo. 08 de agosto de 2005. Ilustrada.

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver (Benjamin, 1994, p. 204).

Benjamin parece ter previsto setenta anos atrás a seara em que atualmente se encontra a informação. Hoje é negada com uma certa freqüência ao jornalista essa possibilidade da qual fala o autor, não apenas por estar vinculado aos interesses de um determinado grupo, mas também pelos seus próprios desígnios. Trata-se também de considerar as potencialidades individuais do jornalista como um importante fator para a produção de notícias.

Em sua “etnografia” da redação do *The New York Times*, Robert Darnton⁹ (1990, p. 176) relata como os jornalistas acabam construindo uma teia que “faz alguns repórteres acharem que escrevem apenas para agradar a si mesmos e a seus iguais”. Darnton prossegue relatando o comprometimento tênue entre o jornalista e o assunto retratado. “A redação de notícias é fortemente influenciada por estereótipos e concepções prévias sobre o que deve ser ‘a matéria’. Sem categorias preestabelecidas do que constitui a ‘notícia’, é impossível classificar a experiência” (Darnton, 1990, p. 92).

Este aspecto remete inevitavelmente à questão da fiel retratação da realidade, que, como vimos, fica apenas no âmbito da intenção. No entanto, o relato de um fato não implica necessariamente que o que está sendo dito seja verdadeiro. Temos, novamente, uma convergência para duas noções distintas: realidade e verdade. Para Bucci, a relação entre o jornalismo e a verdade é problemática. Diz o autor:

Acontece que a busca da verdade, virtude ancestral do jornalismo, é simplesmente incompatível com a lógica dos conglomerados comerciais da mídia dos nossos dias. (...) A busca da verdade era um projeto da razão e os conglomerados há muito se divorciaram da razão. Não porque seus gestores sejam pessoas mentirosas, mas pela própria natureza dos conglomerados e da comunicação tiranizada pela imagem. Onde quer que a notícia esteja a serviço do espetáculo, a busca da ver-

⁹ Professor de história europeia na Princeton University, que, entre 1964 e 1965, trabalhou como repórter policial no *The New York Times*, mas abandonou a imprensa para aprofundar suas pesquisas sobre a França pré-revolucionária.

dade é apenas um cadáver. Pode até existir, mas, sempre, como um cadáver a serviço do 'dom de iludir' (Bucci, 2004, p. 129).

Considerar que o compromisso com a verdade é impossível, por ser essa uma questão intrínseca aos conglomerados midiáticos, como se fosse algo de sua "própria natureza", revela uma perspectiva apocalíptica que pouco nos ajuda no entendimento da questão. A apreensão da realidade, ou da verdade, passa também pelo vínculo que estabelece com a objetividade, também vista como elemento caro ao jornalismo e ao documentário.

Uma vasta bibliografia - de distintas tradições teóricas e metodológicas - já comprovou que no jornalismo objetividade isenta de qualquer fator externo ou interno é mera ilusão. No documentário, o movimento também é semelhante, pois a realidade como objeto não exclui esse tipo de filme de implicações subjetivas, ainda que o cinema direto, no momento em que surgiu na década de 60 nos Estados Unidos, tenha reivindicado a possibilidade de captar a realidade de forma distante e objetiva. Sabemos que essa tese já foi questionada, pois, citando apenas um exemplo contestatório, o modo como a câmera é posicionada já implica uma escolha, portanto uma maneira de interferir na situação que está sendo captada.

Como detentor privilegiado do registro da realidade, o jornalismo pode ser visto como um articulador de uma suposta unidade social. Todavia a produção de documentários dos últimos dezanos denuncia a inexistência dessa unidade porque esta é uma marca da sociedade brasileira atual. Os documentários realizados no período da "retomada" (fim dos anos 90 em diante) mostram os efeitos dessa falta de unidade: deficiências do Estado na promoção da cidadania e alternativas para lidar com a situação, através de meios lícitos ou não. O jornalismo também se ocupa com tais questões, mas seguindo um outro viés, como já visto. E, nessa direção, priorizar o relato objetivo faz com que tenhamos um amontoado de informação divorciado de qualquer resquício autoral.

Os meios de comunicação são hoje uma das principais vias para se obter legitimidade, seja no exercício da cidadania (García Canclini, 1999), seja na influência que seus produtos exercem na constituição de identidades (Martín-Barbero & Rey, 2001). O crescimento dos meios massivos nas últimas décadas tornou ascendente a requisição dos *me-dia*, independentemente do objetivo, para que se obtenha um fator pri-

mordial: visibilidade. Os meios de comunicação são hoje o caminho mais fácil para se obtê-la. Com este objetivo, a televisão, pelo seu poder de alcance, é sem dúvida o veículo mais visado. No entanto, outros meios como o jornal ou a revista impressa, bem como a internet, não são desprezados nessa busca pela “existência”, em que é preciso a todo custo se tornar notícia.

Como defende Martín-Barbero, o noticiário e a telenovela são hoje os principais artefatos das redes de TV na América Latina, e por essa razão recebem mais atenção e investimentos. A telenovela, nos últimos anos, vem instigando o debate em torno de temas considerados tabus, como racismo e homossexualidade, bem como traz discussões da realidade, incluindo até campanhas de cunho social, tornando-se um espaço onde temáticas que transcendem intrigas e triângulos amorosos são debatidas. Apesar da relevância da telenovela, nosso foco se concentra no segundo produto destacado: o noticiário.

Vimos anteriormente que uma série de fatores interfere na constituição da notícia – os valores-notícias, a cultura do profissional, a ação dos personagens e as vontades dos jornalistas. Já se tornou senso comum julgar o noticiário televisivo como reducionista ou dualista. A brevidade das notícias faz com que muitos assuntos não passem de um *lead* cuja imagem apenas confirma o que é dito no texto. No jornal impresso, meio em que, a princípio, há mais espaço, a quantidade de informações sobre um determinado fato às vezes é maior, mas longe de se distanciar da superficialidade da televisão. O jornal situa-se quase majoritariamente no âmbito descritivo dos episódios relacionados a situações sociais urgentes. Perde a oportunidade de ver a temática ir além do saldo do conflito da noite anterior entre, por exemplo, traficantes de facções rivais.

A contraposição narrativa entre a reportagem e o documentário não implica que ambos sejam modelos rivais, ou que um seja superior ao outro. A intenção aqui é atentar para suas especificidades e capacidades, reconhecendo que a construção de cada um deles obedece a padrões, critérios e posicionamentos que não determinam rígidas separações. Pelo contrário, o documentário pode recorrer à descrição jornalística, indo além dela, ou até mesmo utilizando trechos de matérias que de uma certa maneira ajudem no desenrolar da narrativa, como visto anteriormente. Em alguns casos, a junção entre jornalismo e documentário resulta num produtivo exercício fílmico. O documentário

Extremo Sul (Sylvestre Campe e Mônica Schmiedt, 2005) pode nos ajudar a compreender melhor este aspecto. A proposta do filme é registrar a escalada de uma equipe de alpinistas. No decorrer da subida, além do medo, intrigas e desavenças fazem alguns integrantes desistirem da escalada, provocando o cancelamento da expedição. A dissolução do projeto inicial poderia fazer com que os diretores desistissem do documentário, uma vez que ninguém chegou ao topo da montanha. Mas o que ocorre é exatamente um exercício de jornalismo: se a pauta cai, é preciso trazer uma nova notícia. Assim, o documentário que era inicialmente sobre a escalada de uma montanha, com o passar da projeção se transforma em um filme sobre os percalços e desentendimentos da equipe de alpinistas. Diante da ameaça de cancelamento do projeto, a equipe de filmagem, até então ausente, passa também a se pronunciar e se fazer personagem. O inusitado fez com que novos personagens se integrassem à trama, o que revela também um instigante exercício documental, ou seja, saber lidar com o inesperado. Se ele não estava previsto, é preciso fazer dele um elemento que, mesmo que desconstrua o roteiro inicial, possa contribuir para a narrativa. A graça do documentário é a surpresa, é voltar para casa com um filme não planejado, como já afirmou João Moreira Salles. E nessa direção jornalismo e documentário, muito mais do que oponentes, podem travar um rico e produtivo diálogo.

Conclusão

Diante do caráter superficial muitas vezes dispensado pelos *media* a questões urgentes, o documentário, mesmo com seu alcance ainda em expansão, tem se apresentado como um espaço privilegiado, onde o debate sobre os diversos aspectos que constituem a sociedade brasileira acontece dissociado das regras da imprensa. Uma série de fatores possibilita essa inferência. Inicialmente, o caráter marginal do documentário, reflexo do vínculo rarefeito com o mercado, que deixa o documentarista livre para novas possibilidades temáticas e estéticas. O tratamento dispensado ao tema traz como baliza o aspecto autoral do cineasta, indispensável para qualquer documentário, o que empresta ao filme uma singularidade própria. A partir do caráter autoral, pode-

mos adentrar novas zonas de significado, e dessa forma ter acesso a um determinado contexto que pode se apresentar plural e ambíguo - pré-requisitos-chaves para apreendermos a diversidade da natureza humana. Além disso, o tempo de preparação de um documentário (em alguns casos os personagens são acompanhados por anos) permite a elaboração de novas narrativas. Este aspecto faz o documentário divergir de uma reportagem, mais preocupada em relatar os acontecimentos no calor da hora, fazendo com que o documentarista estabeleça um vínculo mais estreito com os personagens, ao contrário da matéria jornalística, mais interessada na construção de um tipo ou de alguém que vai citar ou confirmar o que se espera.

Esta diferença no procedimento de elaboração permite ao documentário aprofundar questões, não apenas descrevendo-as, mas apresentando razões, causas e possíveis desdobramentos que ultrapassam o campo da descrição. Isto também estabelece com o personagem um diálogo de mão dupla, onde o documentarista pode promover o confronto com o entrevistado, instigando-o a rever posicionamentos ou lançando desafios. Essa possibilidade do confronto faz com que o documentário não seja apenas o lugar onde o depoente “ganha o direito de voz”, mas um produto audiovisual cujo alicerce é o embate entre documentarista e personagem. Este elemento permite ao documentário apresentar ao espectador diversas vozes, para que ele possa construir seu próprio ponto de vista ou conclusão.

Os cinejornais desapareceram da produção de cinema brasileiro há tempos, mas as relações entre documentário e jornalismo se mantiveram. O documentário clássico parece ter servido de base para o jornalismo atual, especialmente o jornalismo televisivo, como aponta Consuelo Lins (2004, p. 71): “qualquer reportagem televisiva repete a relação de subordinação da imagem à narração *off*; os entrevistados tornam-se ‘tipos’ e, na maioria das vezes, são editados de modo a provar a veracidade do que o repórter está dizendo”.

Esse “modelo” do qual fala Lins está diretamente vinculado à combinação dos quatro itens que destacamos anteriormente como imprescindíveis para a produção de notícias: a cultura do profissional, os valores-notícia, a ação dos personagens e as vontades dos jornalistas. O entendimento da produção de notícias e do âmbito em que ela se situa é indispensável para percebermos os efeitos que surgem dessa

combinação. Os pontos acima destacados também podem constar na produção documental, mas os efeitos advindos dessa combinação resultam em produtos culturais cujos itinerários, oscilações e encaminhamentos serão da ordem do imprevisível, das dissonâncias, do fato que ganha tempo para reflexão, em detrimento de uma visão míope meramente descritiva. Nesta direção, a produção de documentários dá um salto qualitativo em relação ao noticiário em geral.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

BUCCI, Eugênio. "Na TV, os cânones do jornalismo são anacrônicos". In: BUCCI, Eugênio & KEHL, Maria Rita (orgs.). *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 127-140.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LINS, Consuelo. *O cinema de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús & REY, German. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac São Paulo, 2001.

MOTTA, Luiz Gonzaga; BORGES, Gustavo & LIMA, Jorge. "Notícia e construção de sentidos: análise da narrativa jornalística". *Revista brasileira de ciências da comunicação*. São Paulo, volume XXVII, nº 2, julho/dezembro, 2004.

SODRÉ, Muniz. *Sociedade, mídia e violência*. Porto Alegre: Sulina; Edipucrs, 2002.

WINSTON, Brian. "A maldição do 'jornalístico' na era digital". In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 14-25.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. 6. ed. Lisboa: Presença, 2001.

Filmografia

Atos dos Homens (2006), de Kiko Goifman.

Extremo Sul (2005), de Sylvestre Campe e Mônica Schmiedt.

Missionários (2005), de Cleisson Vidal e Andréa Prates.

Notícias de uma guerra particular (1998), João Moreira Salles e Kátia Lund.

Ônibus 174 (2002), de José Padilha.

Introdução ao roteiro de documentário

Sérgio Puccini

Doutor em Cinema pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

sergpuccini@hotmail.com

Resumo: O artigo comenta sobre as etapas de organização da produção e do discurso de documentários, descrevendo o processo de maturação da idéia do filme desde a *proposta* inicial, uma breve apresentação do projeto, até a escrita do *tratamento*, uma descrição resumida das principais seqüências do filme que permite visualizar sua estrutura discursiva.

Palavras-chaves: cinema, documentário, roteiro.

Resumen: El artículo comenta las etapas de organización de la producción y el discurso de películas documentales, describiendo el proceso de maduración del concepto de la película desde el inicio, una breve presentación del proyecto, hasta la escritura del tratamiento, una descripción resumida de las secuencias principales de la película que permite visualizar la estructura discursiva.

Palabras clave: cine, documental, guión.

Abstract: The article comments on the stages of production and the discourse of documentary films, describing the process of concept development from the initial proposal: a brief presentation of the project, the writing of the treatment, a summarized description of the main sequences of the film that allows to visualize the discursive structure.

Keywords: cinema, documentary, screenplay.

Résumé: Notre article tente de mettre en évidence les étapes qui président à la production et au discours du documentaire, en décrivant le processus de maturation à partir de l'idée du film : de la proposition initiale, une brève présentation du projet, jusqu'à la rédaction du sujet (une description succincte des principales séquences du film), qui permettent de visualiser sa structure discursive.

Mots-clés: cinéma, documentaire, scénario.

Falar em Roteiro de Cinema normalmente significa falar em roteiro de filme de ficção. Todos os manuais de roteiro que encontramos disponíveis no mercado editorial tratam especificamente do roteiro de filme de ficção, com raras exceções como é o caso do manual de Dwight Swain, (*Film script writing, a practical manual*), publicado em 1976². Esse livro trás na sua primeira parte considerações sobre o roteiro de filme documentário (*fact film*), em que o autor adapta muitos dos conselhos utilizados para a prática do roteiro de filme de ficção (*feature film*).

Todos os critérios de escrita do roteiro de cinema foram fundados na prática do filme de ficção que se consolida como gênero de preferência do cinema industrial já na primeira década do século XX. A ligação do roteiro com a prática industrial está na própria origem dessa forma dramática, instrumento indispensável para a organização da produção do filme. No cinema industrial, essa organização da produção sempre visa uma maior economia dos custos de fabricação do produto “filme”, com o intuito de se aumentar a margem de lucro. Essa economia só é possível a partir de um planejamento prévio das necessidades de produção. A análise de um roteiro permite, entre outras coisas, dinamizar e encurtar o período de filmagem, ao permitir que as filmagens feitas em um determinado cenário, ou *set*, possam ser feitas de uma só vez, sem a obrigação de se seguir a ordem em que as cenas aparecem no roteiro. Como lembra Janet Staiger (Staiger *et al.*, 1985, p. 125-126): ‘os cineastas logo perceberam que se economizava dinheiro se todos os planos, a serem feitos em um determinado lugar ou *set*, fossem feitos de uma só vez, ao invés de serem feitos seguindo a ordem final do filme. (...) Para assegurar que uma ordem disjuntiva de planos suprisse todas as partes da história, era necessário um roteiro (*script*) de filmagem.’

Documentário e modos de produção

Não obstante as evidentes diferenças na articulação do discurso entre os gêneros de ficção e o documentário, não é tão raro quanto se imagina encontrarmos documentários feitos com roteiro seguindo o mesmo modelo de um filme de ficção. Uma rápida análise de alguns dos filmes produzidos por John Grierson (*Night Mail*, Harry Watt, Basil Wright

- 1936; *Fires Were Started*, Humphrey Jennings - 1943) é suficiente para constatar uma calculada construção dos planos de filmagem, articulados em função da montagem, cuidados só possíveis com uma prévia planificação do filme na forma de um detalhado roteiro cinematográfico. Em *Filme e Realidade*, Alberto Cavalcanti, ao fazer uma lista de recomendações para realizadores de documentários no Brasil, vai ao ponto:

‘NÃO negligencie o seu argumento, nem conte com a chance durante a filmagem: quando o seu argumento está pronto, seu filme está feito; apenas, ao iniciar a sua filmagem, você o recomeça novamente.’ (Cavalcanti, 1977, p. 81)

Esse modelo de produção de documentário, apoiado em roteiro, também foi seguido à risca por Linduarte Noronha em *Aruanda*, de 1960, filme que, apesar de seu estilo clássico, influenciou a geração do cinema novo no Brasil. A escrita do roteiro contou com a participação de Vladimir Carvalho que recorda:

‘*Aruanda* tinha o que os russos chamariam de “roteiro de ferro”, uma agulha que cai no chão está contemplada naquelas colunas... A gente falava: “Vamos trabalhar hoje no livro caixa” porque tinham aquelas colunas: número do plano, ação do plano, enquadramento... e era um documentário!’ (Cinemais, n° 16, p. 14-15)

Embora mais associada ao estilo de documentário conhecido por Documentário Direto, que aparece no final dos anos 50 (nos EUA e Europa), a produção de documentário feita sem roteiro prévio também está presente na tradição clássica. Aliás, como lembra Cavalcanti (Cavalcanti, 1977, p. 69), foi utilizada pelo próprio John Grierson, em seu primeiro e único filme como diretor: *Drifters*, de 1928, filme totalmente resolvido na mesa de montagem. O nome mais conhecido, do período, que está ligado a essa prática de filmagem sem roteiro, vem a ser o do americano Robert Flaherty, diretor de *Nanook* (1922), *O Homem de Aran* (1934) e *A história de Louisiana* (1948). A metodologia prática de Flaherty motivou críticas como a do inglês Terence Marnier que, em seu manual de direção cinematográfica de 1972, diz:

‘Algumas pessoas defendem que o filme documentário não precisa de um argumento. Robert Flaherty é citado como precedente histórico. Pelo fato de ele ter consumido milhões de metros nos pouquíssimos filmes que nos deixou, não há qualquer razão para lhe seguir os passos.

Até porque hoje quase ninguém pode sonhar vir a ter as mesmas condições de rodagem, por ser impossível encontrar quem se responsabilize economicamente pelo consumo de tão enorme quantidade de película virgem.' (Marnier, sem data, p. 60)

A experiência de filmagem de Robert Flaherty também é comentada por Richard Leacock, fotógrafo de *A História de Louisiana*, que depois se tornou um dos principais nomes do documentário direto:

'Esse é um modo insano de se fazer um filme. O que acontece se você não conseguir nada? (...) Flaherty, em Louisiana, gastou seis meses filmando malditos crocodilos! Eu pensava, 'o que nós estamos fazendo'? Filmando malditos crocodilos! Quem se interessa por isso? Como a gente vai conseguir fazer um filme disso? É terrível...'(O'Connell, 1992, p. 145)

O contato com Flaherty será decisivo para Leacock em seu trabalho posterior com o diretor, e produtor, Robert Drew que resultou em filmes como *Primary* (1960) e *Crisis* (1963), marcos do Documentário Direto americano.

Muito embora a prática instaurada pelo Documentário Direto não tenha se tornado dominante ao longo dos anos - longe disso, o modelo clássico, devidamente renovado pelas evoluções técnicas do meio, ainda é majoritário no grosso da produção de documentário feita para o cinema e a TV - o estilo é facilmente associado à ampla difusão do mito de que o filme documentário exige apenas o gesto de ligar a câmera e alguma sensibilidade do cineasta para com aquilo que já existe, pleno de sentido, ao seu redor. Sobre a popularidade do Documentário Direto entre os jovens realizadores, Alan Rosenthal comenta:

'Suspeito que exista uma outra razão para a sua popularidade; esse documentário parece exigir menos trabalho do que formas mais antigas do gênero. Aparentemente, você não precisa fazer nenhuma pesquisa. Você não precisa escrever aqueles roteiros chatos e narrações tediosas. Você não precisa se preocupar com nenhum pré-planejamento; você apenas sai e filma.'(Rosenthal, 1996, p. 224)

Esse equívoco na concepção do processo de construção do filme documentário, sustentado pela falsa idéia de que o gênero exige menos preparação ou menos da intervenção criativa do cineasta, vem sendo constantemente refutado por documentaristas e teóricos verdadeiramente

te envolvidos com a prática¹. Documentário é também resultado de um processo criativo do cineasta marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas desse realizador. Essas escolhas orientam uma série de recortes, entre concepção da idéia e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por um discurso.

Roteiro de documentário

A impossibilidade da escrita, na etapa de pré-produção, de um roteiro fechado, detalhado cena a cena, para filmes documentários ocorre ou em função do assunto ou da forma de tratamento escolhida para a abordagem do assunto. Documentários de arquivo, históricos ou biográficos, podem ser “escritos” antes do início das filmagens. O mesmo já não ocorre se a abordagem do assunto exigir o registro de um evento que não esteja necessariamente vinculado à vontade de produção do filme, como documentários que exploram um corpo-a-corpo com o real, aspecto que define a estilística do Documentário Direto. Dwight Swain, afirma que a produção de um filme documentário é guiada por leis internas próprias que variam de filme para filme ou mesmo de produtor para produtor, fato esse que obriga o roteirista a trabalhar com uma flexibilidade maior: ‘se existe uma coisa que você precisa em seu *kit* de sobrevivência, essa coisa é flexibilidade’, diz Swain (Swain, 1976, p. 10).

Essa ausência de roteiro, às vezes valorizada e defendida naquilo que seria a diferença principal entre documentário e ficção, antes de ser um facilitador contribui para gerar dúvidas freqüentes entre aqueles que buscam iniciar carreira como documentaristas. Afinal, como se organiza um filme documentário?

