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 Cinema Documentaire

Documentário Social e Político Documental Social y Político Political and Social Documentary Documentaire Social et Politique

n.08 (08. 2010)



La Batalla de Chile (1975-79), de Patricio Guzmán

Editores

Marcius 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 Andión (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 2010 ISSN: 1646-477X

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity >

Périodicité semestrielle

Contacto dos Editores: marciusfreire@terra.com.br manuela.penafria@gmail.com

Índice

EDITORIAL Editorial Editor's note Éditorial	1
Documentário Social e Político por Marcius Freire, Manuela Penafria	2
DOSSIER TEMÁTICO Dossier temático Thematic dossier Dossier théma- tique	5
Solanas: documentário e militância em meio ao <i>nuevo cine argentino</i> por Denise Tavares	6
Entre el compromiso y la institucionalización. Un acercamiento al documental argentino producido en la década del ochenta por Paola Margulis	- 23
Seduções da ordem: propaganda e estatuto fílmico nos documentários <i>Tri</i> unfo da Vontade e Olympia, de Leni Riefenstahl por Karoline Viana Teixeira	- 36
Máquinas retóricas livres do documentário Ciberativista por Bráulio de Britto Neves	70
O social bate à porta do audiovisual: o debate sobre violência urbana a partir do documentário <i>Notícias de uma Guerra Particular</i> por Gustavo Souza	r 114
Rocha que Voa: o cinema, a memória e o "teatro de operações" da montagem por Andréa França e Patricia Furtado Mendes Machado	າ 132
Depois do disparo: uma análise da apropriação das últimas imagens de Brac Will por documentários brasileiros e mexicanos por Marina Cavalcanti Tedesco	1 149

ÍNDICE ÍND	DICE
Quando o documentário pensa Frederick Wiseman por Carlos Melo Ferreira	169
ARTIGOS Artículos Articles	189
A experiência da duração no cinema de Jean Rouch por Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz	190
ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES Análisis y crítica de películas Analysis and film re view Analyse et critique de films	- 213
Garapa por Bruno Mello Castanho	214
Álbum cinematográfico por Paulo Cunha	217
No trecho e nas Gerais: Sem qualquer sinal de um mar de rosas, mas con quadros e provocações de um poeta chamado Guimarães por Gustavo Henrique Ferreira	m 221
LEITURAS Lecturas Readings Comptes Rendus	231
O documentário e o Nordeste por Sheila Schvarzman	232
DISSERTAÇÕES E TESES Tesis Theses Thèses	237
Documentário-dispositivo e video-cartas: aproximações por Coraci Bartman Ruiz	238
O cinema da periferia: Narrativas do cotidiano, visibilidade e reconheciment social	to
por Daniela Zanetti	240
Quem diz "Eu, um Negro"? Vozes e foco narrativo no filme de Jean Rouch nor Lessandro Sócrates	242

ÍNDICE ÍNDICE

Entre duas margens: do filme etnográfico ao cinéma-vérité e o lugar do filn La Pyramide Humaine na obra de Jean Rouch	ne
por Luiz Adriano Daminello	243
Um documentário de afeto: espanhóis na cidade de São Paulo por Maria Isabel Blanco	245
Imagens da loucura no documentário brasileiro por Maria Sílvia Sampaio Galante	247
Tem um vidro sob minha pele. Anorexia e Cultura, Cinema e Antropologia. construção de uma poética fílmica do corpo anoréxico	
por Moara Rossetto Passoni	248
O Cinema em Portugal: os documentários industriais de 1933 a 1985 por Paulo Miguel Andrade da Cruz Martins	250
Produção Documentária Estatal no DOCTV por Verena Carla Pereira	251
ENTREVISTA	
	253
Los desafíos de la realidad. Una entrevista con Patricio Guzmán por Andrés & Santiago Rubín de Celis	254
Echando luz sobre el hombre lobo amazónico, una conversación con S bastián Sepúlveda	e-
por Misha MacLaird	275
Memórias de um "caçador de imagens" ou as <i>Imagens de Portugal</i> do Estad Novo vistas por Abel Escoto	ok
por Maria do Carmo Piçarra	283
Mulheres da Raia, uma história contada na primeira pessoa, uma entrevis a Diana Gonçalves	ta
por Ana Catarina Pereira	289