No princípio de toda vontade de produção está a necessidade de se conseguir o suporte financeiro que a viabilize. Com raras exceções, documentários nascem da parceria entre documentarista (realizador)

¹ Sobre isso, ver: Alan Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996, p.10; Michael Rabiger, *Directing the documentary*. Boston: Focal Press, 1998, p.113; Barry Hampe, *Making documentary films and reality videos*. New York: Henry Holt and Company, 1997, p.3.

e produtor (patrocinador). Documentários podem ter origem em desejos pessoais de investigação e divulgação de determinados assuntos presentes em nossa história e sociedade, mas também se originam de projetos institucionais, de iniciativa de empresas, órgãos públicos e não-governamentais, instituições filantrópicas, etc. Frequentemente, a expressão autoral se vê obrigada a fazer concessões às exigências da mensagem institucional. Não menos frequentes são os casos em que a mensagem institucional se vale da expressão autoral como estratégia de comunicação.

Os manuais de direção e produção de filmes documentários, americanos e ingleses, normalmente utilizam o termo *proposal* ao se referirem a um texto de apresentação do filme documentário. Essa *proposta* serve como cartão de visita do realizador a ser apresentado aos possíveis financiadores do projeto. Como tal deverá se valer de meios de persuasão para convencer os interessados a apoiar o projeto. As recomendações mais frequentes, encontradas nesses manuais, ressaltam a importância da concisão e da objetividade do texto. Em sendo um texto de apresentação, o proponente deverá saber atrair o interesse para o projeto, bem como chamar a atenção para a sua importância, se valendo de poucas páginas de texto escrito. Essa recomendação leva em conta que esses avaliadores não costumam perder muito tempo com leituras extensas. O desafio maior é justamente o de, através de um texto enxuto e objetivo, demonstrar domínio sobre o assunto abordado. Com o intuito de adiantar algo sobre o estilo e a estrutura do filme, poderá ser incorporado à proposta um primeiro tratamento (*treatment*) para o filme, contendo um resumo das suas principais seqüências.

Para Barry Hampe, autor de um desses guias de produção de documentários: 'A proposta é uma peça de venda. Documentários são produções caras. Os investidores têm de estar convencidos que os benefícios trazidos pelo filme justificarão seu custo de produção' (Hampe, 1997, p. 126). Hampe recomenda ao realizador:

1. que ele deixe claro sua justificativa para a realização do documentário (quais as boas razões para se fazer o filme),
2. que ele demonstre saber qual tipo ideal de documentário para a abordagem do assunto em questão,
3. que ele convença que sua equipe de produção é a única capaz de realizar o filme proposto (Hampe, 1997, p. 126).

Afirmção semelhante encontramos em *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*, de Alan Rosenthal:

‘A proposta é, primeiramente e acima de tudo, um instrumento para vender o filme. (...) Ela irá mostrar sua hipótese de trabalho, sua linha de investigação, seu ponto de vista sobre o assunto e todas as suas possibilidades dramáticas. Mas sua finalidade principal é convencer alguém, ou alguma instituição, que você tem uma boa idéia, que você sabe o que quer fazer, que você é uma pessoa eficiente, profissional, criativa, e que você merece, dessa forma, o suporte financeiro para o filme, a despeito de qualquer outra concorrência.’ (Rosenthal, 1996, p. 25)

Para que essa proposta possa apresentar de maneira clara e concisa o tipo de documentário que o proponente tem em mente, Rosenthal sugere uma estrutura para seu conteúdo balizada por alguns tópicos pertinentes para esse documento:

1. Declaração inicial trazendo o título e assunto do filme, sua duração aproximada (formato do filme), em duas ou três linhas.

2. Breve apresentação do assunto, para introduzir o leitor da proposta ao tema do projeto, com justificativa, para fazê-lo perceber a importância de se fazer o filme. A extensão dessa apresentação dependerá da quantidade de informações pertinentes sobre o assunto.

3. Estratégias de abordagem, estrutura e estilo. Qual a maneira, ou quais as maneiras mais adequadas para se abordar o assunto? Qual o ponto de vista, ou quais os pontos de vista contemplados no filme? Haverá conflito entre os depoimentos? Como o filme será estruturado, quais serão principais seqüências e como elas estarão alinhadas? Qual o estilo de tratamento de som e imagem? Rosenthal sugere que as respostas a essas questões sejam apenas esboçadas, prevendo eventuais mudanças no decorrer da produção.

4. Cronograma de filmagem. Rosenthal coloca o tópico como opcional, somente especificar quando exista um determinado evento com data marcada para ocorrer ou que quando determinada época do ano for mais conveniente para as filmagens.

5. Orçamento. A sugestão é que se inclua um orçamento aproximado.

6. Público alvo, estratégias de marketing e distribuição. Outro tópico opcional.

7. Currículo do diretor e cartas de apoio e recomendação.

8. Anexos. Fotos, vídeos, desenhos mapas, qualquer coisa que enriqueça a proposta e ajude a vender o projeto (Rosenthal, 1996, p. 26).

Demonstrar, na proposta de filme, conhecimento do universo a ser abordado é uma das considerações feitas por Michael Rabiger em seu livro *Directing the documentary*.

‘Contrário à impressão de criação instantânea, dirigir um documentário é resultado menos de um processo de investigação espontânea do que de uma investigação guiada por conclusões preliminares obtidas durante o período de pesquisa. Em outras palavras, a filmagem deverá ser preferencialmente a coleta de “evidências” para relações e suposições básicas identificadas anteriormente.’ (Rabiger, 1998, p. 113)

Seguindo a linha dos manuais de roteiro de ficção, Rabiger chama a atenção ainda para a necessidade de se trabalhar, no texto da proposta, ações e personagens, uma boa exposição com o tempo certo, tensões e conflitos entre forças oponentes, suspense dramático, clímax e resolução (Rabiger, 1998, p. 114-115).

A Pesquisa

O texto da proposta é resultado de uma primeira etapa de pesquisa. Sua função é garantir condições para o aprofundamento dessa pesquisa para que só então possa ser iniciada a etapa de filmagem. Trata-se de um documento que serve apenas aos propósitos da pré-produção e não como um guia para a orientação da filmagem. Não obstante, a escrita da proposta marca também o início de um processo de seleção necessário para ajustar esse conteúdo do mundo ao formato discursivo de um filme. Após a aceitação do projeto por parte das fontes financiadoras, esse processo de pesquisa e seleção prossegue de maneira mais aprofundada. O trabalho da escrita do filme no papel não se encerra com a aprovação da proposta. Por sua forma concisa, a proposta serve pouco como instrumento para organizar a produção de um documentário. É preciso detalhar o conteúdo do filme para que então se possa fazer um correto levantamento das necessidades da produção.

A segunda etapa de pesquisa, que se inicia após a aprovação da proposta, deverá ser guiada pela seleção estabelecida na primeira etapa de pesquisa que serviu para definir as principais hipóteses para o documentário. 'O que conduz sua pesquisa é sua hipótese de trabalho', diz Rosenthal. 'Dentro dos limites de seu assunto, você deve tentar descobrir tudo aquilo que for dramático, atraente e interessante' (Rosenthal, 1996, p. 37). Rosenthal lista quatro fontes de pesquisa:

1. Material impresso
2. Material de arquivo (filmes, fotos arquivos de som)
3. Entrevistas
4. Pesquisa de campo nas locações de filmagem (Rosenthal, 1996, p. 37)

Seguindo estas quatro etapas, o documentarista deverá ler tudo aquilo que for possível, dentro dos limites de tempo disponíveis para a produção, referente ao assunto escolhido; fazer um exaustivo levantamento de material de arquivo, entre fotos, filmes e arquivos sonoros, buscando garantir permissão para uso; fazer pré-entrevistas com todas as pessoas que possam estar envolvidas com o tema; além de visitar os locais de filmagem para se familiarizar com o espaço físico e com as pessoas que o habitam. Muitas dessas fontes já podem ter sido levantadas e identificadas na primeira etapa de pesquisa.

Material de arquivo

A utilização de material de arquivo é recurso freqüente adotado pelos documentaristas como forma de ilustração visual de eventos passados. A busca desse tipo de material normalmente envolve burocracia e negociação com órgão públicos e privados que porventura possuam acervo. Órgãos de imprensa, bibliotecas, museus, cinematecas, universidades, coleções particulares, núcleos familiares, são algumas das fontes possíveis.

Pré-entrevistas

Pré-entrevistas marcam o primeiro contato entre documentarista, ou sua equipe de pesquisadores, e os possíveis participantes do documentá-

rio. São úteis tanto para fornecer informações, ou mesmo aprofundar informações já coletadas, como para servir de teste para se avaliar os depoentes como possíveis personagens do filme no que tange ao comportamento de cada um diante da câmera (no caso de pré-entrevistas gravadas em vídeo) e a articulação verbal do entrevistado. Alguns problemas freqüentes relacionados à pré-entrevista são: possíveis situações de constrangimento, resistência, ou mesmo recusa, por parte do entrevistado em conceder a entrevista (o que depende muito do assunto a ser abordado), e, em um outro extremo, expectativa do entrevistado quanto a possível participação no documentário (estar dentro do filme). Como forma de contornar esses problemas, Rosenthal sugere que se faça uma primeira abordagem de maneira cautelosa. Para evitar possíveis constrangimentos, a estratégia, para Rosenthal, é fazer o registro da entrevista se valendo apenas de anotações à mão ou no máximo de um gravador de áudio, isso caso o entrevistado concorde em ser gravado. Como forma de não alimentar expectativa de participação no filme aconselha a não prometer nada antecipadamente ao entrevistado e não adiantar muito do tratamento do documentário (Rosenthal, 1996, p.39-40).

Em sua prática de documentarista, Rosenthal prefere um cara-a-cara com o entrevistado, isto é, fazer ele mesmo a pré-entrevista para que assim possa iniciar um vínculo com seus personagens (Rosenthal, 1996, p. 39). Essa estratégia cria dois momentos de entrevista envolvendo documentarista e entrevistado: a entrevista da pesquisa e a entrevista da filmagem. Muitos dos assuntos abordados na entrevista da pesquisa acabam sendo repetidos na entrevista da filmagem o que pode induzir a uma espécie de entrevista encenada conduzida por um *script* elaborado na primeira entrevista. Outra consequência dessa estratégia é que, já na primeira entrevista, cria-se um código de comunicação entre documentarista e entrevistado que, apesar de servir aos propósitos da pré-produção não está necessariamente vinculado ao momento da filmagem, é o caso típico do “como eu já havia te dito antes...”, em que o entrevistado faz referência a essa primeira conversa se esquecendo que também está falando para os futuros espectadores do filme que ainda não possuem conhecimento do teor dessa conversa. É interessante comparar o método adotado e sugerido por Rosenthal com procedimento inverso adotado por Eduardo Coutinho, que prefere dei-

xar a pré-entrevista para sua equipe de pesquisadores, com o intuito de poder explorar, na filmagem, o registro de um primeiro encontro. No caso de Coutinho, essa situação de encontro entre documentarista e entrevistado define a própria constituição temática de muitos de seus documentários.

Pesquisa dos locais de filmagem

Mapear e fazer um cuidadoso estudo dos locais de filmagem pode ser útil para prevenir possíveis imprevistos ou problemas técnicos relacionados à iluminação e captação de som, além de fazer com que o documentarista se familiarize mais com o universo abordado. Em relação à fotografia, é conveniente estudar a iluminação dos locais de filmagem, a incidência de luz natural e as fontes de eletricidade caso haja a necessidade de luz artificial. As condições de som ambiente também podem criar empecilhos para a captação do som de entrevistas caso o local esteja próximo de fontes de ruído, como fábricas e aeroportos, ou seja ele mesmo barulhento. Visitas antecipadas às locações de filmagem servem também para definir equipamentos necessários para cada locação, tamanho da equipe técnica mais adequado à cada situação, prevenção quanto a possíveis dificuldades de acesso - obstáculos naturais, resistência de comunidades locais, risco à integridade física da equipe, etc. Uma maior familiaridade com os cenários de filmagem auxilia também na elaboração dos enquadramentos e trabalho de câmera, possibilitando uma prévia roteirização de filmagem, procedimento que ajuda a dinamizar o trabalho da equipe em locação.

Ao final da segunda etapa de pesquisa (lembrando que a pesquisa muitas vezes prossegue durante as filmagens), o documentarista será capaz de reunir uma quantidade suficiente de materiais que possibilite descrever seu filme com um maior detalhamento como exige a escrita do argumento.

O argumento

No entender de alguns autores (Comparato, 1992), o argumento muitas vezes equivale a sinopse, outros preferem fazer do argumento uma

sinopse mais elaborada, já trazendo alguns diálogos (Chion, 1989, Rodrigues, 2002). Nos dois casos, trata-se de um resumo da história com início, desenvolvimento e resolução. No argumento ficam estabelecidos personagens principais, ação dramática, tempo e lugar dessa ação e os eventos principais que irão compor essa história. Um rápido levantamento de filmes documentários é suficiente para constatarmos que apesar do fato de alguns desses filmes valorizar situações imprevistas provenientes do choque com o real (e, em alguns casos, até mesmo torcerem por elas), grande parte do conteúdo desses filmes pode, e deve, ser previsto ainda na fase de pré-produção, o que faz com que a escrita do argumento não seja exatamente um tiro no escuro. Mesmo nos casos de documentaristas que preferem explorar as relações nascidas do embate com o real (como no caso dos filmes do Documentário Direto²), todo filme é resultado de uma ação planejada. Documentaristas experientes possuem estratégias próprias de abordagem, estratégias já testadas que funcionam como um guia de conduta. Essas estratégias se balizam, também, por um conjunto de expectativas a cerca do universo a ser investigado que estão baseadas em contatos e informações levantadas na pesquisa.

O tratamento

A escrita do tratamento serve para organizar as idéias contidas no argumento. O tratamento cuida da estrutura do documentário ao permitir a visualização da ordem em que as seqüências do filme irão aparecer. O conteúdo dessas seqüências é descrito, no tratamento, de maneira resumida, o que sinaliza uma abertura maior do documentarista àquilo que está por vir quando se iniciar as filmagens.

‘Parte do processo de planificação do documentário vem a ser o tratamento, que desenvolve a idéia do filme de maneira bastante compreensiva mas também com bastante flexibilidade para permitir eventu-

² Parte significativa dos temas do Documentário Direto traz embutida na escolha do assunto uma garantia mínima de interesse para o filme quer esteja o assunto relacionado à cultura *pop*, como *Dont look back* (D. A. Pennebaker, 1966), *Gimme Shelter* (Albert e David Maysels, 1969), ou à política, como *Primary* (Robert Drew, 1959), *Crisis* (Robert Drew, 1962), *Yanki No!* (Robert Drew, 1960).

ais mudanças, intervenções do acaso e lampejos ocasionais de criatividade.’ (Hampe, 1997, p. 127) Diz Barry Hampe.

Para Michael Rabiger, ao escrever o tratamento o documentarista deve, partindo do conteúdo apresentado na proposta:

- Reestruturá-la em uma apresentação seqüência por seqüência, um parágrafo para cada seqüência.

- Escrever, como uma narrativa feita no modo verbal do presente, somente aquilo que será visto e ouvido na tela.

- Escrever de maneira viva e expressiva para que o leitor consiga visualizar o filme que você tem em mente.

- Sempre que possível fornecer informações sobre seus personagens, utilizando as palavras dos próprios, como citações breves e bem-humoradas.

- Não escrever nada que não possa ser produzido. (Rabiger, 1998, p. 119)

Para Alan Rosenthal, a função do tratamento é mostrar ou ilustrar:

Como a história do documentário irá desenvolver sua tese e conflito

As seqüências principais

Quais são seus personagens principais

As situações em que eles estão envolvidos

As ações que eles empreendem e os resultados dessas para eles ou para a sociedade

O foco de interesse no início e no final

Os principais momentos de ações, confrontações e resoluções

Uma noção de toda a construção dramática e ritmo (Rosenthal, 1996, p. 98)

Todos esses elementos, listados por Rosenthal acima, já devem aparecer no argumento, muitos deles até já na proposta. O tratamento, ao descrever o documentário através do resumo de suas seqüências, serve para detalhar a maneira como o conteúdo, exposto na proposta e no argumento, será trabalhado. Em muitos casos, o tratamento nem sempre reflete fielmente as questões expostas no argumento. Muito de uma intenção inicial pode não encontrar forma ideal de manifestação, no filme, por conta da falta de domínio das técnicas de comunicação do meio audiovisual, por parte do documentarista. O tratamento serve como um exercício para testar a validade e pertinência dos recursos expressivos a serem empregados no filme.

A seqüência e os elementos do documentário

No documentário, nem sempre a menor parte usada para a estruturação do discurso do roteiro se assemelha a uma cena dramática. Seqüências de imagens de arquivo, por exemplo, podem ter conteúdo dramático, mas não podem ser descritas, no roteiro, da mesma maneira que se descreve uma cena pois se trata de material já pertencente ao universo bidimensional das imagens. O mesmo ocorre com as entrevistas. O conceito de situação, trabalhado por uma cena dramática, até pode ser transposto para aquilo que seria uma situação de entrevista, ou de depoimento, na qual até pode haver situação de conflito, mas essa situação não pode ter seu conteúdo previsto com antecedência sob o risco de se tornar uma falsa entrevista, uma entrevista encenada. Em casos como esses, não há sentido em se falar de cena dramática no momento de detalhar o tratamento do documentário. Uma seqüência de imagens de arquivo, como tomadas de fotografias ou de documentos de época, pode ter tanta importância para o tratamento visual do filme como um evento previamente encenado que sirva para ilustrar fatos da vida de determinada personagem. Em termos conceituais, as partes de um tratamento de documentário deixarão de ser marcadas exclusivamente pela indicação de cenas para incluir seqüências formadas por uma multiplicidade de materiais imagéticos. As possibilidades de tratamento visual podem ser múltiplas, mas não deixam de ser passíveis de serem classificadas conforme tentaremos demonstrar a seguir.

Imagem

De modo geral, o filme documentário pode ser constituído de uma gama de material que poderíamos reunir em três grupos referentes, inicialmente, ao conjunto das imagens:

imagens obtidas através de *registros originais*;

imagens obtidas em *material de arquivo*;

imagens obtidas através de *recursos gráficos*, de incidência menor, mas nem por isso menos marcante;

1. Registros originais

Identificamos por registros originais todo e qualquer registro de imagens obtido pelo próprio documentarista para a construção de seu filme. Esses registros podem, por sua vez, ser divididos em dois tipos:

1. 1. registros de *eventos autônomos*
1. 2. registros de *eventos integrados*

Por *eventos autônomos* entendemos todo e qualquer evento que ocorra de forma independente à vontade de produção do filme, de maneira não controlada pelo filme, o que inclui manifestações populares, cerimônias oficiais, tragédias naturais, eventos esportivos, etc.

Os *eventos integrados*, por sua vez, são aqueles que ocorrem por força da produção do filme, são organizados e integrados ao filme, ocorrem exclusivamente para o filme. Incluem entre os eventos integrados, entrevistas, imagens de cobertura para ambientação do documentário, apresentações musicais feitas para o filme, encenação. Os dois grupos de eventos, autônomos e integrados, podem ser previstos e escalonados no período de pré-produção do filme. Apenas os eventos integrados obedecerão ao controle do realizador.

2. Material de arquivo

O grupo de material de arquivo é formado por imagens em movimento, filmes e vídeos. Esse material pode ter origem diversa, desde cinejornais, filmes institucionais, reportagens de telejornalismo, especiais de TV, e, até mesmo incluir materiais extraído de outros filmes, de ficção ou documentário. Muito embora, em sua maioria, materiais de arquivo possam ser listados e coletados no período de pesquisa e pré-produção, a determinação exata da forma de tratamento dessas imagens ocorre no período de montagem do filme.

3. Gráficos

Entre as imagens obtidas através de recursos gráficos incluem as animações (figurativas ou não), inserção e ilustração de dados técnicos (números, escalas, gráficos), importantes na síntese de uma determinada informação. As imagens em *still*, como fotografias e documentos relevantes (recortes de revistas e jornais e documentação diversa como certificados, certidões, etc). Por último, e bem mais freqüente, temos os intertítulos, ou cartelas de informação textual inscritas na tela.

Som

Não menos importante para a constituição da estilística do documentário é o tratamento do som. No campo do tratamento sonoro cinco possibilidades se destacam.

1. *som direto*
2. *som de arquivo*
3. *voz over*
4. *efeitos sonoros*
5. *trilha musical*

O *som direto* é o som obtido em sincronismo com as imagens, que se origina da situação de filmagem. Neste grupo encontramos os sons que se originam de entrevistas, depoimentos, dramatizações, e os obtidos em tomadas em locação.

O *som de arquivo* possui origens diversas como filmes, programas de rádio e televisão, discursos, entrevistas, etc (não incluímos aqui as compilações musicais utilizadas para composição da trilha musical).

A *voz over* é o som da voz que não nasce da situação de filmagem, não está ligado à imagem que acompanha, mas é sobreposto à imagem durante a montagem do filme. Normalmente a *voz over* se ocupa da narração do documentário, é conhecida também por *voz de Deus*, mas pode também ter origem em uma entrevista ou depoimento.

Os *efeitos sonoros* são os sons criados na fase de edição que ajudam a criar uma ambientação para as imagens.

A *trilha musical* tanto pode ser obtida em material de arquivo, trilha musical compilada, como ser composta exclusivamente para o documentário, trilha musical original.

O tratamento é a descrição mais próxima e detalhada daquilo que se tornará o documentário, a menos, é claro, que se trate de um documentário totalmente encenado e que, portanto, possa ter seu conteúdo totalmente planejado na pré-produção. O conteúdo das seqüências deve ser descrito de maneira objetiva procurando transmitir, de maneira clara e concisa, a idéia expressa por cada uma das seqüências. O espaço reservado para as entrevistas pode conter um breve perfil do entrevistado e do assunto que deverá ser tratado, não mais do que isso. O tratamento é um roteiro em aberto. Suas várias lacunas deixam espaço para conteúdos obtidos durante a filmagem.

Conclusão

Por ser um formato aberto, que está sempre sujeito a interferências advindas do ambiente externo, o documentário é um gênero que exige bastante preparo para sua realização. Ao iniciar um projeto, o documentarista deve ter em mente todas as possíveis reviravoltas do filme que ocorrem no período de filmagem e se preparar para isso. O período de pesquisa, se bem conduzido e aprofundado, ajuda ao documentarista a ter noção precisa da validade de seu projeto mesmo que, no decorrer do filme, este sofra alterações que não foram previstas na pré-produção.

Da mesma forma, a organização inicial, feita sob a forma textual do argumento e do tratamento, permite ao realizador melhor uso de seu estoque de filme ou vídeo ao definir seu foco de interesse principal. Saber antecipadamente o que interessa filmar, e como filmar, impede que o documentarista desperdice tempo de filmagem com tomadas aleatórias de eventos que mais tarde, durante a montagem, se revelarão de nenhum interesse para o filme. O resultado de uma boa filmagem ajudará também na condução da montagem. Vale lembrar que um montador de documentário freqüentemente é obrigado a encarar uma grande quantidade de material bruto com proporções que podem facilmente passar de 50 para 1, o que faz com que a montagem se prolongue por períodos consideravelmente longos. Por mais que situações nascidas do acaso sejam incorporadas ao filme, é sempre bom ter em mente que um documentário é resultado de escolhas feitas pelo diretor na articulação de seu discurso, o filme.

O presente artigo apresenta um resumo adaptado de capítulo de livro do autor intitulado *Roteiro de Documentário: da pré-produção à pós-produção* (Papyrus, 2009).

Referências bibliográficas

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. London: Routledge, 1985.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, EMBRAFILME, 1977.

CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CINEMAIS, revista de cinema e outras questões audiovisuais, n.16, janeiro/fevereiro, 1999.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Lisboa: Editora Pergaminho, 1992.

HAMPE, Barry. *Making documentary films and reality vídeos*. New York: Owl Book, 1997.

MARNER, Terence St. John. *A direção cinematográfica*. Lisboa: Livraria Martins Fontes Editora, sem data.

O'CONNELL, P.J.. *Robert Drew and the development of cinema verite in America*.

Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1992.

RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. Boston: Focal Press, 1998.

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, FAPERJ, 2002.

ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996.

SWAIN, Dwight V.. *Film scriptwriting*. New York: Hastings House, Publishers, 1976.

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

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

Jaime - entre o documento e a invenção poética

Ana Isabel Soares

Universidade do Algarve

ana.soares@gmail.com

Jaime (1974, Portugal, 35')

Realizador: António Reis

Produção: Centro Português de Cinema/CPC e Telecine-Moro

Diretor de Fotografia: Acácio de Almeida

Director de Som: João Diogo

Assistente de Som: Margarida Martins Cordeiro

Música: Louis Armstrong, Stockhausen, Telemann

Montagem: António Reis, Margarida Martins Cordeiro

António Reis realizou *Jaime* em 1974. Esta média metragem seguiu-se ao documentário de 1963, *Painéis do Porto*, e a quatro colaborações como co-realizador, todas elas em filmes documentais. A história de *Jaime* seria, na sequência do pendor documentarista de Reis, a do registo de um caso médico particular, ligado ao mesmo tempo à ruralidade que tanto atraía o realizador – e o levava já a percorrer o Alentejo, de bloco de notas e gravador na mão, para conhecer “na intimidade o seu povo e a sua terra”¹ – e ao modo de expressão artístico entendido como maneira de definir o humano. A duplicidade aqui implícita é a de dois impulsos contrários evidentes em toda a obra de Reis, com incidência em *Jaime* e nos três filmes que realizou com Margarida Cordeiro: a da existência romanticamente despojada da sofisticação urbana e a do poeta sofisticado e culto, criador de uma obra coesa.

Quando começou a trabalhar no Hospital Miguel Bombarda, Margarida Cordeiro viu numa das paredes um desenho de “arte psicótica”² feito por um paciente que ali passara os últimos trinta anos da sua vida e morrera um mês antes; reuniu depois mais de cem desenhos de Jaime

¹ Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo (eds.), *António Reis e Margarida Cordeiro – A Poesia da Terra*, Faro, Cineclub de Faro, 1997, p. 33.

² *Ibidem.*, p. 16.

Fernandes e propôs a Reis fazer um filme sobre aquela produção e o que teria levado até ela. A ideia seria documentar aquela existência. Porém, o que António Reis fez em *Jaime* dificilmente cabe na categoria tradicional de documentário. Na entrevista para a monografia que o Cineclube de Faro editou em 1997, Cordeiro fala do filme que foi possível e dá a entender que houve condicionantes prévias à realização do filme:

Não pudemos falar do homem, fizemos um filme à volta do Jaime e daquilo que ele tinha deixado. (...) não podendo abordar o homem, não podendo abordar médicos ou enfermeiros que dessem um testemunho válido, nós utilizámos o material que ele deixou, os lugares onde ele viveu e um pouco a família (a esposa) e o Rio Zêzere. E fizemos uma coisa o mais honesta possível, sem estar a “puxar” pela análise psiquiátrica. Foi o respeito pelo doente, pela pessoa. Um respeito por um artista.³

A sugestão do final da resposta de Cordeiro leva-me a propor que, apesar da ligação de registo que possa haver entre o filme de Reis e a produção de desenhos de Jaime Fernandes, a relação entre ambos seja antes entendida como uma ligação poética cujo autor é inegavelmente António Reis e de que Jaime Fernandes, assim como os seus desenhos e escritos, são personagens – por outras palavras, que *Jaime* é mais uma criação poética (com tudo o que isso implica de ficcionalidade, de trabalho de invenção) do que documental. A gradual transformação de “doente” para “pessoa” e, finalmente, para “artista” permite entender o processo de afastamento do registo documental e o interesse que o assunto, de facto, teve para António Reis. Já num filme como o *Auto de Floripes*, de 1959, em que Reis colaborou na realização, se entrevê, em planos como os das nuvens, a vontade de escapar do objecto principal que a câmara capta (nesse caso, o Auto) para imagens que a câmara invente fora desse objecto (a partir das nuvens que estão no céu), *Jaime* foi a primeira obra em que a aventura desse corte com a matéria documentável se concretizou mais radicalmente. Talvez seja mesmo, de entre a curta produção de António Reis, depois com Margarida Cordeiro, aquela em que essa radicalidade é mais evidente.

Apesar de a afirmação de Margarida Cordeiro implicar o contrário, uma qualidade de osmose criativa faria com que o filme sobre Jaime Fernandes fosse infectado da alienação esquizofrénica de Jaime, da

³ *Ibidem.*, pp. 16-17.

alienação da sua vida e da alienação da sua obra. O mesmo acto in-fecioso ajustaria o tema à determinação da estrutura arquitectónica, cerrada, do Hospital Miguel Bombarda, por exemplo: assim como a insistência na filmagem dos espaços internos desse edifício (mesmo quando é o pátio com o céu aberto que nos aparece, a visão do filme, desde o seu início, é uma espreitadela para a interioridade). Ajustaria o tema, ajustaria o filme, ajustaria o modo de o ver. A linguagem criada pelo cinema, a invenção poética deste filme, de sintaxe ou montagem soluçada e de elos temporais cortados, mesmo com a possibilidade de serem reconstituídos, seria apropriada ao retrato daquele homem escapado ao real. Além das descontinuidades que decerto terão dominado a preparação do filme, o que se exhibe é também um tempo desconectado: começa por se mostrar o hospital psiquiátrico já depois da morte de Jaime Fernandes, passa-se só então para a paisagem da região de onde era oriundo e onde casou e viveu alguns anos com a família; antes de se regressar, no final, ao cenário fechado do Miguel Bombarda.

Se se pode entender, então, que haja essa contaminação poética de tema e de modo de o tratar, já não é tão claro que o tema tratado seja a razão da dificuldade genológica do filme. Isto porque, pretendendo ser um documentário (um dos objectivos com que foi feito era precisamente o de preservar os desenhos e os cadernos de Jaime Fernandes, um óbvio intuito documental), o filme resiste a essa classificação – ou, seja como for, a qualquer outra que tente definir-lhe um género isolado de outros. De facto, entendo que, neste caso, a natureza poética do filme se opõe à sua natureza documental (ainda que tal entendimento não implique uma incompatibilidade de géneros). O filme de António Reis não nega a sua ligação ao objecto documentado. Apesar disso, omite elementos que garantiriam à história uma sequencialidade narrativa mais claramente relacionada com a história daquele homem ou daqueles desenhos; ou, pelo menos, a justificação de certas peripécias – como, por exemplo, a razão para o internamento de Jaime Fernandes, ou saber-se que profissão que teria na sua terra. A ordem pela qual são mostrados os desenhos que o protagonista fez a esferográfica durante o tempo que viveu internado, assim como a legendagem desses desenhos com excertos dos cadernos de Jaime, é instituída pelo filme. É uma sintaxe que o filme inventa – cria, no sentido em que é poética a criação –, que interfere com e transforma os desenhos, na medida em

que os integra numa determinada lógica fora daquela em que existem, numa sequência não pré-existente mas inaugurada *dentro e a partir do* próprio filme. Os desenhos de Jaime Fernandes deixam de ser objectos externos que o filme documente e passam a ser filme gerado no filme. A ordem pela qual são dados a ver os desenhos – que, mais do que o homem, como se viu, são o centro do filme – faz-se a dois tempos distintos: o primeiro, em que a câmara os mostra como se fosse por dentro, em grande planos que ocultam as margens das páginas e fazem com que toda a sua imagem ocupe o ecrã inteiro; e um segundo momento, já perto do final do filme, no qual os desenhos são vistos na sua escala natural, ao lado uns dos outros, sobre a parede de uma das salas do Hospital, na verdadeira dimensão que contraria o gigantesco que anteriormente pareciam. Esta escolha de montagem reforça a ideia da invenção poética: nos planos iniciais sobre os desenhos, a sua superfície plasma-se sobre a superfície do ecrã, cada desenho funde-se com o filme. A diferença é a que existe entre “fotografias de nitidez [e fotografias] obscuras,” nas palavras de um dos médicos que conheceram Jaime Fernandes – isto se aqui se entender por “nitidez” o reconhecimento possível pela pré-existência e pelo comum do que se mostra no filme e por “obscuridade” o seu contrário, a saber, a existência daquelas imagens apenas na tela e através da tela, sem laço conhecido ou familiar com entidades extra-fílmicas ou que lhe sejam anteriores.

O interesse de Reis pela invenção e a natureza poética do filme são detectáveis noutro aspecto da obra, a saber, a escolha da música e, através dela, a selecção das citações que perpassam o filme. A música, que pode ser vista como instrumento de coesão dos pedaços inconsúteis que constituem um filme, é em *Jaime* uma figura da maior relevância – e, uma vez mais, repete ou reforça a ideia de separação de uma matéria de documento que se reproduzisse tal e qual na tela. Há no filme três temas musicais a definir outros tantos momentos distintos. Os excertos de uma composição de Georg Philip Telemann (compositor alemão do período barroco) ouvem-se associados a imagens do exterior do hospital, da Beira Baixa onde Jaime Fernandes vivera antes de ser internado. A fluidez da sua música é o paralelo sonoro da água que corre num rio perto da povoação onde morou Jaime e sugere a unidade harmoniosa do mundo natural. Os sons compostos por Karlheinz Stockhausen (compositor alemão de música contemporânea) ouvem-

se quando no ecrã se mostram os interiores do hospital psiquiátrico ou os desenhos de Jaime Fernandes: as descontinuidades sonoras de Stockhausen pontuam o ritmo quebrado a que se vão exibindo as paredes, as folhas desenhadas ou as sombras dos homens no pátio. Entre as duas sonoridades, assim como entre as imagens que ilustram, há oposições evidentes. O terceiro tema a que me refiro é o primeiro a surgir, logo na abertura do filme. Trata-se da versão que Louis Armstrong compôs e cantou de uma canção popular, “St. James Infirmary.” A escolha deste tema de jazz para abrir o filme está claramente associada ao assunto do filme – tal como o Miguel Bombarda, a “infirmary” da canção de Armstrong fala de um lugar de decadência e morte, de vida encerrada e terminada. Mesmo assim, talvez nada estivesse mais distante de um comentário sobre um homem cujo trajecto foi de uma aldeia rural no interior de Portugal durante as primeiras décadas do século XX para um internamento numa instituição psiquiátrica, do que o som do jazz. Associar estes dois motivos é uma decisão autoral poética que diz mais sobre António Reis do que sobre Jaime Fernandes ou mesmo o Hospital Miguel Bombarda.

Já noutras ocasiões⁴ aponte a preocupação de António Reis com a fidelidade para com o real que percebe – uma preocupação que se enuncia em alguns dos seus *Poemas Quotidianos* e em “Trás-os-Montes,” o poema que escreveu em 1969 sobre as fotografias que tirou naquela região nordestina de Portugal. Acontece que, quer na poesia de Reis quer nos seus filmes, se assiste a uma distanciação – mais notória ainda de filme para filme – cada vez mais larga em relação àquilo a que se chama “realidade” (e a que aqui chamei “matéria documentável”), e a uma aproximação estreita, gradualmente mais estreita, ao que dela foge, aquilo a que chamei o modo poético de fazer destacar do comum o que se pretende afirmar ou denunciar como arte.

⁴ Refiro-me aos meus artigos “Diante dos Olhos” (in *A Teoria do Programa: Uma homenagem a Maria de Lourdes Ferraz e a M.S. Lourenço*, org. António M. Feijó e Miguel Tamen, Programa em Teoria da Literatura/Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007, pp. 89-98) e “António Reis e a Escrita da Poesia” (*Forum Media: Revista do Curso de Comunicação Social*, nºs 7/8, Instituto Superior Politécnico de Viseu, Viseu, 2005, pp. 32-35), nos quais analiso o filme *Trás-os-Montes* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1976) e o poema homónimo de António Reis.

Nas margens da narrativa (entre documentário e videoarte)

Leonor Areal

Doutorada pela Universidade Nova de Lisboa

leonor.areal(at)gmail.com

1. Grau zero

Quando o cinema transita da sala de espectáculos para uma sala de museu, já não lhe chamamos cinema, mas outra coisa: vídeo-instalação, videoarte, multimedia, *expanded cinema*, etc. Mas se o ecrã de vídeo cresce à dimensão de uma parede de sala e nos encosta à parede em frente, como se estivéssemos nós mesmos no interior de um contentor-televisão, isso já é cinema. No entanto, a ausência de cadeiras, ou o seu número escasso, indica uma relação subjectiva diferente. Esta forma de cinema convida ao trânsito, mais do que à contemplação.

1.1

Pedro Costa – cineasta e também documentarista, formado na escola de cinema - abdicou da montagem pela primeira vez e estendeu-se ao comprido no tempo: as 8 horas que dura um dos filmes que mostrou numa *exposição-video* em Serralves (2005). Depois de *No Quarto de Vanda* (2000), reencontramos Vanda num novo quarto, moderno e branco, acompanhada de Ventura, ambos sentados na cama, com a televisão ao canto, conversando. É um plano geral do quarto, fixo sobre tripé, e pode considerar-se um registo documental em bruto. A câmara está a um canto e regista – com breves interrupções (para mudar a cassete) – o que acontece (ou não acontece) com o conhecimento informado dos protagonistas, mas na ausência de terceiros. Poderia parecer um bruto de *Bigbrother* – distinguindo-se, porém, pois não há montagem e sobretudo porque não há uma recriação de vida num espaço encenado. Há um pedaço de vida real, em tempo real, do qual somos testemunhas

passageiras. O espectador é convidado a assistir à cena, enquanto lhe interessar. O som é pouco perceptível, a conversa mole, a acção estática. À porta o visitante recolhe um folheto agrafado com a transcrição extensa do diálogo. O processo fílmico inverteu-se: o registo documental foi transformado em argumento. A obra resultante é texto.



Noutra sala - "Minino macho, minino fêmea- temos dois ecrãs lado a lado, mostrando o da esquerda imagens de exteriores invadidas por ruídos medonhos de demolição de casas enquanto a vida continua, a panela ferve, as pessoas passam, os operários destroem; do lado direito, imagens de interiores, um quarto habitado e ensurdecido pelo ruído contíguo, pessoas silenciosas no escuro. A câmara fixa sem operador (ou sem interacção visível) regista em tempo contínuo. Mas há variações, sucessão de cenas, saltos de sítio para sítio. E há a simultaneidade das imagens em instalação paralela. Os dois ecrãs lado a lado são já um embrião de montagem, criam uma alternância que é um princípio de história: a história do fim de um bairro.

Na sala seguinte – "Benfica, Colina do Sol e Pontinha" – em duas paredes de projecção que fazem ângulo, alternam duas cenas de interior. Um rapaz numa cama, uma mulher sentada ao lado e Ventura que chega e ouve o que o rapaz conta sobre uma perna acidentada. Quando este vídeo acaba, começa na parede ao lado o (mesmo) homem sentado no chão a contar, a Ventura de pé à janela, como o tinham dado



por morto. As duas projecções sucedem-se como cenas de teatro, o texto dramático escrito previamente é representado pelos actores. Mas o texto parece uma transcrição de uma conversa real (também impressa em folheto). É como uma refundação minimal dos princípios do teatro, a criação da personagem através de um texto incorporado. A recriação de uma situação pela apropriação da palavra.

Noutra sala – “Fontainhas” – por um longo corredor com uma luz ténue ao fundo, aproximamo-nos devagar e a medo (enquanto nos habituamos à escuridão) de um ecrã onde o mesmo Ventura em grande plano fala. Esta forma de instalação torna fortíssima a sua estranha aparição, quase de fantasma. Percebem-se as palavras, mas o discurso escapa-nos na sua vaguidão. Só depois, lendo o folheto, percebemos que o texto não é a voz do próprio, mas a leitura de uma carta de escritor em Auschwitz, o que, de repente, parece de uma violência abusiva. O personagem, extraído do mundo real onde o antes o conhecêramos, adapta e apropria-se de uma forma de expressão que - por analogia - descreve uma condição humana paralela. O paralelo é da responsabilidade do artista, é a sua tomada de posição sobre a vida daqueles

que quis filmar e documentar. A ficção nasce da vontade de explicitar e dar sentido a um real matricial. O efeito de real e de despojamento conseguido nas outras salas, aqui transforma-se num artifício teatral, desmesurado e confusamente político.

As quatro peças são quatro experimentações cinemáticas, quatro caminhos – quatro teses – sobre a expressão no cinema, aqui em exibição museológica, como que postos em vitrinas, onde só falta a etiqueta explicativa. Mas não há etiqueta nem explicação. A violência do representado ultrapassa a demonstração teórica. São situações limite – para as quais não há saída. As personagens estão encurraladas. Esta visão niilista é atirada como um insulto ao visitante. Um dedo acusador desconforta o visitante burguês que vem ao *locus* da cultura e é conduzido às cavernas dos excluídos. Pretende o cineasta gerar má-consciência? Ou libertar-se dela? Talvez, mas sem compromisso para o espectador (que tão depressa entra quanto sai).

O tempo não está ali tomado como factor de recepção. Pois, se o visitante soubesse - antes de entrar nos filmes - que um tinha 8 horas e outro 10 minutos, a sua predisposição para ver um e outro seria muito diferente. Desprevenido, o espectador entra e sai sem chaves de leitura. Como não há cadeiras onde sentar, o tempo de permanência encurta-se. Pois é assim que funciona este *dispositivo*: uma pessoa entra, casualmente, no filme, e sai, aceitando que não verá tudo, pois admite que dura muito. Aqui, é ver viver. A tela de projecção é uma janela sobre outro mundo: aquele. O cineasta não tem um discurso, nem uma história; tem um acontecimento, cuja história se conta a si mesma. Mas afirma um propósito: mostrar aquele espaço, aquelas pessoas, o tempo delas. Não pretende cativar o visitante, nem torná-lo em espectador. O visitante leva e traz consigo sensações, imagens, associações, uma certa vivência que é só sua, e não controlada pelo autor do filme.

A experiência de ir a um museu moderno asséptico como um hospital para assistir à melancolia sem fim de duas pessoas num quarto, ou seus dramas, ou seus sussurros - é brutal. Mas não há nada de desajustado nessa melancolia sem fim num museu asséptico. O que está desajustado são os usos que ele tem: a sacralização controlada da irreverência, o aburguesamento das imagens, a superficialidade total dos conceitos justificativos, o policiamento obsessivo dos seguranças, a opressão medonha do edifício (que não atribuo ao arquitecto, mas às

mil câmaras de *Bigbrother*), tudo isto me incomoda muito mais, quando vejo ali as obras do Pedro Costa, que são inquietantes exactamente pelo descaramento de insultar a instituição e o seu público. Mas o insulto não sei se passa. As pessoas vão ao museu para passear, comer e conversar.

A coragem de apresentar um bruto de 8 horas, de que ninguém vai ver a mesma parcela que outro espectador, parece um gesto talvez vão, ou, no mínimo, a inversão da ideia de cinema. Ou apenas a afirmação total de uma outra ideia de cinema que: ou volta ao ponto original da imagem cinematográfica ou nega a outra ideia de cinema que, sendo preponderante, hoje parece esgotar-se depois de muito *espremida*. É um caminho difícil. O que leva um cineasta maduro a regressar ao grau zero da expressão?

Estas instalações embrionárias são situações quase estáticas. Fatias de vida paradas no tempo. Não há contexto que explique ou desenvolva estes pequenos mundos. Também não há acção. Há só discurso, quando há. E passividade, resignação. Ao dispensar uma construção narrativa, Pedro Costa afirma que não há transformação, que não há evolução. Aqui a encenação do limbo é também o grau zero de um caminho que não sabemos ainda qual será.

1.2

Também Kiarostami em 2005 (no Doclisboa) nos mostrou uma instalação: uma sala toda branca, chão, paredes, tecto. Uma projecção vídeo de uma praia, as ondas do mar, movimentos sensíveis de cães ao longe. Este “objecto exigente e transcendente de arte minimalista” (segundo a sinopse dada) dura 75 minutos. *Five* (2004) “desenrola-se languidamente permitindo aos espectadores a liberdade de contemplar cada pormenor”. O que leva uma pessoa a entrar no edifício gigantesco e frio da Culturgest para ficar a olhar para este simulacro de zen? O que leva um realizador extraordinário ao grau zero da expressão?