EDITORIAL

• Editorial | Editor's note | Éditorial

Documentário Social e Político

Marcius Freire, Manuela Penafria

Tema da oitava edição da DOC On-line, documentário social e político quase peca por tardio, já que a dimensão social e política tem sido, no passado, no presente e (asseguramos nós) também no futuro do documentário, uma dimensão que lhe é indissociável, factor de diferencição em relação a outros filmes e lança um desafio à criação cinematográfica, que a mesma não se figue apenas pela criação (no sentido da arte pela arte), mas que seja colocada ao serviço de uma utilidade social e política, combativa, capaz de mudar o mundo para melhor, de por fim a todo o tipo de injustiças e de defender os princípios fundamentais de todos os seres vivos. O conjunto de artigos agora divulgados compensam a espera de oito edições da DOC On-line: "Solanas: documentário e militância em meio ao nuevo cine argentino", de Denise Tavares apresenta-nos o percurso do cineasta argentino Fernando "Pino" Solanas. "Entre el compromiso y la institucionalización. Un acercamiento al documental argentino producido en la década del ochenta", de Paola Margulis faz uma revisão ao panorama da produção documental na década de oitenta na Argentina. "Seduções da ordem: propaganda e estatuto fílmico nos documentários Triunfo da Vontade e Olympia, de Leni Riefenstahl", de Karoline Viana Teixeira analisa o estatuto do documentário e sua relação com os demais modos de filmar; o seu uso na propaganda nazi e a produção fílmica de Leni Riefenstahl. "Máquinas retóricas livres do documentário ciberativista", de Bráulio de Britto Neves reflecte sobre documentários do movimento ciberativista. "O social bate à porta do audiovisual: o debate sobre violência urbana a partir do documentário Notícias de uma guerra particular", de Gustavo Souza pretende a partir do filme Notícias de uma guerra particular (de João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), traçar uma discussão sobre o estado de violência urbana no Brasil. "Rocha que Voa: o cinema, a memória e o "teatro de operações"da montagem", de Andréa França e Patricia Furtado Mendes Machado discutem a proposta estética e política no filme Rocha que voa, de Eryk Rocha, um filme que se apropria de imagens de arquivo. "Depois do disparo: uma análise da apropriação das últimas imagens de Brad Will por documentários brasileiros e mexicanos", de Marina Cavalcanti Tedesco analisa a apropriação de imagens e sons de Brad Will, ativista estadunidense, assassinado em 2006 nos filmes *Compromiso Cumplido* e *Brad - uma noite mais nas barricadas*. "Quando o documentário pensa, Frederick Wiseman", de Carlos Melo Ferreira traz-nos a dimensão social e política de Frederick Wiseman relembrando uma outra dimensão que lhe está associada, a ética. Na secção *Artigos* o trabalho de Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz, com o título "A experiência da duração no cinema de Jean Rouch" discute a noção de *duração*.

Em Análise e crítica de filmes os filmes Garapa, de José Padilha; Fragmentos de um Diário - Traces of a Diary, de Marco Martins e André Príncipe e Andarilho de Cao Guimarães são vistos por, Bruno Mello Castanho, Paulo Cunha e Gustavo Henrique Ferreira, respectivamente. O livro Documentário Nordestino: Mapeamento, História e Análise de Karla Holanda é apresentado por Sheila Schvarzman na secção Leituras. Em Dissertações e teses, divulgamos os mais recentes trabalhos científicos de que tivemos conhecimento. A secção Entrevista é nesta edição deveras especial, à entrevista ao grande cineasta chileno Patricio Guzmán por Andrés e Santiago Rubín de Celis, seguem-se entrevistas ao cineasta, também chileno, Sebastián Sepúlveda, por Misha MacLaird, ao "caçador de imagens" do regime salazarista português, Abel Escoto, por Maria do Carmo Piçarra e a uma cineasta em início de carreira, Diana Gonçalves, por Ana Catarina Pereira.

DOSSIER TEMÁTICO

• Dossier temático | Thematic dossier | Dossier thématique

Solanas: documentário e militância em meio ao nuevo cine argentino

Denise Tayares

Universidade Federal Fluminense denise.tavares@uol.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir a realização documentária recente do cineasta argentino Fernando "Pino" Solanas, a partir de *Memoria del Saqueo* até *La Próxima Estación*, considerando a coerência de seu projeto de cinema e de militância política, a adesão do diretor ao digital e, também, suas estratégias de criação e linguagem em relação ao *nuevo cine argentino*.

Palavras-chaves: documentário, cinema argentino, documentário político, documentário latinoamericano, Fernando Solanas.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo discutir la reciente realización documental del cineasta argentino Fernando "Pino" Solanas, desde la *Memoria del Saqueo* hasta *La proxima estación* considerando la coherencia de su proyecto de cine y militancia política, la adhesión del director a lo digital y también sus estrategias de criación y lenguage en relación con el *nuevo cine argentino*.

Palabras clave: documental, cine argentino, documental político, documental latinoamericano, Fernando Solanas.

Abstract: This article aims to discuss the recent documentary film prodution of Argentinean filmmaker Fernando "Pino" Solanas, from *Memoria del Saqueo* to *La Estación*, considering the coherence of his work in cinema and political militancy, the director's utilization of the digital format and also his strategies of cinematic creation and language in relation to the *new argentine cinema*.

Keywords: documentary, Argentine cinema, political documentary, latin american documentary, Fernando Solanas.

Résumé: Cet article vise à discuter de la réalisation documentaire récente du cinéaste argentin Fernando "Pino" Solanas, de*Memoria del Saqueo* jusqu'à*La Próxima Estación*, en tenant compte de la cohérence de son cinéma et de son militantisme politique, de l'adhésion du réalisateur au cinéma digital et, également, de ses stratégies de création et d'expression par rapport au nouveau cinéma argentin.

Mots-clés: documentaire, cinéma argentin, documentaire politique, documentaire latinoaméricain, Fernando Solanas.

Introdução

Memoria del Saqueio estreou mundialmente no 54º Festival Internacional de Cinema de Berlin, quando seu diretor, o argentino Fernando Ezequiel Solanas, também conhecido como "Pino" Solanas, foi homenageado com o Urso de Ouro pelo conjunto da obra. Uma obra cujo marco inicial para o mundo do cinema foi, sem dúvida, o documentário *La hora de los hornos*, de 1968, realizado em parceria com Octavio Getino. O filme articulava experimentação visual, denúncia da história de neocolonialismo e violência na Argentina e América Latina, e um projeto de exibição alternativo, justificado pela ideia de incorporar à obra as reações e críticas dos espectadores. Multipremiado e elevado à condição de mito ¹ para a história do documentarismo latino-americano, *La hora de los hornos* impulsionou a criação do grupo *Cine Liberación*, liderado pelos diretores, e um dos protagonistas das inovações estéticas e políticas da década de 1960 estabelecidas pelo *nuevo cine latinoamericano* do qual se destacava com a proposta do *Tercer cine*.

Política e cinema, portanto, estão intimamente ligados na trajetória de Fernando Solanas. Mesmo em seus projetos de ficção que, na verdade, foram decisivos para a solidez de sua carreira de cineasta (pois foi com *El Exilio de Gardel* e *Sur* que conquistou os prêmios máximos no Festival de Veneza, em 1985 e Festival de Cannes, em 1988, respectivamente), o cineasta argentino nunca se afastou do que pode ser considerado matriz do seu cinema: um projeto político nacionalista, em uma concepção estruturada pelo peronismo e ampliada pela utopia de uma "grande pátria latinoamericana", como sonhada pelos líderes da independência dos países da América do Sul espanhola.