Quando falo de um grau zero da expressão (por referência ao grau zero da escrita de Barthes), penso em dois aspectos: o acto de regressar - em cinema - ao ponto de partida, o do registo puro, que vive como transposição e reflexo de um real; o acto de abdicar de um discurso



pessoal - expressivo - interior ao cinema, ainda que por meio dele se manifeste uma atitude. É esta atitude que me leva a perguntar como é que Costa e Kiarostami - ambos com uma visão totalmente idiossincrática, pujante e de vanguarda no cinema narrativo – chegaram a uma anulação minimal dessa expressão pessoal.

1.3

Pedro Costa regressa à narrativa com *Juventude em Marcha* (2006), onde filma uma comunidade-família transferida do seu bairro clandestino para os novos apartamentos sociais. Este filme vem reunir aqueles quatro caminhos de pesquisa: a passagem do tempo; a alternância dos espaços; os diálogos, rescritos e reditos; os textos encorporados nas personagens. Ventura e Vanda reaparecem, numa cena que já víamos na instalação de Serralves. Centrado naquelas duas figuras e com um argumento baseado nas histórias de vida dos seus protagonistas - que se representam nos seus próprios papéis – quase poderíamos chamar

a este filme um documentário, se não fosse o grau de elaboração plástica e teatral que ele assume. Há uma depuração formal máxima. Cada cena é formada por apenas um, ou dois ou três planos - aquilo que poderemos chamar de *sequência-plano*. A imobilidade do plano acentua o recorte do movimento, o tempo do gesto, a voz que rompe o silêncio – e atinge uma intensidade dramática única. A fotografia, com um exigente trabalho da luz, consegue criar cenários feitos de contrastes fortes e manchas difusas. A composição é perfeita.



Através de uma encenação rigorosa e quase ascética, que entala as personagens sempre entre-paredes, Costa recria uma clausura existencial. O peso das palavras ensaiadas e reditas em tensão, como um esforço de memória pessoal e representação do vivido, encena uma espécie de luto, como diz Vanda: “parece que estou de luto por mim” - única personagem, aliás, cujo discurso espontâneo e não controlado contrabalança a tensão construída e tem a força da vida dita, em vez de escrita. A fusão dos dois registos recria um universo fechado, a que Ventura dá unidade, pela sua personalidade própria e nesse périplo de visita a cada um dos seus “filhos”. As cenas de recuo ao passado (da

barraca reconstituída e do acidente de Ventura) têm a mesma espessura que as actuais e um efeito de sobreposição e anulação do tempo.

Neste filme entre paredes onde falta o ar, cada cena é como uma respiração forçada, como as bombadas para a asma de Vanda. As personagens esperam, não fazem senão esperar, sem saber o quê. Diz Vanda: “também eu queria ter muitas coisas que não tenho” e enumera-as. O quotidiano é feito de visitas aos filhos da desventura, do vazio do bairro deixado para trás, do vazio das paredes brancas em frente, da ténue esperança de Vanda de poder criar a sua filha pequena, nascida a ressacar como a mãe drogada. É o grau zero da existência pintado como idealização – que a (célebre) carta tão repetida evoca (a mesma carta “Nha cretcheu, meu amor” que já aparecia em *Casa de Lava* (1994) e na instalação de Serralves). Pedro Costa busca a perfeição num filme sobre vidas arruinadas. Transforma um quotidiano insolúvel numa obra épica - fundadora de identidade.

2. O movimento contrário

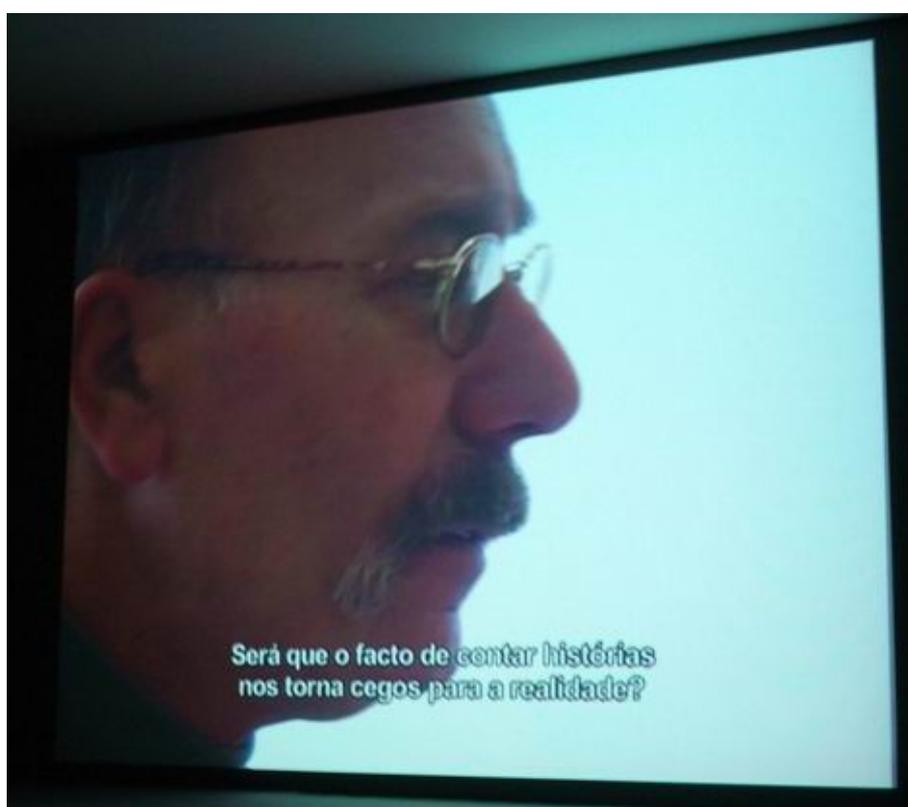
2.1.

Ainda em Serralves, em 2005, esteve “instalado” um vídeo de Filipa César que se vê em *loop* de 61 minutos, como quem faz o trajecto circular da linha Ringbahn que dá nome ao filme.

Pode dizer-se que Filipa César fez um percurso inverso do de Pedro Costa. Cruzam ambos zonas próximas do território das artes contemporâneas, mas em movimento contrário. O trabalho de Filipa César (vinda da escola de belas-artes) provém de um tronco das artes plásticas dominante nos últimos anos e que – simplificando - consistiu em largar as tintas e pegar no vídeo, passar do analógico para o digital, ou do material para o virtual, do sensorial para o conceptual.

Essa tradição, que já vem dos conceptuais dos anos 60 e 70, atravessa os anos 80 discretamente e explode nos anos 90 e 2000 numa pesquisa múltipla da expressão videoplástica e por uma interrogação permanente dos seus códigos e experiências, através de uma apreensão fenomenológica do medium-video e das suas realidades confusas e ideologias difusas.

O trabalho de Filipa César situa-se num ponto de convergência entre esta tradição e a concepção genética de cinema que se organiza numa linha narrativa e temporal. Este filme está quase mais próximo daquilo que chamamos documentário do que daquilo que chamamos video-instalação. Vê-se como um todo, como uma tese, um filme-ensaio. Mas vê-se igualmente por um momento (2 minutos, 5, 10, 15) como um olhar peculiar sobre a vida, ou como uma metodologia de reflexão.



Sobre as imagens recolhidas na rua e em espaços públicos de pessoas em actividades diversas, ouvem-se duas vozes em diálogo incessante que reflectem sobre os gestos e a comunicação humana a um nível de pormenor intersticial. É uma conversa interessante, viva, improvisada aparentemente mas ininterrupta. As imagens que passam suportam o texto e criam relações de sentido que (ao contrário do que vem dito no folheto da exposição) não parecem casuais mas motivadas e intencionais. Assim, há uma adequação imagem-texto que é provo-

cada e manipulada pela mesma técnica que se usa em documentário e especialmente em televisão – sobrepor um discurso às imagens e dar-lhes um sentido suplementar que elas só por si não teriam. Mas aqui, acontece ainda outra coisa: sendo o discurso por vezes abstracto, derivativo, quase filosófico, são as imagens que vêm elucidar e enriquecer os conceitos. Há um movimento-contrário de confluência entre imagem e palavra que é uma experiência conceptual muito produtiva.



Mesmo se (ainda no folheto da exposição) esses diálogos se baseiam num chamado síndrome de Asperger (de pessoas que apresentam dificuldades em comunicar socialmente), o filme não é sobre esse problema clínico, que acho mera curiosidade ou pretexto. Também não nos é explicado como foi construído o diálogo, quem o improvisou ou escreveu. Na ausência de referenciais e de dados sobre as circunstâncias do real, temos que entender o filme tal como se nos apresenta: um ensaio sobre os códigos inexpressos da comunicação humana. Uma

montagem de imagens e de textos concatenados. Um filme onde estão ausentes as personagens, só existindo figurantes e duas vozes abstractas. Um olhar "crítico" sobre a vida, uma experiência fílmica particular a cada espectador.

Eis um pequeno excerto de diálogo:

B: Significa isso que tudo funciona com movimentos contrários.

M: Ou com um pequeno recuo. Quando te bato, se agora por exemplo te batesse, primeiro levantava um bocadinho a mão e depois batia. E mesmo se o verdadeiro recuo não é perceptível, se é dificilmente observável de fora, poder-se-ia ainda assim observar a ideia ou a inspiração para bater enquanto movimento contrário, porque eu inspiro uma vez para depois expirar e bater.

B: E isso só funciona para actos físicos ou também para processos humanos?

E se "tudo funciona por movimentos contrários", também a recepção de filme não é independente das suas condições materiais de projecção; o facto de haver na sala vários *pufes*, onde nos podemos esticar descansadamente, gera a possibilidade de uma receptividade diferente daquela que uma sala vazia de chão duro nos oferece, ou daquela que temos numa sala de cinema com suas cadeiras alinhadas.

2.2

Em 2006, Filipa César apresentou um outro video-documentário projectado numa parede de instalação em cubículo. *Piso Térreo* é um *travelling* de 40 minutos pelas caves da Gulbenkian - uma visão dos subterrâneos, dos alçapões e dos bastidores como nunca o visitante desta instituição viu. Mas este propósito (aparente) programático é suplantado pela força do efeito criado pelo dispositivo minimal (mas não simples) de levar uma câmara sobre rodas em *moto continuo* numa translação pelas actividades que subjazem ao funcionamento do edifício.

A revelação dos espaços interiores, atravessados à altura fixa de cerca de um metro, opera uma secção da realidade, a partir da qual tudo o que nos aparece na imagem - objectos, construções, paredes, pessoas, gestos - indicia, denuncia e sugere metonimicamente o que lhe está fora de campo - visual e sonoro.



A fluidez deste modo de observação mantém-nos agarrados ao ecrã na expectativa de novos objectos, evidências, traços de existência, rastos de gente, indícios de actividade - uma paisagem rica que vamos decifrando de passagem. Os espaços, as formas, os objectos – roupas, caixas, instrumentos, obras de arte, paredes, estantes, livros, *guichets*, máquinas – são os nossos guias nesta viagem, onde surgem ocasionalmente os habitantes deste mundo. A relação sujeito-objecto inverteu-se, as figuras humanas aparecem como utilizadores desse espaço e desses objectos preexistentes, ao contrário da relação, mais comum, que considera os objectos e espaços como utensílio nosso.

E ficamos presos desse movimento encantatório - o *travelling* – que é a essência do cinema como arte do movimento: uma representação do olhar como viagem centrada num ponto subjectivo. O movimento uniforme torna difícil abandonar a viagem, porque a cada segundo descobrimos uma parcela do mundo que só por esse meio conheceremos. Esta visão tão simples é tão forte que é difícil não sair dali impressionado por ela e não arrastar essa sensação de *travelling* pelo mundo exterior: a sensação de que o mundo é exterior, *tout court*.

2.3.

Em jeito de conclusão: vimos como autores de genealogias diferentes – uns vindos do cinema narrativo, outra das artes plásticas – confluem num ponto em que a linguagem do cinema reflecte sobre os seus processos de construção e se depura na sua forma e meios de expressão. O tempo é um elemento da recepção não controlado. O espectador colocado *in situ* é criador de sentidos.

Relação imagem-música nas narrativas da trilogia *Qatsi*

André Bonotto

Mestre pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

andrebonotto@yahoo.com.br

Koyaanisqatsi (1983, Estados Unidos, 86 minutos)

Diretor: Godfrey Reggio

Roteiro: Godfrey Reggio, Ron Fricke, Alton Walpole, Michael Hoenig

Fotografia: Ron Fricke

Música: Philip Glass

Edição: Alton Walpole, Ron Fricke

Distribuição: MGM

Powaqqatsi (1989, Estados Unidos, 99 minutos)

Diretor: Godfrey Reggio

Roteiro: Godfrey Reggio, Ken Richards

Fotografia: Graham Berry, Leônidas Zourdoumis

Música: Philip Glass

Edição: Alton Walpole, Irs Cahn

Distribuição: MGM

Naqoyqatsi (2002, Estados Unidos, 89 minutos)

Diretor: Godfrey Reggio

Roteiro: Godfrey Reggio

Fotografia: Russell Lee Fine

Música: Philip Glass

Edição: Jon Kane

Distribuição: Miramax

EM nosso estudo sobre as narrativas da trilogia *Qatsi* (Bonotto, 2009) notamos que o elemento essencial que estrutura as narrativas dos três filmes (*Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi* e *Naqoyqatsi*) é a relação imagem-música. Notemos algumas características gerais sobre essa questão.

As narrativas dos filmes da trilogia *Qatsi* (assim como as dos outros filmes de Godfrey Reggio) não se utilizam da palavra ou da fala para se articularem.¹ São “filmes não-verbais”. Não há fala interna aos planos (diálogos ou entrevistas), e tampouco falas externas aos mesmos (voz, comentário ou narração *off*). Mas a componente sonora é bem desenvolvida ao longo dos filmes. As narrativas também não se utilizam de personagens para se estruturarem.² Mas a componente visual é muito bem desenvolvida (há todo um esmero com a construção dos enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera nas tomadas). Como se desenvolvem então os componentes visual e sonoro?

As três narrativas são compostas basicamente por uma infinidade de imagens as mais díspares, as mais heterogêneas,³ articuladas junto de uma trilha musical constante, incessante. Identificamos aqui a qualidade essencial das duas componentes, que desenvolveremos a seguir: a *fragmentação* ou descontinuidade da componente visual; e a continuidade ou o *continuum* da componente sonora.

Falemos primeiro das imagens. Nos dois primeiros filmes, a quase totalidade das imagens utilizadas provém do dispositivo básico de realização do processo fílmico: sair com câmera (equipe) ao mundo, registrando diversos países, regiões ou locais considerados interessantes para se tratar o “motivo” que inspira os projetos fílmicos: os modos de vida em transformação, sob influência principalmente dos desenvolvimentos técnico-industriais.

A maioria das imagens são, portanto, *tomadas* (imagens registradas por uma câmera), realizadas em situações do mundo histórico (mesmo

¹ Como exceção a essa regra geral, temos dois casos especiais, relacionados aos títulos dos filmes: quando o título aparece falado - “cantado” - em alguns momentos das três narrativas (geralmente no início e no fim); ou quando aparece escrito - “inscrito” - na tela preta ao final dos filmes, revelando os significados dos termos *Hopi*. Em *Koyaanisqatsi* ainda temos um canto das profecias *Hopi* na parte final do filme. Essa presença pontual e específica da *palavra* nos filmes, a coloca, nesses momentos, mais ao lado de um elemento ritual, *fabulativo*, do que propriamente comunicativo.

² Não há um desenvolvimento dos “atores sociais” que figuram nos filmes no sentido de sua “construção dramática” ou “densidade psicológica”. Não vemos suas transformações de um estado inicial a um final. De sorte que não os consideramos propriamente *personagens* das narrativas.

³ A maior parte proveniente de *tomadas* realizadas em locações no mundo, mas não é sempre o caso, já que *Naqoyqatsi* também utiliza grande quantidade de imagens simuladas, geradas por computador.

no caso daquelas retiradas de material de arquivo). Essas tomadas registram uma grande quantidade de locais, paisagens (naturais ou urbanas), objetos (industriais ou artesanais) ou ações (eletro-mecânicas ou humanas). Visto o motivo ou tema que inspira os projetos fílmicos ser um tanto vago ou abstrato,⁴ ocorre de nenhuma locação/situação particular ser explorada extensivamente. O que temos são grandes quantidades de tomadas diversificadas, a comporem essa idéia, painel ou mosaico mais amplo e genérico, dos modos de vida. A maior parte das ações ou situações não se prolonga de um plano a outro, não há desenvolvimento de um esquema sensório-motor.⁵

Por isso podemos concluir haver uma predominante fragmentação das imagens, nas narrativas. A componente (o que se chama de “banda”) visual está carregada desse vetor dispersivo, centrífugo. As imagens parecem a todo o momento tenderem a ser lançadas longe, tenderem a se descolarem da narrativa, visto a heterogeneidade de cada uma em relação às imagens que a precedem ou sucedem. Mas algo as “segura”. E esse algo é a componente sonora, composta essencialmente de uma trilha musical.

A trilha musical se compõe ao longo dos filmes através de faixas musicais relativamente longas em cada filme: nove faixas em *Koyaanisqatsi*, onze em *Naqoyqatsi*, e treze em *Powaqqatsi*. Dadas as longas extensões de cada faixa musical, podemos falar em um *continuum musical*, em sua presença realmente constante e incessante nos três filmes, o que faz com que a música tenha um papel fundamental de estruturação das narrativas, sendo ela a dominante que dá forma, dá contorno, aos inícios, aos desenvolvimentos e aos finais de cada seqüência

⁴ As “transformações em modos de vida”, já que todos os títulos dos filmes são variações sobre o sufixo-base do idioma Hopi, “qatsi”, que significa “vida”: *Koyaanisqatsi* = vida fora de equilíbrio; *Powaqqatsi* = vida em transformação; *Naqoyqatsi* = vida como guerra.

⁵ Gilles Deleuze formula esse conceito do esquema sensório-motor para se tratar do desenvolvimento narrativo tradicional, dramático, no qual há personagens agindo e reagindo a situações. Nesse tipo de narrativa, dita *clássica*, veríamos “imagens privilegiadas” ou “centros de indeterminação”: os personagens, que sofrem a ação de outras imagens, quaisquer sejam, e respondem a essas outras imagens. Daí a formulação do *sensório-motor*: a uma ação sofrida, “sentida”, sucede-se uma “resposta”, uma posterior re-ação. O conceito é trabalhado principalmente ao longo de *A imagem-movimento*, São Paulo: Brasiliense, 1985, e seus limites ou desmoronamento são explorados em *A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense, 1990.

dos filmes. Este é o fator que nos norteia na atividade de divisão das seqüências de cada narrativa.

A presença musical contínua é o que habita todo o componente sonoro das narrativas da trilogia. Com isso tem-se mais clara a percepção do componente sonoro (a “banda sonora”) como um real *continuum* sonoro (Deleuze, 1990, pp. 277-286), isto é, a modulação temporal de todo um bloco de matéria sinalética (composta de signos) sonora.

Esse *continuum* sonoro, em contraste com a fragmentação visual, torna agora melhor apreensível a característica que fundamenta a relação entre ambos: uma derradeira dissociação dos componentes visual e sonoro.

Ao analisar os componentes sîgnicos do cinema (os “componentes da imagem”), Deleuze (1990) cita a distinção a ser feita entre um primeiro e um segundo estágio do cinema sonoro (pp. 267-277), notando que seria apenas neste segundo, plenamente inscrito num regime de imagens moderno, que se criaria realmente uma *imagem audiovisual*. O autor afirma que: “O que constitui a imagem audiovisual é uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro, (...) mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um ‘irracional’ que liga um ao outro, sem formarem um todo, sem se proporem o menor todo. É uma resistência oriunda do arruinamento do esquema sensório-motor, e que separa a imagem visual e a imagem sonora, mas integrando-as, mais ainda, numa relação não totalizável” (Deleuze, 1990, p. 303).

Deleuze coloca essa imagem realmente audiovisual, como formada fora de qualquer relação de imitação ou redundância entre visual e sonoro, fora de qualquer tentativa de integrar ambas em um todo comum, criada apenas através de uma completa disjunção, dissociação entre ambos.

Os filmes da trilogia *Qatsi* se compõem na ausência do elemento verbal, falado, ou seja, na ausência de qualquer diálogo ou voz registrada, e, portanto, na ausência de qualquer sincronismo som-imagem; para além dessa ausência, se compõem na presença do continuum musical, que opera como uma presença exterior a, um “corpo estranho” sobre as imagens (Deleuze, 1990, p. 284). Essas narrativas criam, dessa forma, uma verdadeira *imagem audiovisual*, com seus componentes dissociados.

Mas a relação entre sonoro e visual não é arbitrária, antes disso, é sim bem rigorosa (p. 308). Não é “casual” o fato de a principal sonoridade escolhida para compor as faixas musicais de *Koyaanisqatsi* serem sons de teclado eletrônicos; de *Powaqqatsi* serem instrumentos musicais latino-americanos, asiáticos, indianos ou africanos (sonoridades “étnicas”); de *Naqoyqatsi* serem instrumentos da formação de uma banda esportiva/militar (composta basicamente por instrumentos de sopro, como o trompete, o trombone, a tuba, etc.; e instrumentos de percussão, como a caixa, os pratos, o triângulo, etc.), além do violoncelo em destaque.

Em *Koyaanisqatsi*, o eletro-mecânico, o tecno-industrial, eram as principais forças organizando todo o complexo modo de vida (fora de equilíbrio) apresentado, daí sua irrupção no tecido sonoro.

Algo parecido ocorre com *Powaqqatsi*, no qual a diversidade cultural visual era explorada nas sociedades, nos modos de vida (em transformação) registrados. Por isso o aparecimento de sonoridades (instrumentos musicais, ritmos e cantos) oriundas desses próprios povos.