E *Memoria del Saqueo* confirma estas escolhas. No entanto, agrega algumas estratégias de realização - mantidas nos próximos documen-

¹O que não quer dizer unanimidade. No mesmo IV Festival de Pesara (1968) que consagrou o filme de Solanas e Getino, houve a contundente voz dissonante de Fernando Lara: "Utilizar Che Guevara, Frantz Fanon, Fidel Castro, Sartre, Lenine ou o general San Martin para fazer um amplo panfleto a favor do peronismo, e apresentar Perón como precursor da revolução cubana de 59 é: a) antes de mais, uma imoralidade ética e política; b) um arrivismo ideológico; c) uma falta de informação e de exposição honesta da realidade latino-americana; d) uma loucura; e) um acto parafascista. Tudo isto nos parece "La Hora de Los Hornos", de Fernando Ezequiel Solanas e Octavio Getino. (LARA, 1968, p. 109)

tários do diretor, que merecem ser discutidas tanto para um confronto com a sua obra quanto pelo que revelam em relação às possibilidades do documentário político contemporâneo no cenário argentino. Um cenário desenhado notadamente pela grande crise de dezembro de 2001, quando após dois dias de intensas revoltas populares, que resultaram em cerca de 30 mortos, o presidente do país, Fernando de la Rúa se viu obrigado a renunciar. Gesto que era, na verdade, o ápice de um processo político, econômico e social, cujo início tem que ser localizado na administração do presidente Carlos Menen, em 1989.

É com Menen que a Argentina adere à política neoliberal proposta pelo Consenso de Washington ² - como também ocorreu com o Brasil, Venezuela, México e Peru, praticamente no mesmo período – que, entre outras medidas, apostou na privatização e abertura de mercado como estratégia de crescimento econômico. O resultado, para o país de Solanas, a crise de 2001 desvenda. "Seria difícil hallar un ejemplo más ilustrativo que el de la Argentina para dar evidencia de los fracasos del mercado libre tal como fue definido por el Consenso de Washington", avalia a pesquisadora e professora argentina Kathryn Lehman (in Rangil, 2007, p.23). Para ela, o fracasso permitiu ao documentário argentino, entre outros fatos, resgatar a tradição de colar-se aos movimentos sociais de resistência como acontecia em 1960, o que pode ser constatado em 1996, quando é criado o *Movimiento de Documentalistas*, que repete uma estratégia conhecida do cinema militante: organização de workshops, promoção de festivais internacionais de cinema e

^{2 &}quot;Em 1989, no bojo do reaganismo e do tatcherismo máximas expressões do neoliberalismo em ação, reuniram-se em Washington, convocados pelo Institute for International Economics, entidade de caráter privado, diversos economistas latino-americanos de perfil liberal, funcionários do Fundo Monetário Internacional (FMI), Banco Mundial e Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e do governo norte-americano. O tema do encontro Latin Americ Adjustment: Howe Much has Happened?, visava a avaliar as reformas econômicas em curso no âmbito da América Latina. John Willianson, economista inglês e diretor do instituto promotor do encontro, foi quem alinhavou os dez pontos tidos como consensuais entre os participantes. E quem cunhou a expressão "Consenso de Washington", através da qual ficaram conhecidas as conclusões daquele encontro" (Negrão, 1998, p.41). Vale ressaltar que há divergências quanto à utilização em bloco destas regras, nos países citados. No entanto, não vou me aprofundar sobre esta questão por não considerá-la prioritária para o que discutiremos aqui

vídeo, e produção documentária das resistências e atividades políticas contrárias ao governo.

Solanas inspira estes realizadores mas não participa diretamente do Movimiento. Sua opção é articular um novo projeto político e cinematográfico que chamou de Sur, cujo leque de atividades incluiu a tentativa de eleger o cineasta à presidência de seu país em 2007 e a conquista do cargo de Deputado Nacional pela Argentina, em dezembro de 2009, cargo que "Pino" já ocupara entre 1993 e 1997. E, também, que o cineasta realizasse filmes. Estes deveriam denunciar a atual realidade argentina, mantendo no horizonte o que Solanas considera ser a solução para o país. E assim estréia *Memoria del Saqueo*, em Berlim, 2004. Na sequência, faz La Dignidad de los nadies (2005); Argentina Latente(2007) e La próxima estación (2008).3 Em meio a uma produção cinematográfica argentina revitalizada tanto pela volta à democracia e reorganização dos movimentos sociais - com direito a manifestações de rua e confrontos -, como pelos questionamentos à tradição estética, à narrativa e aos modelos de realização do documentário político consagrados nas décadas anteriores, "Pino" Solanas opta por manter-se fiel a seu estilo de criação cinematográfica e às suas posições políticas. Afirmando-se tocado pelo que classificou de tragédia social, sua volta ao cinema segue na mesma trilha do contra hegemônico e é observada, com razoável rigor, por aqueles que o localizam deslocado da história, tanto da cinematográfica quanto a do seu país.