Já em *Naqoyqatsi*, há uma relação menos evidente. Imagens processadas por equipamentos os mais atuais são acompanhadas por uma sonoridade “antiquada”: instrumentos de sopro (metais), percussão e corda. São timbres utilizados historicamente à exaustão, já codificados por toda a linhagem musical clássica, sinfônica, romântica. Mas ocorre que há uma relação disso com a questão de um impulso de ordenação, de controle, presente na infinidade de imagens de guerra, de conflito, presente nas experiências de *test drive*, testes de colisão ou desempenho, dos quais todas as tomadas esportivas, acompanhadas pela proliferação de dados científicos, presentes no filme em grande quantidade, acabam sendo mais um exemplo. Daí haver essa sonoridade esportivo-militar, essa sonoridade clássica, arcaica. Ela está associada a esse impulso, de certa forma também “arcaico”, um impulso militar de controle, ligado à destruição (vida como guerra).

Esses elementos relacionados, é claro, surgem apenas através de um processo de “pensamento musical” do filme, simultâneo e correlato à própria criação (dos esboços) da narrativa e ordenação das imagens. O trabalho de criação musical de Philip Glass nestes filmes se deu de forma simultânea e dialógica com a criação das seqüências visuais (MacDonald, 1992, pp. 397-398). Esse tipo de processo cria-

tivo foi elogiado pelo compositor como “a melhor maneira de unirmos imagem e música”. Glass comenta o processo da seguinte forma: “Nos acostumamos a trabalhar interativamente. Ele mostrava as imagens. Eu mostrava a música. Editávamos. Eu recompunha. Encontrávamos-nos. Víamos de novo. Revíamos o processo”.⁶

Não se trata de “a música imitar a imagem” ou vice-versa. O que ocorre é que os componentes, as “imagens sonora e visual” (Cf. Deleuze, 1990), formam um outro tipo de relação. “A imagem visual e a imagem sonora estão numa relação especial, relação indireta livre” (p. 309), e, portanto, fora de qualquer simples assimilação.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. e EISLER, Hanns, “Ideas para una estética” in Theodor W. Adorno e Hanns Eisler, *El cine y la música*, Madrid: Fundamentos, 2a Ed., 1981, pp. 83-111.

BONOTTO, André, *Trilogia Qatsi: visões e movimentos de mundo*, Campinas: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

DELEUZE, Gilles, *A imagem-movimento*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense, 1990.

MACDONALD, Scott, “Godfrey Reggio” in Scott Macdonald, *A critical cinema 2. Interviews with independent filmmakers*, Berkeley: University of California Press, 1992, pp. 378-401.

SANTANA, Helena e SANTANA, Rosário, “Imagens de som / Sons de Imagem: Philip Glass versus Godfrey Reggio”, disponível em: <http://bocc.ubi.pt> Consultado em 09-07-2009.

⁶ Conforme seu depoimento presente no material audiovisual “A essência da vida”, que consta como extra no DVD de *Koyaanisqatsi*, distribuído no Brasil pela MGM. No seminal texto publicado pela primeira vez em 1947, nos Estados Unidos, Theodor Adorno e Hanns Eisler já apontavam para esse tipo de relação no processo de realização cinematográfica, o que chamaram de “composição planejada” (pp. 109-110), como indício de um caminho prolífico a ser seguido para a realização, no cinema, de experimentos musicais realmente *criadores*, e não apenas subservientes às necessidades mercadológicas (p. 110). Theodor Adorno e Hanns Eisler, *El cine y la música*, Madrid: Fundamentos, 1981.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo, "A propósito da análise de narrativas documentais" in Afrânio Mendes Catani; Mariarosaria Fabris; Wilton Garcia (Orgs.), *Estudos Socine de Cinema - Ano VI*, São Paulo: Nojosa Edições, 2005, pp. 119-126.

Narrativa e Resiliência em Documentário

Hilda Villaça

Mestranda na Universidade Paulista - UNIP, SP

hildavillaca@hotmail.com

“ Não estamos sozinhos. Meu destino não é só meu. Meus risos e dores não são confissões solitárias, mas parte de uma tapeçaria que se chama humanidade.”

Rubem Alves

Documentário *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, gerou impacto social por trazer em seu cerne a discussão sobre o hibridismo ficção/realidade. Combina elementos ficcionais a partir de histórias reais e brinca com o gênero documentário problematizando esses limites ao entrevistar em cima de um palco de teatro, mulheres que responderam a um anúncio de jornal para participar de um documentário. Elas devem narrar suas histórias. Mas, em algum momento o espectador fica em dúvida, pois são intercaladas entrevistas com atrizes, conhecidas e desconhecidas, que fazem os mesmos relatos. A entrevistada é real ou é atriz? Se for conhecida, acaba a dúvida. Porém, através desse jogo de cena, o corpo que comunica, o rosto que exprime, a boca que fala, revela antes um conflito humano do que uma história pessoal. E o corpo traduz-se em suporte de histórias narradas que convidam às reflexões, tema diretamente relacionado às construções das representações do real apresentadas por Boris Cyrulnik nos processos de resiliência.

Resiliência é um tema novo, ainda não estudado na comunicação, a não ser nos estudos da Comunicação das Organizações. É um processo significativo na constituição e fortalecimento de sociabilidade, criada também a partir das práticas comunicativas.

Segundo Boris Cyrulnik, resiliência é a capacidade de uma pessoa ter uma nova atitude perante um sofrimento psíquico, o que constitui um processo de superação, de libertação. Essa capacidade não faz parte de um “catálogo de qualidades” que a pessoa possua. A pulsão genética dá o impulso para o outro, mas é a resposta do outro que o define como um tutor de resiliência. Os apegos seguros, vão promover

uma capacidade de aproveitar cada oportunidade de apoio, de ajuda. São, portanto, tutores de resiliência. Neste sentido é fundamental o vínculo, o comprometimento, para que significados façam sentido. O vínculo estabelece e torna possível a confiança, a esperança, a coragem, que são fatores de resiliência. É um processo que do nascimento à morte nos tece sem cessar com o nosso entorno.

Para iniciar um processo de resiliência é necessário narrar novamente o mundo e dar-lhe sentido. Ao buscar respostas a pessoa interpreta, elabora, torna-se dona de sua história. A narrativa propõe um sentido para o acontecimento e estabelece um vínculo com o outro.

Essa ação é o que está na raiz da própria narratividade, pois a narrativa é o desenrolar de um conflito; começa de uma maneira e termina de outra... É uma história de transformação; contar histórias apazigua sentimentos e aproxima distâncias.

Em *Jogo de Cena*, cabe ao espectador estabelecer conexões entre sentidos que o filme apresenta, experiência pessoal e compartilhamento social. O filme permite e estimula através de seus jogos de cena, a elaboração de representações de si pelos próprios sujeitos e pelas atrizes. Sofrem e simulam a dor que sentem. Promove um acesso às histórias. A história pode ser de quem a conte. Estabelece um ponto de partida, mas não pode prever o percurso, nem os resultados.

O autor de narrativa é co-autor de seu próprio destino, individualmente, e da coletividade como um todo. Pode ser também capaz de promover compreensão, assim como pode suscitar sentimentos de encorajamento e esperança.

Os meios de comunicação, em seus mais variados formatos, pode provocar e estimular pensamentos e sentimentos criativos e produtivos, ajudando sobremaneira a resignificação da realidade, assim como também podem deixar o leitor/espectador sem esperança. A narrativa tem um potencial transformador, em termos individuais e coletivos, e um filme, mesmo sendo um produto de comunicação de massa, pode gerar efeitos criativos. A sociedade é viva, assim como as palavras. É preciso despertá-la.

Nesse sentido, o filme revela como o processo de resiliência, estudado até então em âmbito individual, também se aplica ao âmbito social da comunicação. Como alguém, na medida em que compartilha a histó-

ria de outro alguém, pode se reconhecer em algumas questões. É uma via de duas mãos.

O filme agrega o papel de “tutor de resiliência” através do processo de identificação com a narrativa de suas personagens. A construção da linguagem fílmica tem um apelo psicoemocional de participação: o filme convoca elementos da narração que remetem a uma memória partilhada e isso evoca no outro a capacidade de imaginação e conseqüente envolvimento.

Cremilda Medina, em seu livro “A Arte de Tecer o Presente” (Summus, 2003), escreve: “a narrativa é uma das respostas humanas diante do caos”, e, ao nos depararmos com situações complexas, elaboramos muitas narrativas em estados alterados de percepção, de consciência, o que não constitui uma tentativa de ficção, mas sim o arranjo, a estratégia de transformar o acontecimento em algo verossímil, que possa fazer algum sentido, o que acompanhamos nos relatos do filme *Jogo de Cena*.

Em documentário, imagens visuais, auditivas e verbais compõem não apenas uma narrativa cinematográfica, mas também uma narrativa social. O registro não é apenas uma coleta de dados, mas uma expressão organizada do conhecimento, e mesmo que não se faça parte de uma determinada história, esta pode nos ajudar a compreender nossas próprias questões. As histórias podem ser vistas com os “olhos da alma”, e como os fatos são guardados na medida em que fazem sentido no presente, esse tempo reconstituído abole de certa maneira a fronteira entre a realidade e a ficção.

Quando algo não faz sentido, é necessário elaborar um novo contexto e reinserir o acontecimento. É assim, resignificando-o, torná-lo mais suportável. É isso que o filme faz: acontecimentos traumatizantes na vida de cada mulher, compartilhados socialmente através de relatos, resignificam as personagens e as reintegram em um contexto socialmente aceitável. *Jogo de Cena* convoca o espectador para produzir sentido sobre o que vê e escuta, ao invés de aderir passivamente a significados produzidos e apresentados.

Em termos narrativos o documentário pode organizar o desenrolar de determinada situação promovendo interpretação, compreensão e conseqüentemente sentido: a tela convoca a imaginação e a memória de cada um e propicia a oportunidade de novas significações, onde

podemos perceber o mundo como espaço de coexistência. A narrativa fílmica faz nascer idéias através de suas imagens e sons.

Em *Jogo de Cena*, a atenção ao encontro com o outro, a fala do outro, e acompanhando a transformação do outro, novos sentidos e interpretações são possíveis. A partir de uma experiência singular emerge um universo compartilhado que integra a vida, o mundo, a relação das pessoas.

O documentário traz consigo abordagens de identificação e de compreensão do mundo, e estabelece uma permanente relação entre quem narra e quem observa. As marcas do passado estão presentes na fala do presente mas de maneira resignificada, em processos individuais de resiliência, pois são basicamente histórias de superação. Ao expressarem partes de suas histórias, compõem partes de uma história coletiva. Estabelecem relações do particular para o universal.

A ampliação da repercussão social do acontecimento é a chave do trabalho de narração e amplifica o tema. Então filme pode ser uma prática de comunicação que cumpre seu papel social ao promover processos de resiliência em esfera social.

A mídia tem, portanto, potencialmente através de seus meios, a oportunidade de promover sentido e ser tutora de resiliência de massa, ao resignificar acontecimentos com responsabilidade, promovendo empatia e compreensão, no exercício da alteridade.

LEITURAS

- Lecturas | Readings | Comptes Rendus

Janela da Alma

Alessandro Gamo

Universidade Federal de São Carlos - UFSCar

alessgamo@terra.com.br

Cássio dos Santos Tomaim, *“Janela da Alma” Cinejornal e Estado Novo - Fragmentos de um Discurso Totalitário*, São Paulo: Annablume-FAPESP, 2006. ISBN 85-7419-621-5.

O cinejornal de viés político é um gênero muito particular dentro do universo do documentário. Para além da questão sobre sua objetividade, desvendar a sua construção pode ser um modo de desvendar uma funcionalidade que se encontra na raiz de seus propósitos. A pretensão de direcionamento de corações e mentes e a elaboração de uma leitura de mundo específica podem comportar projetos ideológicos que tornam estes cinejornais objetos privilegiados para um historiador que se proponha dialogar com o jogo de elementos próprios do fazer audiovisual, seus mecanismos de construção de sentido e os pontos de vista que se lançam aos espectadores.

Este é o desafio que o historiador Cássio dos Santos Tomaim se propôs em seu livro “Janela da Alma” Cinejornal e Estado Novo – Fragmentos de um Discurso Totalitário, originalmente escrito como dissertação em História. O autor tomou como objeto de análise o Cine Jornal Brasileiro (CJB), produzido entre 1939 e 1945, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e buscou, a partir dele, entender como se pretendeu construir uma representação da ditadura do Estado Novo e de seu líder Getúlio Vargas. E que temas foram apropriados e como foram retrabalhados com aquele propósito.

O autor inicia a trajetória discutindo a postura do pesquisador de desconstruir o objeto, problematizar o olhar e o mundo apresentado pelo cinejornal, num esforço desmistificador. Estamos no terreno do cinema e, portanto, reconhecer as artimanhas da montagem torna-se fundamental.

Tomaim aponta a importância da construção da referência imaginária de um Estado forte, que comportava a ideologia de um “Todo Orgânico”, expressando uma sociedade una, na qual participavam os espectadores, o Dirigente da nação e os projetos para o país. Era necessário incorporar a ‘multidão’, e os signos contidos nos cinejornais estudados foram pensados para legitimar esta perspectiva e reforçar uma idéia de pertencimento. Que encontrou no veículo um caminho importante, pois, como aponta o autor, “o filme documentário, na visão dos próprios ideólogos do regime, era a melhor orientação para a propaganda e orientação política” (p.30).

Aqui a discussão proposta encontra em Walter Benjamin um diálogo em torno da “estetização da política” e da “politização da arte” e como consequência, uma discussão sobre como, através do cinema, certos mitos são construídos e ritualizados para serem acionados pela ‘multidão’, dentro de uma perspectiva pedagógica. Este debate vai ao encontro das perspectivas do Estado Novo de incorporação e representação das multidões nas telas. Ainda neste diálogo com Benjamin, há a relação do cinema com a modernidade e a constituição do homem contemporâneo, que o autor aproxima dos propósitos modernizantes do Estado no período, seja no trato com o campo como na valoração das grandes metrópoles e no processo de industrialização do País.

Para salientar a possibilidade de incorporação do filme documentário dentro de um projeto ideológico, temos no livro o questionamento da objetividade do gênero, mostrando, em diálogo com Manuela Penafria, seu caráter de produto construído a partir de um ponto de vista sobre o mundo. O que, para o pesquisador, o torna revelador deste mundo construído, que se quer entender.

Tomaim aprofunda a contextualização da discussão quando entra no campo da ideologia do Estado Novo e nas suas relações com o cinema, estabelecendo diálogos com vários historiadores, em especial com o fundamental trabalho realizado por José Inácio de Melo Souza sobre o tema. Acompanhamos as várias tentativas de controle da propaganda do regime, desde início dos anos 30, a criação dos órgãos responsáveis anteriores ao “famigerado DIP” e seu alcance na sociedade. Vemos também as identificações dos usos e controles da propaganda oficial do Estado brasileiro com o exemplo da Alemanha nazista. São tratados e exemplificados os temas e imagens presentes na construção fílmica

do Cine Jornal Brasileiro, a procura de “imagens que funcionem como mecanismos de identificação entre o povo e a ideologia estadonovista, artifícios fascinantes capazes de aproximá-los” (p.105). Revela-se nos cinejornais a preocupação com a temática da “Industrialização e o Trabalho”, “A Segunda Guerra Mundial” e da “Multidão”, os usos das imagens referentes à Criança, o Trabalhador-Multidão, o Líder, o Inimigo e os mitos a elas associados.

Encontramos aí o ‘biscoito fino’ da análise do autor, que é seu corpo-a-corpo com os filmes na busca pelas significações neles contidas. As associações entre trabalhadores e máquinas no espaço fabril manifestam uma aproximação fílmica da temática do desenvolvimento com um esforço de guerra. Neste sentido, temos a criação de um ‘front interno’: a necessidade e legitimação da união dos trabalhadores num objetivo comum de resposta ao Inimigo. Não há imagens dos expedicionários na Europa; o inimigo personifica desafios internos. Fábricas e desenvolvimento, marchas e reuniões de trabalhadores sendo representações desta ideologia que visava aproximar os propósitos do Líder e da Multidão, gerando necessidades comuns de empenho.

A multidão aparece representada pelas manifestações contra os ataques alemães a navios brasileiros, pelas reuniões de soldados – o Guerreiro - e enfermeiras, pelas arquibancadas repletas em dias festivos de Primeiro de Maio e homenagens a Getúlio Vargas, manifestando um único corpo. As máquinas abrindo estradas pelo interior do Brasil e a prosperidade sendo levada ao sertão, anunciam o processo civilizatório em curso e a prosperidade rumo a um Brasil mais homogêneo. “O Estado Novo, ao convocar todos os operários brasileiros para a “batalha da produção” excluía definitivamente das telas a imagem do Brasil arcaico” (p.251). Com olhar atento ao campo simbólico, o livro de Tomain mostra como a busca da legitimação de um projeto autoritário se valeu destes cinejornais e gerou um quadro de imagens que se pretendia de um único corpo, ou antes, de uma única alma.

Género e Autor

Teresa Mendes Flores

Doutoranda em Ciências da Comunicação, Bolseira da FCT

teresa.flores@netcabo.pt

Manuela Penafria, *O Paradigma do Documentário*. António Campos, *Cineasta*, Edições Livros Labcom, UBI, 2009. ISBN 978-989-654-013-5.

O Paradigma do Documentário é um texto que nos devolve o olhar de Manuela Penafria sobre o cinema de António Campos (1922 -1999) que, a partir dele, propõe uma reflexão sobre a natureza do próprio cinema.

Editada recentemente pelo LabCom da Universidade da Beira Interior (acessível em www.livroslabcom.ubi.pt/sinopse/penafria_manuela_paradigma_doc.html) esta investigação constitui parte da tese de doutoramento da autora e contribui, desde logo, para sistematizar a bibliografia, na sua maior parte artigos de jornais ou de catálogos, e a filmografia do cineasta, que se encontravam dispersos apesar das referências ao autor em algumas das poucas “histórias do cinema português”, uma História em grande parte “ainda por fazer” como comenta a investigadora.

Daí que uma das mais-valias deste trabalho, consistente com a atitude de Manuela Penafria na partilha do saber e na promoção da investigação do cinema português, é a reunião dessa documentação comentada por si – ver por exemplo “bibliografia anotada” ou “filmografia cronológica, prémios e exposições” - e que constitui, por isso, muito mais do que um simples “anexo”, possibilitando uma real abertura do debate a partir de várias das suas fontes, apesar de, no caso dos filmes, muitos não serem facilmente acessíveis.

A problemática que orienta a investigação é a de saber “que lugar ocupa o documentário no cinema?” (Penafria, 2009, p. 5) e a estratégia adoptada foi a do estudo de caso, lançando, então, esta interrogação a partir do trabalho cinematográfico de António Campos, cuja produção se situa entre os anos 40 e 90 do século passado, com destaque para

os anos 60 e 70, época do “cinema novo” com que se associa embora sempre integrado pela crítica na categoria do “documentário etnográfico”, mesmo quando alguns dos seus filmes são “de ficção”. A questão de trabalho passa assim a ser “que lugar ocupa o documentário na filmografia de António Campos?” e, como enuncia a autora, “que ideia de documentário podemos encontrar nos seus filmes e que elementos concorrem para essa mesma ideia” (Penafria, 2009, p. 10).

Mas não se pense que se aceita aqui uma “ideia de documentário” no sentido mais restrito e imediato de “género” perfeitamente delimitado e codificado. Pelo contrário, trata-se de interrogar a própria classificação e a lógica de um sistema de produção que tende a privilegiar uma catalogação dos filmes em géneros, que uma consideração mais lata quer do termo documentário quer daquele que supostamente se lhe opõe, o termo ficção, obriga a quebrar: “é nossa convicção e ponto de partida que uma visão do cinema por géneros já não é mais possível. Uma divisão de géneros (. . .) implica um demasiado rigor de produção e recepção” (Penafria, 2009, p.5).

Assim, não é possível opor cinema documental e cinema de ficção como categorias estanques pois todo o cinema tem uma natureza documental no sentido literal de registo do visível que se capta através de uma câmara, na sua referencialidade imediata e concreta de objectos e seres que estão à sua frente, e de ficção, uma vez que toda a imagem adquire uma autonomia, um espaço e um tempo específicos, ligados a uma/ por uma experiência perceptiva distinta da experiência directa da realidade, que tornam todo o cinema ficcional. De certa forma, diria, a separação que a história do cinema canonizou entre os filmes “documentais” dos irmãos Lumière e os filmes “fantásticos” de George Méliès, mostrando duas vias para o cinema, deve ser pensada à luz desta interrogação, cuja vantagem, tal como a desta investigação, acaba por ser a de nos permitir encontrar de forma mais livre e autêntica a singularidade de cada filme. De certa forma, como refere Manuela Penafria, “a classificação de género importa menos que uma dada ligação ao mundo através do cinema” (Penafria, 2009, p. 6).

É esta “ligação ao mundo através do cinema” que a análise de vários dos filmes de António Campos nos devolve, desde os “experimentais” no sentido de exercícios, como *Rio Lis* (filme que não foi preservado) ou *Campos de Leiria*, às curtas-metragens de ficção como *Um Tesoiro*

ou *Ti Miséria*, e aos mais conhecidos *Almadraba Atuneira*, *Vilarinho das Furnas* e *Falámos de Rio de Onor*. Uma das características do texto da autora é a de nos fazer apaixonar pelos filmes de que fala, pondo-nos a imaginar até aqueles que não conhecemos e encorajando um desejo de os ver.

O que sobressai da análise é o estilo de António Campos, de certa maneira, o modo de ligação, em sentido amplo (porque o cinema é constituído por planos, sons, conteúdos, entradas e saídas que se ligam ou montam), que os filmes estabelecem entre o mundo (ou mundos) e o espectador e que para a investigadora apresenta certas características mais ou menos constantes: “a não orquestração de entradas e saídas em campo, a duração equilibrada dos seus planos, os seus temas, a sua missão em *filmar o presente*, os intervenientes nos seus filmes, o seu *raccord* de ambiente” (Penafria, 2009, p. 80).

Estas características resultam de uma atitude e de uma maneira de estar na produção cinematográfica que é exemplar e bastante singular no panorama cinematográfico nacional e que assume as vantagens e os riscos de um posicionamento marginal, que é uma atitude política e crítica de autonomia e liberdade, tantas vezes associada ao filme documental mas, como Manuela Penafria assinala neste trabalho, está presente em todos os filmes de António Campos. Os seus personagens e temas, a relação com as dificuldades de uma natureza agreste – a *poesia com os pés na terra* – e as formas de os trabalhar, com equipas pequenas e cúmplices e com tempo para uma integração junto das comunidades ou com os actores, no caso dos filmes encenados, são a chave desta cinematografia.