Em um processo de produção razoavelmente acelerado, que implicou adesão ao digital e apresenta menos experimentalismos formais, Solanas permanece em cena, tentando manter viva a épica dos anos 1960. Uma presença que pretendo discutir aqui, localizando-a em relação aos jovens cineastas do *nuevo cine argentino* e à própria obra de "Pino".

As inovações no documentário argentino

Segundo Kriger (in Moore & Wolkowicz, 2007), ao longo do século XX a maior parte dos documentaristas argentinos se propôs como tarefa

³Deste projeto também fazem parte *Tierra Sublevada - Parte 1 - Oro impuro* (2009) que não será trabalhado aqui.

interpretar corretamente o passado e o presente do país. Subjacente a esta decisão, estava a ideia de que a realidade deveria ser abordada e descrita em sua totalidade, pois só deste modo o público a compreenderia integralmente. Neste viés, foram realizados filmes que abraçaram temáticas sociais e políticas sem, ainda segundo a autora, deixarem de lado "innovaciones para reforzar la verosimilitud y lograr una mayor eficacia comunicacional" (op. cit.: 33-34).

O foco de Kriger são os documentários que, para ela, introduzem no cenário cinematográfico argentino do final da década de 1990, "la particularidad de poner en tensión los supuestos epistemológicos del género" (*op. cit.*: 34). A mudança deve-se a a um processo de produção que abre mão das certezas e verdades que narra, para apresentar uma investigação que assume ser um ponto de vista subjetivo de seu diretor, também sujeito da ação e da busca fílmica. Não há dissimulação dos procedimentos de realização e o documentário, neste viés, incorpora os elementos pessoais tanto quanto os sociais, históricos, políticos e culturais.

No recorte do documentário político, um dos filmes que assume esta "subjetividade" é *Los rubios* (2003), de Albertina Carri. Pela classificação de Bill Nichols, trata-se de um documentário realizado no modo performático que, segundo o autor, provoca questões sobre o conhecimento.

Estaria o conhecimento mais bem descrito como algo abstrato e imaterial, baseado em generalizações e no que é típico, na tradição da filosofia ocidental? Ou estaria ele mais bem descrito como algo concreto e material, baseado nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia, da literatura e da retórica?" (Nichols, 2005: 169).

Los rubios representa a busca da diretora por sua própria história que ganhou novo rumo quando seus pais, Roberto Carri e Ana Maria Caruso, foram sequestrados e passaram a figurar na longa lista dos desaparecidos pela ditadura implantada na Argentina em 1973. Na época, Albertina tinha apenas 3 anos. A idade lhe deixou como legado – como não poderia ser de outro modo – uma memória imprecisa dos acontecimentos, o que funciona como elemento disparador para o seu filme. Este é, afinal, uma reconstrução dos movimentos que a diretora faz com o intuito de recuperar e religar os fragmentos que encontra, incluindo as

negativas que recebe quando tenta que lhe falem dos seus pais e de como eles sumiram.

Não bastasse a motivação e o percurso serem seus, Albertina Carri também oferece ao espectador o que esta travessia em busca da sua história lhe provoca: no filme, uma atriz a representa, estabelecendo um processo de mediação entre os bastidores da realização e os passos efetivamente dados em cena, estratégia que introduz elemento ficcional em *Los rubios*, ampliando sua carga dramática. A diretora também se vale de animação e de imagens de televisão, expondo, para o público, o quanto as suas memórias e a dos seus entrevistados estão atravessadas pela imprecisão e pelo esquecimento e, em contrapartida, o quanto somos afetados até por algo que não vivemos. Nossa identidade, apresenta *Los rubios*, só se completa quando os vazios e as impossibilidades são retiradas dos silêncios e compartilhadas. Neste sentido, o documentário é instrumento político e sua abrangência está colocada pela "história comum" que a ditadura argentina legou.