Penafria já havia abordado o filme documental (ver *O Documentário. História, Identidade, Tecnologia*, Prefácio de João Mário Grilo, Lisboa edições Cosmos, 1999) precisamente a partir desta *praxis* mas aqui propõe-nos olhá-la não como uma prática de produção exclusiva de filmes de um dado “género”, geralmente conotada com o documentário e até com falta de meios e de profissionalismo e, portanto, uma espécie de ensaio para os filmes “a sério”, mas como uma atitude face ao cinema, um posicionamento político – no seu sentido mais lato – que, muito embora favoreça formas mais próximas da realidade, não é de todo uma *praxis* exclusiva do filme documental (e o neo-realismo itali-

ano vem-nos sempre à memória). Este seu trabalho situa-se também nesta defesa do documentário como cinema em sentido forte e pleno.

Mas, podemos interrogar qual a vantagem de substituir a categoria de “género” pela de autor, que poderá levar-nos a classificar “géneros de autores”, e pela outra associada que é a de “estilo”? Na verdade, o corpus analisado neste trabalho também convocaria a uma reflexão sobre “o que é um autor?”, uma vez que o sentido colectivo dos filmes permite-nos vê-los como resultado de um contacto entre a equipa “fazedora” do filme e as comunidades, que sendo protagonistas, e portanto, as personagens do filme, assumem, conscientemente ou não, algum poder ou controlo sobre o filme.

Embora a autora escape a esta questão e analise a problemática do “estilo” de forma simples, a vantagem do autor-realizador, digo eu, e penso que isso está subjacente nesta investigação até pela escolha do corpus, pode ser a de permitir uma maior pluralidade e protocolos de produção e recepção menos codificados, no quadro de uma noção de “autor(a)” proposta pelo campo artístico como alguém capaz de inovar e promover um espírito crítico e livre. A estas interrogações não são alheias as experimentações que muitos dos artistas plásticos têm vindo a fazer no cinema, trazendo-o para os Museus contemporâneos e discutindo as suas possibilidades, delimitações enquadramentos institucionais.

A resposta que Manuela Penafria encontra à sua interrogação é, então, a de pensarmos não tanto o documental mas, mais esclarecedoramente, o *documentarismo* próprio de *cada cinema* e do cinema, como ela diz, um *documentarismo* através do qual “vemos o mundo através do cinema” (Penafria, 2009 p. 80). Aspecto tão mais relevante quando as novas tecnologias digitais prometem “menos documentarismo”. Embora isso sem dúvida não iniba outras formas de continuar a pensar a ligação ao mundo, permite-nos, por outro lado, encontrar nesta ideia de *documentarismo* um paradigma para o cinema. Faça o *download*.

DISSERTAÇÕES E TESES

- Tesis | Theses | Thèses

Em Busca de Luiz Sérgio Person. Um Cineasta na Contramão, 1960 - 1976

Cândida Maria Monteiro Rodrigues da Costa

Dissertação de Mestrado.

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Programa de Pós-graduação em Comunicação Social.

Resumo: A proposta dessa pesquisa é situar a obra do cineasta paulista Luiz Sérgio Person (1936-1976) no cenário cultural brasileiro dos anos 1960. O documentário que sua filha, Marina Person, realiza para entender a perda do pai é o ponto de partida do estudo. O filme *Person* (1999) traz questões sobre o resgate da memória, a constituição da identidade e a subjectividade da narrativa autobiográfica. Do filme emerge a obra desse original realizador que promove uma virada temática no cinema brasileiro de sua época. Person inaugura a problemática do homem de classe média urbano, vítima do desenvolvimento económico. Em sua trajetória destacam-se os debates travados sobre o conceito nacional-popular, o movimento do Cinema Novo, o *cinema de autor* e ainda o cinema do Terceiro Mundo. Tais debates colocam Person em confronto com o grupo cinemanovista e enquadram o universo desse estudo.

Palavras Chave: Luiz Sérgio Person; documentário; memória; identidade; cinema brasileiro; Cinema Novo; anos 60.

Orientador: Angeluccia Bernardes Habert.

Ano: 2006.

Eduardo Coutinho: Jogo De Memória Uma Análise Do Filme *O Fim e o Princípio*

Fernando Henrique de Meneses Oliveira Filho

Dissertação de Mestrado.

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Programa de Pós-graduação em Comunicação Social.

Resumo: Esta dissertação investiga a forma como aparecem os relatos dos personagens no filme *O Fim e o Princípio* (2005), do documentarista Eduardo Coutinho, bem como as consequências que isto tem na representação da alteridade dentro do documentário contemporâneo brasileiro. Para a cinematografia nacional, Coutinho consagrou-se após o lançamento do documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1984), no qual retoma um antigo projecto do CPC (Centro Popular de Cultura), interrompido, em 1964, devido ao início da ditadura militar no país. Desde então, o resgate da memória apresenta-se como o cerne da obra do director, e, no filme *O Fim e o Princípio*, assume características específicas, entre as quais a prevalência dos actos de fala dos personagens, na maioria idosos, num ambiente rural. Este trabalho propõe uma análise do filme *O Fim e o princípio* em relação ao problema da representação da alteridade nos documentários contemporâneos brasileiros. Em diálogo com teóricos vinculados, principalmente, à pragmática e ao cinema, esta pesquisa tenta compreender de que é estruturado o filme – como representação das trocas linguísticas – e suas possíveis consequências na constituição de uma memória, não só da fala ordinária do homem comum, mas das formas de agir deste homem sertanejo em extinção.

Palavras Chave: Documentário brasileiro, relatos, força ilocucionária, jogo de memória.

Orientador: Angeluccia Bernardes Habert.

Ano: 2008.

Aprendizagem frame a frame: fascínios do uso do documentário na práxis pedagógica

Rosane Meire Vieira de Jesus

Dissertação de Mestrado.

Faculdade de Educação - Universidade Federal da Bahia. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação.

Resumo: Esta dissertação de mestrado, numa abordagem qualitativa, discute, a partir de relatos e observações diretas, os significados e sentidos que os professores atribuem ao uso do documentário na sala de aula. Bem como analisa sua utilização pedagógica como possibilidade de aproximar, através de uma experiência estética, a educação escolar a uma práxis. Para tanto, investiga a intensa familiarização do espectador-aluno e do espectador-professor com a cultura das mídias, a qual (re)configura os modos de apreender o mundo, de organizá-lo e de expressá-lo, devido ao crescente desenvolvimento das Tecnologias de Informação e Comunicação. Historiciza o conceito de documentário e seus nexos com a educação formal. Reconhece a estreita relação entre forma e conteúdo na obra fílmica, examinando as várias formas de representação do documentário como construção estética de uma visão sobre a realidade concreta.

Palavras-chave: documentário; práxis pedagógica; experiência estética; cultura das mídias; Tecnologias de Informação e Comunicação; linguagem cinematográfica.

Orientador: Maria Inez da Silva de Souza Carvalho.

Ano: 2007.

Trilogia Qatsi: visões e movimentos de mundo

André Bonotto

Dissertação de Mestrado.

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Resumo: Esta dissertação efetua um trabalho de análise fílmica da trilogia *Qatsi*, dirigida por Godfrey Reggio: *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988) e *Naqoyqatsi* (2002). É apresentada de início uma bio-filmografia do diretor, indicando sua trajetória e comentando um pouco sobre cada um de seus filmes. A seguir passa-se à análise dos filmes da trilogia, abordando-se primeiro *Koyaanisqatsi*, quanto aos movimentos de aceleração realizados ao longo das passagens fílmicas, decorrentes principalmente da captação de imagens aceleradas, da movimentação de câmera e da relação imagem-música. É analisado então *Powaqqatsi*, discutindo-se um elemento fabulativo que envolve o filme: tanto os povos representados nele, quanto o processo de realização fílmica. Passa-se à análise de *Naqoyqatsi*, apontando-se a diversidade de materiais visuais utilizados, com o predomínio das imagens técnicas, midiáticas e virtuais, e sua relação no choque entre dois impulsos contrários, um de caos e o outro de controle. Após essa primeira parte são retomadas as questões centrais trabalhadas em cada filme (dissociação imagem-música; movimentos aberrantes; intercessão/fabulação e primazia da imagem midiática/eletrônica), observando-se a relação de cada uma com os outros filmes, de modo a melhor compor o universo de toda a trilogia. Abre-se então o horizonte inicial, relacionando-se os filmes da trilogia *Qatsi* com filmes do ciclo das sinfonias da cidade, através de relações estéticas (semelhança de regime imagético-narrativo) e de algumas relações temáticas. Por fim, expande-se um pouco mais o horizonte do trabalho, identificando-se características dos filmes analisados com elementos oriundos da intersecção dos domínios do cinema documentário com o do cinema experimental, como as constantes frag-

mentações das narrativas e anamorfoses das imagens. A intersecção desses domínios possibilitaria a existência da estilística fílmica designada como documentário poético, o que se considera ser o caso dos filmes abordados neste trabalho. A proposição dessa estilística não se dá, contudo, isenta de certa problematização.

Palavras-chave: Koyaanisqatsi; Powaqqatsi; Naqoyqatsi; Godfrey Reggio; Documentário; Estética.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.

Ano: 2009.

Nos Entreatos, tal como Peões: do Lula operário ao Lula presidente

Caroline da Silva

Dissertação de Mestrado.

Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.

Resumo: Esta dissertação discute a produção audiovisual documentária através de *Peões* e *Entreatos*, filmes sobre a ascensão do ex-líder sindical Luiz Inácio da Silva à presidência da República, lançados em 2004. Os diretores, Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, respectivamente, abordam o personagem Lula em dois momentos distintos: o passado retirante, operário, sindical, de liderança grevista e o político maduro prestes a se tornar presidente. O marco teórico versa sobre documentário, representação e imaginário. A metodologia sustenta-se na análise fílmica sócio-histórica de Vanoye e Goliot-Lété e nos campos semânticos da interpretação sintomática de David Bordwell, para investigar quem é o protagonista de cada documentário.

Palavras-chave: documentário brasileiro; representação; imaginário; mito; Eduardo Coutinho; João Moreira Salles.

Orientador: Flávia Seligman.

Ano: 2009.

Um diário para Manoel de Coco - uma experimentação documentária inspirada em Mário de Andrade

Domingos Luiz Bargmann Netto

Tese de Doutorado.

Universidade de São Paulo - USP. Programa de Pós-Graduação em
Ciências da Comunicação.

Resumo: Considerando o trabalho de Mário de Andrade na criação do texto *O Turista Aprendiz*, que é ao mesmo tempo poético e referencial, abordamos o diário de viagem como um gênero híbrido que explora as fronteiras do real com o ficcional e propomos experimentar uma produção de documentário que leve em conta as possibilidades de intervenção criativa sobre o objeto documentado. Por sua vez, o objeto-personagem escolhido, Manoel de Coco e sua história, contribui criativamente para a construção da narrativa, dado o caráter inventivo e lúdico de sua fala, que nos provocou. E a própria busca por nosso personagem torna-se também um meio de experimentação.

Palavras-chave: Documentário; Narrativa híbrida; Mário de Andrade; Metodologia de criação; Filme processo.

Orientador: Marília da Silva Franco.

Ano: 2008.

Auto-apresentação em vídeos na Internet

Gabriel de Barcelos Sotomaior

Dissertação de Mestrado.

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Resumo: O que acontece quando viramos a câmera para nós mesmos? Este Trabalho estudará o fenômeno da auto-apresentação em vídeos na Internet. A pesquisa faz uma reflexão sobre os processos de subjetivação e a ação performática de sujeitos que se representam com a utilização das novas tecnologias, em especial a Internet. Pretendo compreender as consequências para a transformação do audiovisual, observando algumas possíveis tendências dentro da cultura contemporânea. Pensando nessas questões, fiz a análise de diferentes vídeos na Internet, além do estudo do ambiente hipertextual em que estes trabalhos estão inseridos. O trabalho aponta para a importância do protagonismo de novos indivíduos em um cenário muito mais múltiplo, diverso e “em construção”, mas questiona a ideologia de uma tecnologia “salvadora”, que por si só já traria as grandes transformações de que a sociedade necessita.

Palavras-chave: Vídeo; documentário; Internet; auto-apresentação, subjetivação, *performance*; corpo.

Orientador: Marcius Freire.

Ano: 2009.

Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho

Cláudio Roberto de Araújo Bezerra

Tese de Doutorado.

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Resumo: Foi investigada a transformação de pessoas comuns em personagens do documentário de Eduardo Coutinho, a partir dos dispositivos de filmagem e de montagem dos filmes do diretor. A hipótese trabalhada é a de que Coutinho formatou um estilo de fazer e pensar cinema documental, criando uma personagem peculiar para o seu cinema, semelhante ao performer da arte performática. A tese classifica a obra do cineasta em três fases - Experimentação, Geração de um estilo e Documentário de personagem - e tem como foco seis trabalhos da última fase: *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2001), *Peões* (2002), *Edifício Master* (2003), *O Fim e o Princípio* (2005) e *Jogo de Cena* (2007). A partir do desempenho dos performer-personagens diante das câmeras, atuando em interlocução aberta com o diretor, e da montagem em corte seco (ênfase na expressão oral e gestual sem adicionar qualquer outro elemento narrativo exterior à filmagem), a tese propõe a existência de nove modos de as personagens coutinianas marcarem uma presença no mundo: divertida, melodramática, xamanística, educativa, provocadora, musical, exibicionista, esotérica e indecisa.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho; Documentário; Performance.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.

Ano: 2009.

ENTREVISTA

- Entrevista | Interviews | Entretiens

Catembe ou queixa da jovem alma censurada, Entrevista a Faria de Almeida

Maria do Carmo Piçarra

Universidade Nova de Lisboa

carmoramos@gmail.com

Em Fevereiro de 2009 entrevistámos Faria de Almeida, o realizador de *Catembe*, documentário de ficção que recorreu ao cinema directo para fixar o quotidiano de Lourenço Marques. Após a primeira versão ter sido alvo de 103 cortes pela censura, *Catembe* foi proibido. Filme inexistente no memorial fílmico do colonialismo português, foi projectado duas vezes após o 25 de Abril de 1974.

Entrevista realizada a 11 de Fevereiro de 2009, na casa do realizador, em Lisboa.

Catembe é um documentário de Manuel Faria de Almeida sobre os sete dias da semana no quotidiano de Lourenço Marques. Realizado em 1965, com o apoio do Fundo do Cinema, originalmente integrou sequências de ficção, sobre o amor entre a jovem mulata e um pescador de Catembe, a outra margem de Lourenço Marques, com sequências documentais, com recurso, por vezes, ao cinema directo.

A realização da obra superou dificuldades prévias à rodagem, que a Informação nº 279, de Setembro de 1964, enviada do Ministério do Interior para o SNI pedindo esclarecimentos, denota bem:

Há conhecimento de que uma equipa de filmagens da metrópole tenciona deslocar-se a Lourenço Marques a fim de produzir um filme sobre o tema 'a paixão de um pescador negro de Catembe, de vida miserável, por uma prostituta, parece que de raça branca' tendo para o efeito conseguido já das autoridades um subsídio de 600 contos. (...) No entanto, o CITMO, depois de tomar conhecimento do argumento, que conteria cenas da mais baixa miséria moral e material, resolveu não aconselhar a concessão do subsídio desejado, uma vez que o filme, nas bases em que seria realizado, prestar-se-ia a ser usado como instrumento de propaganda contrária à presença de Portugal em África.

Na origem da intenção de Faria de Almeida, cineasta nascido em Moçambique e então recém-chegado da London School of Film Tech-

nique, onde estivera como bolsheiro do Secretariado Nacional da Informação (SNI), esteve o desconhecimento que em Portugal havia de Moçambique:

Na verdade eu sabia que a ideia que em Portugal se fazia de Moçambique era a dos pretos com bandeiras na mão, em alas, deixando passar o Presidente da República vestido de branco, brindado por papelinhos multicolores atirados das varandas. Ninguém sabia como as pessoas ali viviam, que pessoas, como pensavam elas, como se divertiam e quais os seus problemas. Era isto que eu queria mostrar, e pensava que as entidades oficiais tinham percebido a intenção.

Com a obra rodada, o SNI ordenou a revisão do texto, recomendando, como habitualmente, a presença e parecer de um representante do Ministério do Ultramar no visionamento do filme pelo conselho do cinema. O parecer foi pouco abonatório e a última palavra coube à Agência Geral do Ultramar por Leonel Pedro Banha da Silva. Excertos do ofício resultante do novo visionamento esclarecem a estranheza que este provocou, devido ao seu olhar disruptivo:

(...) II. A convivência racial é um tema francamente mal explorado. Não se poderá dizer que haja, a este respeito, imagens 'muito convenientes' mas também se desaproveita a oportunidade de mostrar imagens 'convenientemente', aliás, relativamente fáceis de recolher (as escolas, liceus e actividades desportivas permitem, sempre, óptimas imagens quanto a este aspecto). Referem-se, porém, por parecerem de alguma inconveniência os aspectos seguintes: a) está dado, com demasiada nitidez, o contraste entre o 'domingo' (o filme é repartido pelos sete dias da semana) - em que se demonstram o descanso e prazeres de 'brancos' e a 'segunda-feira' que começa por mostrar o trabalho quase só de 'pretos'. A demasiada nitidez deste contraste pode ser 'amaciada' com uma simples alteração de montagem, que o produtor se declara plenamente disposto a fazer. b) Cenas finais, passadas, em 'cabarets' embora mostrando 'brancos' e 'pretos' parecem igualmente inconvenientes pois não se afigura que reflectam o melhor tipo de relações que podem estabelecer-se. c) O contraste entre a 'opulência' da cidade e a 'pobreza' de Catembe também deveria ser atenuada pelo texto - e não é.

Na sequência deste parecer o autor fez os cortes impostos – 103 - e a película cortada foi destruída. Dos 2400 metros de película, restou

apenas metade. A duração de *Catembe* passou de 1h20 para 47 minutos pelo que, durante os anos 80, do século XX, *Catembe* figurou no Guinness Book of Records como o filme alvo de mais cortes por parte de um organismo de censura em toda a história do cinema.

Mesmo na sua versão mutilada, *Catembe* foi proibido. O mérito maior da obra não é, como se tem presumido ser sem ver o filme, o de uma crítica dura ao colonialismo português. Não o poderia ser, dadas as condições da sua produção. O transgressor da obra é ser a primeira interpretação crítica da realidade colonial, embora, logo na escrita do guião, tenha atendido ao patrocínio do Fundo do Cinema e que, sobretudo quando foi alvo de censura, se desembaraçou de quase todo o elemento ficcional, sobre a paixão do pescador de Catembe pela mulata.

Os 47 minutos de filme que sobreviveram são sobretudo os de natureza documental mas ainda assim foram proibidos porque, mais do que a agudeza da visão crítica do autor, as imagens não se conformam ao memorial filmico já constituído e em que se baseia a representação das colónias, sedimentado através dos documentários e actualidades de propaganda. Formatar *Catembe* à medida da censura era tarefa impossível porque a questão fulcral foi a da diferença de olhares sobre a realidade, vista de modo directo e questionador por um jovem criador, e fixada de modo conservador e enquistado pelas instituições do regime.

Lisboa, 1 de Fevereiro, 2009.

Maria do Carmo Piçarra: Como é que um realizador promissor lida com uma experiência de censura brutal, como foi o caso de *Catembe*

Faria de Almeida: Uma pessoa fica desmoralizada, azeda. Se o filme tivesse saído naturalmente, depois teria agarrado outro filme e mais e tinha continuado. Como não foi assim, acabou-se em termos de cinema de fundo.

MCP: É a morte do autor ainda antes da sua revelação plena?

FA: Com o tempo fiz documentários. Fui vivendo disso.

MCP: Acabou por fazer mais televisão?

FA: Em 1977 fui para a televisão. Eu ia dar algumas aulas de formação ao Centro de Formação da RTP quando ainda era no Lumiar. E às

tantas a fundação alemã ligada ao Partido Socialista, Friedrich Herbert, quis apoiar a RTP e dar todo o material para um centro de formação. Era a altura em que RTP mudou para a 5 de Outubro, para um espaço maior e portanto o Centro de Formação passou a ter um estúdio, um estúdio de som, telecinema, salas de aula, imensa coisa. Um bocadinho antes de isso acontecer convidaram-me para ir para a RTP, para o Centro de Formação que, na altura, era na Francisco Baía.

MCP: Voltando um pouco atrás, fale-me um pouco do Faria de Almeida cineclubista e depois estudante de cinema. Como surgiu a ideia de ir estudar para fora? Que condições lhe foram colocadas pelo Fundo do Cinema?

FA: Fui um dos sócios fundadores do cine-clube de Lourenço Marques. Tínhamos a sorte da censura em Lourenço Marques ser muito boa. . . Nós passámos *O Couraçado Potemkine*, *A Mãe*, todas essas fitas, em pleno Salazarismo. Em 58, 59. Entretanto também gostava de fazer filmes, lia muita coisa, estudava o mais possível os livros que havia. Eu recebia o Boletim da Livraria Portugal e portanto sabia o que ia saindo de novo, em português e não só e pronto. . . Comecei a fazer uns filmes de amador e às tantas a gente quer saber se aquilo vale alguma coisa ou não. Tinha três ou quatro filmes e enviei-os para festivais cá em Portugal. Salvo erro para Rio Maior, Santarém, Sintra. . . E, espantosamente, os filmes ganhavam o primeiro prémio, o segundo prémio. . .

MCP: Eram filmes documentais?

FA: O *Sonho de uma Cor* era um filme abstracto. A música ilustrada com efeitos de cor, todo com prismas. Um outro, que foi a Toulon também, era *O Mar e os Poetas*. Teve uma menção honrosa em Toulon. Eram vários. . . Documentais, sim. E entretanto foi a Lourenço Marques um grande amigo, companheiro de liceu de um cunhado meu, e entusiasmou-se com a minha vontade de ser alguma coisa mais do que só amador. Aqui em Portugal mexeu-se para ver se conseguia que eu tivesse uma bolsa de estudos para poder estudar e fazer cinema.

MCP: Estamos em que altura? Final dos anos 50?

FA: Já estamos em 60, 61. Parece que é 60.

MCP: Já o César Moreira Baptista estava à frente do SNI e tinha iniciado a política de dar bolsas para formar. . .

FA: Para formar gente nova. Tinham dado ao Fernando Lopes. Fui viver para a casa onde o Fernando Lopes tinha vivido, em Bayswater.

Entretanto o SNI levou muito tempo a dizer “sim, damos a bolsa” mas não podia dar viagens, não podia dar nada. Só a bolsa para estudar aqui, ou em França ou em Inglaterra, ou na Itália, na escola de cinema que me admitisse ou que eu escolhesse. A escola de Londres aceitou-me. Fui a seguir ao Fernando Lopes de que eles tinham gostado bastante e pronto. Éramos três portugueses no curso. Um não tinha apoio de ninguém e outro tinha apoio da Gulbenkian, uma bolsa. O Manuel Teixeira não tinha apoio de ninguém, a família é que pagava tudo. Eu tinha a bolsa do SNI. . .

MCP: Que tinha condições. . .

FA: Tinha de estar pelo menos três anos em Portugal, depois da bolsa. . .

MCP: Quanto tempo demorou a formação em Inglaterra?

FA: Dois anos.

MCP: Fez duas curtas metragens. . .

FA: Fiz duas. *Os Caminhos para a Angústia*, que nunca mostrei aqui à censura, porque senão era banido. Era sobre um preto sul-africano e sobre as matanças em Sharpeville,¹ durante o *apartheid*. Era um filme curto, tinha para aí dez minutos, nove. Foi o tal que a escola mandou para Amesterdão, onde ganhou. Depois, no segundo ano, fiz um que se chama *Viviana* que também tinha a música do *Angola é nossa*. De maneira que o filme veio para cá e foi o fim. Não consegui mostrá-lo à censura. Tinha de cortá-lo antes. . .

MCP: Também era uma curta-metragem?

FA: Mas com história. Tinha quinze minutos. Estupidamente pedi para me enviarem o negativo e a banda magnética som e remontei aquilo para ver se lhe tirava uma coisa com um padre, uma coisa do *Angola é Nossa*, enfim, umas coisas assim. . . Refiz aquilo e perdeu a alma, completamente. Apesar disso ainda tentei que ele passasse, foi à censura e a censura proibiu-o.

¹ O Massacre de Sharpeville aconteceu em 21 de Março de 1960, quando a polícia sul-africana disparou contra uma multidão de pretos em protesto. O grupo, de 5 mil a 7 mil pessoas, estava tinha sido organizado pelo Congresso Pan-Africanista que encorajara a multidão a fazer-se prender pela polícia por não trazer consigo os passes de identificação que, desde 1923, tinham sido impostos. 69 pessoas morreram, 9 das quais mulheres e 10 crianças. Quase todos foram mortos por disparos nas costas.

MCP: O que sucedeu a estes filmes? Também estão depositados na Cinemateca?

FA: Não. Esse *Viviana* não está na Cinemateca. Tenho-o arrumado num sítio qualquer. Não gosto do filme como ficou e gostava dele como estava antes. *O Caminho para a Angústia* também o tenho guardado. Aliás esse tal senhor que me ajudou a ter a bolsa, depois mostrei-lhe o filme, em 16mm, lá em casa e ele disse (risos) que aquilo era muito para a esquerda. Aconselhou-me a que não mostrasse o filme.

MCP: É corrente a ideia de que não houve em Portugal um cinema de resistência assumida, ideologicamente, ao Estado Novo mas, tal como o Faria de Almeida, que outros autores terão guardados filmes que não foram vistos? O cinema só se cumpre quando se projecta. Quantas obras estão guardadas sem terem sido projectadas?

FA: Eu fui completamente contra o regime. . . O Lopes Ribeiro a dada altura queria fazer uma série de filmes sobre os quarenta anos da União Nacional. Queria fazer não sei quantos documentários. . . Talvez uns dez. E na altura pagava muito bem. Pagava 50 contos ao bolso. Eu não fiz. Não me lembro já o que me tinha proposto mas não fiz. Houve colegas meus que fizeram. Eram 50 contos.

MCP: Na sequência do curso – e sei que teve a melhor nota que até então se obtivera naquele curso. . .

FA: Naquela altura sim. Fomos os três portugueses quem teve as melhores notas. A minha era a mais alta e a seguir eram os outros. O Manuel Teixeira, que ainda vive e era director de fotografia, e o Eduardo Correia Guedes que em Portugal ainda fez um ou dois filmes e que morreu, novo, com cinquenta e tal anos.

MCP: O Faria de Almeida, na sequência do curso, teve um convite para os EUA?

FA: Não, foi para trabalhar com o Tony Richardson, em Inglaterra. Ah, e foi para trabalhar para as Nações Unidas.

MCP: Não pôde aceitar porque tinha de cumprir a obrigação com o SNI. . .

FA: De estar três anos em Portugal.

MCP: O que fez ainda foi estágios, nomeadamente em França. . .

FA: Em França foi no IDHEC. Estavam lá o Alfredo Tropa e a Teresa Olga, ele no curso de realizador e ela no de anotadora. Eles estavam no último ano e eu estive nos últimos seis meses desse curso. O meu

interesse era trabalhar na cinemateca (francesa) para mexer nos filmes, nas fichas e também para aprender mais alguma coisa. Era no Museu de Arte Moderna, para frequentar um curso, de que já não me lembro o nome. Era um curso sobre a pintura e os pintores nos últimos séculos até à actualidade de então. Enfim, era também para ouvir música, para aprender, para ir à cinemateca, para me cultivar. Porque em África ainda era pior. Enfim, eu tinha boas relações, com gente culta mas era diferente de poder estar, ouvir. . . Era diferente.

MCP: Enquanto esteve em França, o António da Cunha Telles diligenciou por cá no sentido de conseguir o apoio do Fundo do Cinema ao *Catembe*. Como e quando lhe surgiu a ideia para o filme? E o que o inspirou quanto ao uso do Cinema Directo?

FA: Nesse tempo em Inglaterra o Cinema Directo aparecia e via-se o Dziga Vertov. O Fernando Lopes acaba por fazer o *Belarmino* em Cinema Directo. Não sei. . . Eu gostava muito do Alain Resnais, do Chris Marker e da Agnès Varda. O *Clio de 5 a 7*, contra a Guerra da Argélia. . .

MCP: Tudo isso o inspira. . . E o *Catembe* como é que vai tomando forma? É em Paris?

FA: Talvez, não tenho ideia.

MCP: Nesse período o regime procura estimular a realização de filmes que promovam as “províncias ultramarinas” na metrópole. . .

FA: Mas aí também é importante o Cunha Telles, que tinha ocupado um lugar de chefia na Mocidade Portuguesa – não sei como lhe chamavam. . . Portanto era uma pessoa que inspirava uma certa confiança ao regime. Então se era ele a propor um filme sobre Lourenço Marques, por um realizador de Lourenço Marques e que tinha sido bolseiro do Fundo, parecia tudo muito bem.

MCP: Entretanto o apoio é aprovado. Há o telegrama do Cunha Telles para si em Paris, dando-lhe os parabéns. Quando o recebe, vem para Portugal ou vai logo para Lourenço Marques?

FA: Venho para Portugal.

MCP: E quando depois segue para Lourenço Marques, já vai com um pouco de dinheiro avançado pelo Fundo. . .

FA: Eu vou sem dinheiro. O Cunha Telles é que comprava o filme, pagava às pessoas e queria as viagens de graça, pagas por não sei quem. . . Por não conseguir logo esse apoio é que demorou um certo tempo – uns quinze dias – a equipa a ir reunir-se comigo.

MCP: Entretanto o Faria de Almeida está em Lourenço Marques. . .

FA: A ver se consigo arranjar apoios. Há um hotel que dá alojamento para o (Augusto) Cabrita e para o (Alfredo) Tropa. Era o Avis. E eu fiquei em casa dos meus pais.

MCP: A rotação do *Catembe* dura quanto tempo?

FA: Quinze dias, três semanas.

MCP: Já tinha o filme na sua cabeça?

FA: Tinha.

MCP: Uma coisa que notei no seu filme é que quando filma a comunidade branca, é sempre com planos mais gerais, em que as pessoas são filmadas na praia. . . Isso para além das entrevistas, claro. Quando aparecem os negros, há imensos grandes planos. Têm uma relação muito forte com a câmara. . .

FA: Faz-se sem pensar, sem consciência.

MCP: Quando estava a filmar o *Catembe* sentia que aquilo ia correr tudo bem? Estava entusiasmado?

FA: Entusiasmado estava e que ia correr bem. . . acho que estava a correr bem. Havia pouco dinheiro, foi tudo feito com o mínimo dispêndio. Não se repete coisa nenhuma.

MCP: No primeiro Domingo, porque é optou por montar fotografias e sons quando filma o almoço e a sesta dos brancos?

FA: Penso que foi por uma questão económica. Não tenho a certeza. Ouve-se o homem a comer e, depois do caril, a soneca.

MCP: *Catembe* é a outra margem de Maputo. Mas no seu filme original também era uma rapariga. Na versão censurada ela praticamente desaparece. Surge em três ou quatro sequências desarticuladas entre si, e sem sentido específico ou claro no filme. A história ficcional, da *Catembe*, foi completamente cortada. . .

FA: Completamente. Tudo o que era os bares – o Luso – isso foi tudo cortado. . .

MCP: O que é que a *Catembe* significava para si?

FA: Essa é boa. Que pergunta levada da breca. . . Não sei.

MCP: Em que altura é que fica ciente de que o filme não vai mesmo poder ser visto?

FA: É quando chega o segundo papel da censura a dizer que não convém a sua exibição. Acabou. Peguei no filme e mandei-o para a cinemateca.

MCP: O Faria de Almeida continuou a filmar documentários esporadicamente?

FA: Depois houve um período bom em que fui trabalhar para a Telecine. Ai fiz alguns documentários. O *Portugal Desconhecido*, por exemplo, que foi o meu terceiro filme a ganhar o Prémio Paz dos Reis. Fiz, na Telecine, o filme da vida e obra do Ferreira de Castro. Foi um período bom, de trabalho, que eu gostei. . . Depois houve um período em que havia um homem rico lá em Lourenço Marques que queria fazer em Portugal uma série de cinemas pequenos. Nessa altura, em Portugal, os cinemas pequenos eram muito bons. Era o Estúdio, do Império; era o Satélite, do Monumental; onde se podiam exhibir filmes de maior qualidade e tinham frequentadores jovens. Comecei a trabalhar para fazer um cinema – que é o Cine-Bolso. Depois foi o 25 de Abril e o homem de Moçambique, que era o capitalista, fugiu de lá. Não tinha dinheiro para pagar, uma complicação, e acabou por vender a uns indianos que puseram lá uns filmes pornográficos. E acabou-se. Aquilo teve para ali quatro ou cinco meses com cinema. . . Mas enfim, a seguir ao 25 de Abril, também esse tipo de cinema entrou em crise porque começaram a aparecer os filmes semi-pornográficos. O *Emanuelle*, e por aí fora. . .

MCP: E com os ciclos da cinemateca, em que as pessoas fazem fila para ver os clássicos que foram censurados. . .

FA: Estes cinemas pequenos deixam de ter razão para existir. Entretanto eu fui para a presidência do Instituto Português de Cinema e logo depois para a televisão. Gostei bastante de trabalhar na televisão porque fiz muita coisa.

MCP: Para o catálogo do ciclo de “Cinema Novo” que a Cinemateca organizou nos anos 80, foi pedido a cada um dos cineastas do movimento que escolhessem os dez filmes portugueses mais importantes de sempre. O Faria de Almeida colocou o *Catembe* na sua lista. Porquê? Por causa do significado simbólico?

FA: Talvez. Já não me lembro dessa lista mas acho que sim. É importante não esquecer.

MCP: Acha que o *Catembe* deve ser visto?

FA: Acho que esta versão, apesar de ser curta, ainda tem muito interesse. Quando o Dr. Félix Ribeiro era vivo e estava à frente da cinemateca exibiu o *Catembe* No telejornal do dia anterior, o Carlos

Pinto Coelho perguntou-lhe qualquer coisa sobre o *Catembe* e, como as pessoas ficaram a saber que o filme ia ser mostrado, a Cinemateca. . .

MCP: Encheu?

FA: Mas completamente. O Dr. Félix Ribeiro deixou as pessoas entrar para as coxias, ficou tudo sentado no chão.

MCP: E no final da sessão houve alguma conversa?

FA: Eu estava lá para isso. Mas não puxei pela conversa. Fiquei não sei como, por ver o filme, por sentir que as pessoas gostaram. Tanta gente, tanta gente. . . Fiquei assim um bocado aparvalhado. Não puxei eu pela conversa. Estava cá atrás. . .

MCP: Mas sentiu que as pessoas gostaram?

FA: Sim, e mais. Quando estava em Macau (na RTP), soube que o Dr. Félix Ribeiro tinha passado outra vez o filme na cinemateca e a minha filha, que estava cá a acabar o curso de agronomia, foi e disse-me que aquilo tinha corrido bem. Foi em 1984.

MCP: E o Faria de Almeida sente que por causa desta história acabou por não desabrochar como autor de cinema de ficção?

FA: É capaz de ter sido. Não se sabe.

Bill Nichols fala sobre documentário: vozes e reconstituições

André Bonotto

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

andrebonotto@yahoo.com.br

Bill Nichols, professor da *San Francisco State University* e renomado pesquisador no campo dos estudos cinematográficos, esteve na cidade de São Paulo, no Centro Brasileiro Britânico, onde proferiu duas palestras, nos dias 12 e 13 de Maio, como parte do 13º Cultura Inglesa Festival: “Os Documentários Aprendem a Falar” e “A Reconstituição no Documentário: Recriando o Passado”. As palestras foram acompanhadas pela projeção de trechos de filmes que de alguma forma ilustravam as colocações de Nichols.

Os Documentários Aprendem a Falar

A primeira de suas palestras versava sobre a maneira como os documentários se dirigem a nós: “Os documentários falam como os oradores dos velhos tempos da Roma e Grécia Antiga (...) e o objetivo do orador era emocionar, persuadir, engajar a outra pessoa. (...) Os oradores falavam com seu corpo inteiro. Eles não só falavam com as palavras. (...) Tudo aquilo relacionado à *presença* do orador, importava”.

Assim, Nichols introduz um elemento central de sua abordagem do filme documentário, que é a questão da *voz do documentário*. De acordo com o pesquisador, a *voz do documentário* é a maneira particular do filme “expressar um argumento ou uma perspectiva” sobre o mundo histórico, o que está ligado tanto à idéia de uma “lógica informativa” orientando a organização do filme, como também está relacionado com a questão de um “estilo” de cada filme particular.

A *voz do documentário*, para Nichols, deve então ser entendida num sentido amplo, relacionado a todos os recursos imagéticos e sonoros articulados de que um filme particular dispõe para se dirigir a nós, e não

apenas à fala. Como exemplo, Nichols nota que foram inclusive realizados *documentários mudos* (documentários realizados antes do advento oficial do cinema sonoro, em 1927), como o caso de *Nanook, o Esquimó* (Robert Flaherty, 1922), mas que mesmo aí haveria “a sensação de um orador trabalhando”, o que nos permitiria afirmar que “o filme fala conosco, através da composição, movimentos de câmera, música adicionada, através de todas as técnicas cinemáticas e estilísticas que estavam disponíveis ao cineasta”. Todos esses recursos formariam então o “corpo” do filme, que ao representar o mundo histórico, insere uma “dimensão *ética*” fundamental à “maneira como se dá essa representação”, o que pode ser feito em uma grande variedade de maneiras.

Para pontuar essas diferentes maneiras, Nichols nos lembra de um ano em que a voz do documentário se transforma. Esse ano é 1960, e esse marco divide a palestra que se segue em dois recortes: uma apresentação de estratégias de articulação da voz do documentário anteriores a 1960; e depois, estratégias e recursos disponíveis posteriores a este ano.

O primeiro desses períodos é introduzido com um trecho do *O Homem da Câmera* (Dziga Vertov, 1929), onde é ressaltada “a descontinuidade, nas imagens, de tempo e espaço”, imagens que são postas juntas pela montagem dando “a impressão de o cineasta não ter uma relação próxima com [a tomada de] essas imagens”. Elas parecem ter sido escolhidas por serem “típicas, representativas ou poderem ilustrar um sentimento ou expressão geral”. “Esse filme, como muitos filmes soviéticos, é um filme de grande entusiasmo pelo ‘poder das máquinas’ e o que as máquinas podem fazer, incluindo aí a *máquina cinemática*”.

Esse período do documentário “pré-moderno”, anterior ainda à Segunda Guerra Mundial, continua a ser apresentado através de trechos de *Berlim: Sinfonia da Metrópole* (Walter Ruttmann, 1927), *The City* (Ralph Steiner e Willard Van Dyke, 1939), e *Night Mail* (Harry Watt e Basil Wright, 1936).

Nesses filmes Nichols acaba traçando uma linha de desenvolvimento das “representações humanas”: após o entusiasmo pela máquina no *Homem da Câmera*, em *Berlim* os trabalhadores se preparam, a fábrica espera por eles, até que uma alavanca é acionada e... “agora as máquinas assumem”. “Os trabalhadores entram na fábrica, e depois desaparecem”. Seguindo, em *The City*, é como se “atingíssemos um

estágio final desse 'progresso', onde as pessoas se transformaram em máquinas... com seu movimento e ritmo ditado pelo ritmo da máquina".

Na análise de Nichols esses três trechos de filmes sugerem "como um encanto com as máquinas se transforma num desencanto com essa era industrial e suas máquinas". Mas o mais importante desses exemplos seria termos em mente, como "todos esses filmes *falam* com todo o seu *corpo cinematográfico*, usando todos os meios cinematográficos disponíveis, nenhum deles recorrendo simplesmente à voz falada". Mesmo em *Night Mail*, que já continha falas (adicionadas posteriormente), mas onde "a edição dá uma sensação muito forte de ritmo", do ritmo do trem do serviço postal britânico.

Tendo ressaltadas essas características, Nichols passa a exploração do segundo período, após 1960, quando a voz do documentário muda, isto é, "quando os cineastas se tornam aptos a gravar o som síncrono às imagens, em locação, de forma razoavelmente fácil".

É apresentado um trecho de um filme recente, e particularmente conhecido nosso: *O Fim e o Princípio* (Eduardo Coutinho, 2005). Neste exemplo em relação com o período anterior, "tudo muda, esta é uma maneira inteiramente diferente de se fazer filmes. Ao invés de se falar *sobre* o mundo, e ao invés de haver imagens descontínuas no tempo e espaço, há agora um falar *para* e *com* o mundo". Há "um vai-e-vem entre as falas de Coutinho e o homem que ele entrevista", e "o *ritmo* não vem mais da *edição*, o ritmo vem da *fala*".

A sensação de tempo e espaço é "dada pelo próprio mundo", através de um transcorrer da presença da câmera e cineasta em algum lugar e momento específicos. Essas possibilidades "tornam mais 'aguda' a questão ética", já que uma aproximação muito grande com os outros indivíduos torna importante a atenção quanto ao tipo de relação com eles. O cineasta "escuta e observa o que as pessoas fazem e dizem, e reage a isso no momento". E "a partir desse encontro surge a ética, a estética, e o poder do documentário".

Nichols passa então a um exemplo mais "clássico": *Don't Look Back* (Donn Alan Pennebaker, 1967), no qual nota que "há uma entrevista, mas esta não é realizada pelo cineasta. Pennebaker escuta e observa essa entrevista". Esses últimos dois filmes criam ambos "uma sensação de tempo e espaço muito específicos, e ambos se baseiam em tomadas longas". As imagens não representam "o que é *típico*", pelo contrário:

“esse é o Bob Dylan, *naquele* dia específico”. O mesmo com o filme de Coutinho. Nesses filmes “temos a sensação de que os indivíduos são importantes”, e que “a relação do cineasta com esse indivíduo específico também é importante”.

E, além disso, nesses estilos surgidos após 1960, com novas possibilidades de interação entre cineasta e outros sujeitos, o que se vê é que diretor/operador de câmera criam “novas formas de *edição*”: é feito de maneira muito freqüente a “edição na própria câmera”, ou seja, a criação de variações de enquadramento e possibilidades de ligação entre planos (*raccords*) através do uso de *zoom*, panorâmica, e movimentos de câmera diversos. No exemplo do filme sobre Dylan, “ao invés de conversar com ele, Pennebaker dá um tratamento aos eventos que transcorre, “se dirige a ele”, “através do uso da câmera”, criando, por exemplo, variações de campo e contra-campo como uma “decupagem *in loco*”, enquanto a própria situação do diálogo transcorre.

Passamos a um exemplo de “cinema engajado”, com maior intervenção do cineasta nos eventos que presencia: *Watsonville on Strike* (Jon Silver, 1989). Neste filme também é apontada essa “edição na câmera” e, além disso, uma alteração na própria fala do cineasta, no uso alterado de idiomas: em inglês para falar com o presidente de sindicato, e em espanhol para falar com os trabalhadores. O cineasta se torna aqui um real mediador entre os trabalhadores e o sindicato, entre os eventos que ocorrem. A voz do filme, aqui, faz uso recorrente e diferenciado da *fala* do cineasta.

Foram apresentadas até aqui dois grandes recortes sobre as maneiras de se articular a voz de um documentário: uma compreendendo de forma geral o documentário clássico; e outra o documentário moderno. Mas Bill Nichols prossegue: “o cinema não esquece sua memória”. Vejamos o caso de algumas *reconstituições*, exemplificadas pelo trecho de *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1987): são utilizadas “muitas das características das formas utilizadas no passado, claramente tendo o cineasta grande controle sobre sons, formas e estruturas vistas”, nesse caso representando “as diferentes formas de como as pessoas *pensam* e *acham* que algo ocorreu no passado”.