O filme de Albertina Carri, autobiográfico, sintoniza-se a uma geração que viveu as consequências da ditadura sem experimentá-la diretamente. De certo modo, é uma geração localizada no hiato entre as propostas estéticas e políticas dos anos 1960 ⁴ *Cine Liberación*, já citado.e a atual safra de filmes argentinos, reconhecidos dentro e fora do país, com padrões narrativos muitas vezes próximos à matriz hollywoodiana, o que não exclui projetos fora deste espectro, como a película de Carri. Uma geração que também voltou-se sobre o seu passado, afinada ao que Beatriz Sarlo chamou de "cultura da memória":

"Vivemos uma época de forte subjetividade e, nesse sentido, as prerrogativas do testemunho se apóiam na visibilidade que o "pessoal" adquiriu como lugar não simplesmente de intimidade, mas de manifestação pública. Isso acontece não só entre os que foram vítimas, mas também e fundamentalmente nesse território de hegemonia simbólica que são os meios audiovisuais." (Sarlo, 2007: 17).

Para Aguilar (2006), trata-se de um contexto que para críticos do *nuevo cine argentino* significa despolitização. No entanto, para ele, tal questionamento não procede e o que se coloca como imperativo é uma redefinição do estatuto político, que desde *La hora de los hornos* vin-

⁴Que, na Argentina, consolidou-se com a geração formada pela Escola de Santa Fé, sob a liderança de Fernando Birri e movimentos como o

culava a política ao poder e colocava as ações de transformação do espaço público e da vida privada sob a condição do Estado. Uma mudança que é percebida pelos jovens cineastas, para quem, segundo o autor: "...la subordinación de las prácticas artísticas a las luchas de la liberación nacional, que llevó a los autores del Cine Liberación, en los años sesenta, a cuestionar la institución cine en su conjunto, habia caducado" (op.cit.: 136). Contundentes em suas decisões do que não querem fazer, os novos cineastas conseguiram impor a ideia de que houve, de fato, um corte e uma renovação a partir da década de 1990. Como Los rubios, outros filmes foram além, até mesmo, do que seria restritamente cinematográfico, como Perón. Sinfonía del sentimiento(1999), de Leonardo Fávio,⁵ aposta na hibridez do suporte e rompe com a montagem clássica, propondo manipulação eletrônica e digital do que filmou e também de arquivos audiovisuais, sem a qual a obra não ganha sentido. Ou, ainda, La Libertad(2001), de Lisandro Alonso, que segue o cotidiano de Misael, um lenhador cuja vida não tem maiores atrativos que não a sua rotina. A câmera de Alonso é observadora, sem intervenções e sem pretensões de transformar seu personagem em alguém típico. Ao contrário, é a sua singularidade que se sobressai: ele leva uma vida solitária, em contato com a natureza e com poucos vínculos sociais. Esta perspectiva individual como método para compreensão do mundo e processamento da memória, parece ter sido a escolha dos cineastas dos 1990. Mesmo que se possa pinçar projetos como Cazadores de utopías (1995), de David Blaustein, uma reflexão idealizada do passado - bastante colada aomodelo tradicional mas que tem o mérito de mostrar a versão dos montoneros, o grupo armado que enfrentou a ditadura militar -, o grosso desta produção questiona os modos de representação do gênero documentário. Vereda que levou, como ressalta Oubiña (in Moore & Wolkowicz, 2007), a uma aposta maior no documentário subjetivo, recebido como renovador pela crítica e defen-

⁵ Apesar de não fazer parte da nova geração, o filme de Savio é aqui citado justamente porque o nuevo cine argentino é assumido muito mais pela continuidade da produção do que por unidade estética. De todo modo, há uma predominância de jovens cineastas, o que não é o caso de Sávio, nascido em 1938, cuja estréia como diretor foi em 1960, com o curta-metragem *El Amigo*. Leonardo Sávio tem uma trajetória singular como artista, destacando-se, também, como cantor bastante popular enquanto sua obra cinematográfica, mais esporádica, foi reconhecida pela crítica como *Gatica, el Mono* (Prêmio Goya).