O último exemplo apontado por Nichols será o de *An Injury to One* (Travis Wilkerson, 2002), no que ele implica haver uma semelhança entre o que o filme coloca sobre um incidente com os gansos em uma

cidade, que se atiraram massivamente a um determinado local, como que chamando a atenção para este local; e o que o próprio Nichols sugere sobre os documentários: “Talvez utilizando a única maneira que conheciam, os documentaristas estavam tentando nos dizer algo, porque isso parecia ter passado despercebido. Às vezes pode ser a cena de um crime, às vezes pode ser outra coisa. Mas documentaristas têm uma voz parecida com aquela dos gansos. Eles falam através do que fazem e de como agem... de como compõem o seu filme, ao invés de simplesmente por palavras”. E, retomando o início da palestra: “eles falam como os oradores... eles falam com *o corpo*, e com toda sua própria presença, se conseguirmos de fato escutá-los. Eles nos direcionam para o que é visível, pois este é o domínio do cinema, mas que ainda pode não ter sido visto ou percebido. E este ato de ver ou perceber é o que os grandes documentários fazem: eles nos ajudam a ver coisas de modo como nunca antes as havíamos visto”. E essa nova forma de ver “não ocorre, a menos que essa visão seja posta num corpo concreto e tangível: num filme, feito de sons e imagens (...)”.

Nichols finaliza: “da mesma forma como fazia o orador, os documentaristas tentam nos alcançar”, criando assim uma entidade plural *nós*, que pode então “ver o mundo de forma diferente”.

Essa primeira palestra basicamente apresentou a noção de *voz do documentário* e algumas possibilidades de sua articulação, possibilidades que estariam vinculadas às noções de *modos de representação documentária* (*expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo, e performático*), expostos por Nichols em *Introdução ao documentário* (ver referência ao final do texto). Esse *modos*, sintetizariam as estratégias gerais de articulação do material fílmico, como o recurso a uma narração que apresenta um argumento ilustrado por imagens; a criação através da montagem de espaços e tempos descontínuos, de um padrão geral rítmico e estrutural; da presença em recuo na tomada, apenas vendo e ouvindo os eventos que se desenrolam; de uma presença mais participativa, interagindo diretamente com as pessoas, o que cria uma forte impressão de singularidade das situações; etc.

Ao final da palestra abriu-se uma sessão de perguntas, na qual tivemos a oportunidade de indagar Nichols sobre se esse paradigma teórico de inspiração lingüística (“a voz do documentário”; ou “o documentário

fala sobre o mundo”) seria suficiente para olharmos para todos os tipos de manifestações no campo documentário.

Nichols responde: “nenhuma metáfora é perfeita, mas funciona para mim porque, apesar de ser uma metáfora lingüística quando tomada literalmente, ela é uma metáfora mais expressiva quando tomada simbolicamente. Então embora usemos *palavras* e eu falo sobre a *voz*... até nos filmes poéticos, meu ponto é que você se sente direcionado por eles, através da edição, do ritmo, da composição... qualidades que não são elas mesmas verbais, mas assim como a *linguagem corporal* comunica coisas muito importantes, então acho que essas qualidades estilísticas também veiculam coisas muito importantes. Apenas para colocar em outro contexto, nos anos de 1970 havia um grande debate sobre se a *Lingüística* seria o modelo para a comunicação, ou se a *Semiótica* seria um modelo melhor para a comunicação. De minha parte, estou do lado da Semiótica. Quando uso o termo *voz*, estou tentando usá-lo para veicular todos os *signos*, todos os *significantes* que tenham relevância ou sentido, sejam eles verbais ou não-verbais. E os não-verbais são freqüentemente mais importantes que os verbais.”

A Reconstituição no Documentário: Recriando o Passado

Em sua segunda palestra, Bill Nichols trata o tema das *reconstituições*, reconstruções ou reencenações. São explorados os modos como os cineastas retornam ao passado, através de combinações de imagens diferenciadas e entrevista, do acompanhamento de personagens a locais ou situações revividas, ou mesmo como são encenadas situações que se colocam no lugar de outras situações, denotando-as, pelas mais variadas razões. É investigada a maneira como a *voz do documentário* fala sobre a *História*, e o que procuramos quando voltamos ao passado: “Porque nos lembramos? De que nos lembramos? E como nos lembramos? Quando o fazemos em um filme, qual o propósito de, não apenas lembrar e recontar, mas também de re-encenar, reconstruir, fazer algo novamente, mesmo sabendo que isso já se passou?”.

Uma das respostas que Nichols sugere com a apresentação, seria de que “nós nos voltamos ao passado para dar sentido a ele”, pois “em

grande parte o passado não tem coerência ou sentido por si só”. (...) Essa atividade seria guiada pela *razão*, mas é muito mais dirigida pelo trabalho do *desejo*, um desejo de *significado*. (...) Em outras palavras, retornar ao passado e tentar dar sentido a ele é um ato fantástico de ofertar significado. É algo que os documentários fazem muito freqüentemente. *Reconstituições* são maneiras muito poderosas de dar sentido ao passado, são como sonhos: são formas construídas, povoadas por figuras, animadas por movimento, algo que tem uma estrutura narrativa, uma história para se contar, embora pequena, e algo que geralmente nos engaja emocionalmente”.

Dando uma pequena contextualização histórica sobre o procedimento, Nichols afirma que “as reconstituições como técnicas eram muito freqüentes nos períodos iniciais do documentário, mas foram postas de lado na década de 1960, com o surgimento dos documentários *observativos* ou *participativos*, os *cinemas diretos* e *cinemas verdades*”. Nesta fase, “a única coisa que importava era o que acontecia na frente da câmera, no exato momento em que o filme era feito. Qualquer coisa que fosse roteirizada, encenada, ou ensaiada, era vista como *fabricação*, e para os documentaristas da década de 60, isso era então inautêntico”.

“Muitos filmes desse período dão então uma sensação muito forte do *momento presente*, como *Don't Look Back*, e uma muito fraca da *História*. O que lhes dá complexidade são as interações que ocorrem no próprio momento, sendo que o futuro, o desenrolar, será desconhecido”. O ponto forte desses filmes era o momento do *encontro*, e a *entrevista* era o principal meio de fazê-lo.

“Mas conforme as entrevistas se desenvolvem, elas também se tornam um meio de retorno ao passado. Entrevistas passam então a também serem utilizadas conjuntamente a material histórico, de arquivo”. Como exemplo desses casos Nichols cita *In the Year of the Pig* (Emile de Antonio, 1969) e *The Life and Times of Rosie the Riveter* (Connie Field, 1980), filmes dentre outros, que falam sobre a História.

O caso era que “quando os cineastas tinham material de arquivo mostrando o que realmente aconteceu no passado, parecia então desnecessário *reconstituir* este passado. De muitos filmes, um que ajuda a re-introduzir a reconstituição, é o de Errol Morris, *The Thin Blue Line*. Morris reconstitui para mostrar o que *poderia ter acontecido*, e não o que *aconteceu* de fato”. “Cada pessoa lembrava de algo diferente, de-

pendendo de sua própria situação.” “Vemos assim então a reconstituição mais como um sentido de memória pessoal, como uma maneira de dar sentido ao presente da pessoa que fala do passado, do que como o que realmente aconteceu”. E ainda segundo Nichols, por ter utilizado reconstituições, esse filme, bem como *Roger e Eu* (Michael Moore, 1989), teriam “causado certo desconforto entre as pessoas, na época de seu lançamento, que o viram como ‘fabricado’, e não como ‘realmente um documentário’”.

Nichols prossegue, esclarecendo um ponto sobre as reconstituições: “as pessoas tendem a achar que ‘ela é melhor quanto mais próxima está do que realmente aconteceu’, [mas] esta idéia não é realmente acurada. Para uma reconstituição ser realmente efetiva, ela deve ser *reconhecida* como uma reconstituição”. “Basicamente, *as reconstituições estão no lugar de alguma coisa*, mas não são exatamente idênticas àquilo de que estão no lugar”.

Nichols enuncia uma lógica um pouco delicada ou complexa que subjaz o uso e reconhecimento das reconstituições: “Essas ações nas quais agora nos engajamos não denotam o que seria denotado por aquelas ações as quais essas ações denotam”, ou seja, não se denota das reconstituições, a mesma coisa que seria denotada das próprias situações históricas, caso as estivéssemos vendo. “E por que isso? Por que se a reconstituição é idêntica ao que realmente aconteceu, ela é *filmagem histórica*. E se a reconstituição é idêntica ao que poderia ter acontecido, ela é *ficção*”. A reconstituição seria então “um *gosto de ficção* no documentário”. O que quer dizer que “nós reconhecemos que as reconstituições se referem a algo, mas são ao mesmo tempo diferentes desse algo”.

“Isso torna a tarefa da reconstituição muito difícil. Há um paradoxo. A idéia da reconstituição é recuperar um objeto perdido, algo passado. (...) O espectador tem essa sensação estranha de que estamos presenciando a repetição de algo que era historicamente único.”

“Com as reconstituições, um fantasma assombra o texto. O passado é um fantasma que está quase presente: ele voa no ar, nós o sentimos próximo, nós quase conseguimos voltar àquilo que se passou”.

Nichols mostra então um exemplo de uma tentativa de se repetir o passado, em *Capturando os Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003). No filme vemos o pai, Arnold e o filho, Jesse irem a julgamento, ambos são

julgados culpados e vão para a cadeia, mas se eles são realmente culpados, isso não fica claro. “Estes eventos criam um grande desconforto na família, e os filhos querem reencenar e recriar as memórias felizes que tinham da família antes de isso acontecer. O diretor utilizar dois tipos diferentes de material filmado para atingir esse objetivo. Há o filme doméstico da família, captado em película durante os anos, no passado, quando todos são felizes. E há o material em vídeo, captado durante o julgamento e após a prisão, onde ninguém é feliz, mas eles tentam ser felizes de novo (...). No primeiro material os vemos dançando, cantando, e há a impressão de que estar nesses filmes é divertido. Depois, na época do julgamento, eles tentam reconstituir esses momentos de felicidade, com uma reconstituição feita pelos próprios sujeitos, mas o que é lamentável sobre isso é que eles estão *tentando* ter bons momentos, *tentando* se divertir, mas os filhos não conseguem enxergar que Arnold, o pai, *não está* feliz”.

“Quando é feita uma reconstituição, o que ocorre é que as pessoas passam pelos movimentos que costumavam ter – neste caso, dançar e cantar. A reconstituição, neste sentido, é algo que envolve o corpo, algo físico, algo que é atuado ou reencenado, alguma *ação realizada*, na qual as pessoas percorrem movimentos vividos”. Nichols diz que no caso dos Friedmans, as pessoas parecem fazer a reconstituição, mas ela não tem sucesso, eles não conseguem alcançar a felicidade deste passado, dar o sentido que almejavam. Os filhos não entendem “como o pai deles poderia ter abusado sexualmente de garotos, e ainda sim ser um pai amoroso?”.

Nichols apresenta outro exemplo, onde os atores sociais revivem emoções, com um resultado diferente: *Chile: La Memoria Obstinate* (Patricio Guzmán, 1997). Guzmán havia feito *A Batalha do Chile* (1975-1979), durante a ascensão e derrubada de Allende do governo, e assassinato pelos militares. “Agora Guzmán retorna ao Chile, do exílio, e tenta dar sentido a esta história chilena, neste processo se reencontrando com pessoas que ele sabia que eram guarda-costas de Allende naquela época”. No filme vemos estes guarda-costas, agora, reconstituindo esse passado, refazendo o percurso e suas ações que guardavam o carro presidencial. Neste exemplo, “a reconstituição envolve *refazer*, percorrer aqueles movimentos físicos novamente, o que cria uma

memória corporal. Eles se lembram de como é sentir-se estar neste passado”.

Nichols nos diz desse ato de reviver os movimentos numa reconstituição, que ele seria similar a um *estado de transe*. Esse ato “pode produzir um *estado alterado de consciência*, não selvagem ou louco, mas diferente. O transe e o estado alterado envolvem o *tempo*. O tempo não é o que parece: o então é o agora, mas não inteiramente agora; o passado é presente, mas não inteiramente presente. Ele tem uma qualidade fantasmática. E isso cria um estado incomum”.

E para finalizar esta parte introdutória, Nichols afirma que as reconstituições são tipicamente “a visão que o cineasta escolhe nos dar do passado. Algumas são emocionalmente poderosas, outras não, algumas se mostram claras enquanto reconstituições, algumas não. Ao escolher essas diferentes formas de reconstituir o passado, os cineastas descobriram diferentes estilos ou tipos de reconstituição”. Nichols passará a apresentação de cinco diferentes tipos de reconstituições, não necessariamente alternativas rígidas, mas que podem ser combinadas, nos mostrando as diferentes escolhas existentes.

O primeiro tipo é a *dramatização realista*, que pode ser de eventos específicos ou pode ser de eventos típicos. São os tipos de reconstituição “mais difíceis de serem reconhecidos, e mais próximos da ficção”, da qual um bom exemplo seria o *Nanook, o Esquimó*. A razão pela qual Nichols o toma por reconstituição é que “as ações realizadas por Nanook para pescar e caçar eram ações que seu povo na verdade realizava cerca de trinta anos antes de essas cenas serem filmadas. O filme não deixa isso claro, e ele volta a esse passado através do recurso ao drama, criando tensão ou suspense que nos envolvem nestas cenas, ao invés de nos encorajar a identificá-las como reconstituições”.

Passamos a um segundo tipo de reconstituição, de que *Nanook* também seria um bom exemplo, que é a *reconstituição do que é típico*. “Neste caso não há um evento específico sendo reconstituído, ao invés disso é tentado se reconstituir uma rotina, um ritual, uma maneira típica ou representativa de fazer algo”. “Filmes etnográficos usam muito esse tipo de reconstituição: um ritual está para todos os rituais similares, uma cerimônia está para todas as cerimônias similares, um membro da tribo está para todos os membros dessa tribo”.

Um exemplo desse tipo de reconstituição seria ainda o *Night Mail*, que “reconstitui uma típica viagem do trem à Glasgow, enquanto ele entrega correspondências no Reino Unido. Não é nenhuma entrega de correspondência específica, histórica”. Outro exemplo seria John Grierson, líder do movimento documentário britânico, que “adotava a *técnica de tipificação* abundantemente, pois permitia nos dar uma noção do como um aspecto da cultura seria ‘no geral’”. A tipificação “nos engaja, ao utilizar técnicas narrativas, como o suspense. Os indivíduos, embora tipificados, têm características que os destacam, como uma fotogenia, um carisma, que capturam nosso interesse. Essas são características que também apareceriam no *neorealismo italiano*”.

Nichols ainda arremata que o recurso à tipificação tem inúmeros predecessores, dentre os quais ele destaca o cinema soviético dos anos de 1920. “Eisenstein e outros usavam a tipificação como forma de representar um *ideal*: o ideal da revolução soviética. Neste caso a tipificação cria uma coisa mais vívida da ‘mudança de uma sociedade’, não recriando necessariamente o passado”. Essas técnicas seriam depois utilizadas pelos documentaristas. É mostrado um trecho de *Salt for Svanetia* (Mikhail Kalatozov, 1930) para demonstrar essa tipificação soviética. Svanetia é uma região isolada que não tinha acesso ao sal, benefício da revolução socialista. Perto do final do filme, um trabalhador soviético, grande herói do filme, consegue fazer a estrada pela qual o sal pode chegar a esta região. “Há aqui uma tipificação como *idealização*. (...) É um exemplo anterior aos documentários britânicos, mas como estes, ele idealiza, tipifica, e não revela conflitos sociais.”

Passamos então a um outro tipo de reconstituição, que “estaria ligada ao que Bertold Brecht chama de *efeito de distanciamento*”. Além de ser uma “escolha formal”, este tipo de reconstituição pode ser utilizado “porque às vezes o passado pode ser traumático. E a repetição desses movimentos onde há trauma, pode ser traumática.” Esse tipo de reconstituição do passado é realizado “para controlar o trauma, dar coerência e domínio sobre os eventos que se passaram e foram traumáticos”.

Nesta forma de reconstituição haveria uma tentativa de evitar parte do drama e envolvimento emocional que estariam presentes nos exemplos de filmes até agora. “Há uma tentativa de se evitar perder o controle, afogar-se em sentimentos de terror, perda, medo, pânico, e até

perigo de morte. (...) Há um esforço de lembrar, reconstruir, mas não de repetir. E por isso há uma tentativa de se evitar aquele estado de transe, onde o passado é um fantasma no presente”.

“Esse tipo de re-encenação troca a intensidade emocional por uma maior consciência de nosso próprio desejo de retrabalhar o passado.” É o caso do próximo fragmento fímico: *Little Dieter Needs to Fly* (Werner Herzog, 1997). Dieter era um piloto militar americano. Seu avião foi abatido sobre o Laos, durante a Guerra do Vietnã. Ele foi capturado, torturado, e depois escapou. Depois de sua fuga ele voltou aos Estados Unidos, e muitos anos depois ele conta sua história a Herzog. “Uma das coisas que ele faz é voltar ao lugar onde algumas dessas coisas aconteceram, no Laos, e reconstitui parte de sua captura, em uma maneira brechtiana. (...)Você pode ver que esta é uma reconstituição clara, não muito *realista*, e que Dieter não precisa reviver todo o trauma emocional de ser capturado, novamente. Os guardas só estão lá, ficam parados, e ‘não se esforçam muito’ em mantê-lo cativo”.

O quarto tipo de reconstituição é o que Nichols chama genericamente de *estilização*. “É onde a *voz* do cineasta é muito forte, e recria o passado numa maneira onde o *estilo* da reconstituição é muito vívido, de modo que reconhecemos imediatamente, mais uma vez, que o que vemos não é um registro histórico”. E uma dessas formas vívidas de se criar uma reconstituição estilizada seria por meio do uso de *animação*: “reconstituição usando animação é como outro ‘sabor de ficção’: ela contribui para o efeito geral de documentário”.

Vemos um trecho do filme australiano *His Mother's Voice* (Dennis Tupicoff, 1997), onde ouvimos uma entrevista real feita por rádio, com a mãe de um jovem que fora baleado. “Essa é a ‘parte documentária’: o que ouvimos essa mãe dizer, é o que ela realmente disse, é parte da História. Mas enquanto ela fala sobre sua ida ao local onde o filho fora baleado, o filme *anima* essa viagem”. Depois é repetida a mesma gravação sonora, e uma animação diferente é vista. “Em cada vez a animação aumenta a intensidade emocional do que é dito. Ela nos ajuda a entender como é sentir-se quando se toma conhecimento de que seu filho foi baleado”. Nichols ainda cita outro filme recente que usa esta técnica de animação para re-visitar um passado traumático, o filme israelense *Valsa com Bashir* (Ari Folman, 2008).

O último tipo de reconstituição que Nichols descreve é uma forma de estilização que chama de *paródia*. “Essas reconstituições chamam atenção e questionam as próprias convenções das reconstituições, jogando com elas, ou ainda levantando pontos importantes”. O exemplo mostrado é de *Superstar: The Karen Carpenter Story* (Todd Haynes, 1987). Nesse caso a reconstituição é da vida da cantora Karen Carpenter. Nós ouvimos sobre seus problemas com anorexia, drogas, e finalmente sua morte. “Mas ao invés de usar animação, o diretor reconstitui sua vida utilizando bonecas *Barbie*. Dessa vez é *Barbie* quem passa pelas emoções do passado”.

“É evidente que se trata de uma reconstituição, e o filme faz em certo sentido uma paródia de toda essa indústria que tenta conseguir ‘a história real das celebridades’. Nenhum ator conseguiria de fato tornar-se Karen Carpenter, ela era única, e ao se usar bonecas para representar os personagens, Haynes deixa claro que ela era única, ela está morta, e tudo o que podemos fazer é reconstituir algo, nunca repeti-lo”.

Após a apresentação dessas cinco maneiras diferentes de representar eventos passados, Bill Nichols conclui: “todas essas reconstituições não nos dão *evidências*. Elas não são *documentos* da forma como filmagens históricas o são. Elas são um aspecto da *voz* do cineasta”. Reconstituições, em outras palavras, seriam *interpretações*. “São interpretações que usualmente nos dão uma sensação de como seria estarmos num momento passado. Elas também tornam o passado mais vívido do que palavras o fariam. E é isso o que creio ser a sua grande realização: reconstituições nos dão uma *vivificação* do que aconteceu no passado.”

“E esse desejo de vivificar é ele mesmo o trabalho do desejo de dar sentido e coerência ao passado. Então através de reconstituições os fantasmas de coisas passadas retornam para assombrar o presente, e dar ao presente uma densidade psicológica, mítica. O presente não é apenas o presente, é também o passado. Reconstituições nos tornam conscientes da passagem irreversível do tempo. Nesse sentido, elas nos lembram que a experiência vivida, e o modo como nós tentamos dar sentido ao nosso passado é muito diferente da mera cronologia. É a nossa experiência vivida que é assombrada pelo nosso passado, e é através das maneiras com que retornamos às coisas passadas, e

percorremos os movimentos de dar sentido a elas, que a História ela mesma adquire sentido.”

Na sessão ao final, aberta a perguntas, indagamos a Nichols sobre as diferenças entre reconstituições propostas pela equipe de filmagem ou aquelas propostas por/com os próprios sujeitos. E ele responde:

“Eu acho que quando indivíduos em um filme reconstituem o seu passado, como Dieter ou os Friedmans, é basicamente o mesmo processo com o qual o cineasta reconstitui o passado, como Flaherty faz com *Nanook*, ou o cineasta australiano [Dennis Tupicoff] faz com a mulher cujo filho morreu. Basicamente o processo é muito similar: percorrer os movimentos do passado, tentar tornar coerente, tentar dar ou recuperar o sentido de algo. Uma variação interessante, sobre a qual não discutimos muito, ocorre quando o cineasta, ativamente ou mais ou menos continuamente, interage com os sujeitos, guiando-os ou provocando-os *durante* o processo de reconstituição. Há um pouco disso no filme de Herzog, há muito disso em filmes de Rouch, ou ainda num filme de Rithy Panh, por exemplo, um cineasta cambojano que lidou com a questão do *Khmers Rouge* e a tortura neste regime.”

Finalizamos com uma observação ao leitor, informando os trabalhos de Bill Nichols que foram traduzidos ao português: *Introdução ao documentário*, Campinas: Papyrus, 2005; e “A voz do documentário”, In: RAMOS, Fernão, *Teoria contemporânea do cinema, vol. II. Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005.

Pudemos atender às palestras graças ao suporte da Fapesp.