dido por esta jovem geração de cineasta que, no entanto, não formou um grupo homogêneo. "Cada película parecía proponer sus propias reglas, que tenían que ver seguramente con el hecho de que cada una había tenido que encontrar su propio camino para realizar-se", analisa Andrés Di Tella (in Russo, 2008: 247), ele mesmo um destes jovens realizadores, diretor de *La televisión y yo*(2002) e criador, em 1999, do primeiro Festival de Cine Independiente, o BAFICI, realizado em Buenos Aires e considerado fundamental para o lançamento do *nuevo cine argentino*.

Pois é neste território em que esta geração busca consolidar o seu espaço e tenta se impor pelo reconhecimento de que os tempos atuais são resultantes de uma transformação profunda iniciada com Menen e que incluiu a Argentina no fenômeno da globalização, que Solanas retoma a política e o cinema documentário. Por afinidade, poderia ter se reunido ao *Cine Piquetero*, movimento inspirado no *Cine Liberación* mas que tem as vantagens de não ser clandestino e poder contar com a tecnologia digital, o que facilitou uma contínua e intensa produção em vídeo. Mas "Pino" investiu em seu próprio projeto, mantendo uma presença que se desdobra nos novos espaços da comunicação — as redes sociais — circulando pelos meios universitários para discutir seus filmes e com fôlego para criar obras que parecem não se contentar com lutas parciais e evocam uma Argentina gloriosa e rica, que o cineasta acredita ainda possível, como veremos em seguida.

O deslocamento da história

O primeiro personagem de *La Dignidad de los nadies* é Martín. Motoqueiro e escritor, ele é apresentado pelo diretor como alguém que "vai inventando seu caminho". Como fez Martín Nunca, primeiro protagonista individual de Solanas, instigado pela história em quadrinhos de seu pai Nicolás Nunca, em *El Viaje* (1992), batizada de "O Inventor de Caminhos". A referência, oferecida por um *off* com texto poético, estabelece um dos inúmeros diálogos estéticos e narrativos que o diretor argentino

⁶Um bom caminho para ter contato com o *Cine Piquetero* é acessar seu site http://www.revolutionvideo.org/alavio> que, entre outras informações, contém boa parte da sua produção em vídeo.

constrói entre seus últimos filmes, documentários, e a obra que os precede.

A conversão de Martín, o motoqueiro, à luta, vem pela informação: ele vê, na televisão, no dia 21 de dezembro de 2001, as mães da Praça de Maio apanhando da polícia. Até aquele momento estava longe da política, desencantado. Mas a tela pequena da sala da sua casa o mobiliza e ele, junto com amigos, se dirige ao lugar onde acredita ter encontrado pessoas que são parecidas com ele.

A descoberta de Martín, para Solanas, também pode ter sido pela televisão. Personagem de uma travessia quase milagrosa, o jovem havia sido baleado na cabeça pela polícia e só se salvou porque um homem, corajosamente, investiu nesta empreitada, apostando em um movimento que parece hoje fora de lugar: a solidariedade acima de qualquer risco. O filme registra um novo encontro dos dois personagens que explicam ao cineasta (e ao público) o que ocorreu. Ilustram os testemunhos as imagens de arquivo da tv, que mostra Martín baleado e sendo salvo. O salvador é Toba, que também foi alvejado por uma bala no mesmo dia mas, mesmo assim, conseguiu, com a ajuda de um taxista, levar Martín ao hospital. No caminho, Martín ainda teve uma parada cardíaca.

Toba é um militante de outra geração. Lutou nos anos 1970 e foi perseguido político. É com esta história que justifica, em depoimento a Solanas, o que o motivou a salvar Martín: "...foi como dizer ao inimigo, este vocês não vão ter, porque perdi muitos companheiros..."

Toba, na verdade Hector Garcia, é professor e mora em um bairro construído nos arredores de Buenos Aires. É um assentamento. Solanas o filma caminhando de costas, e indo em direção ao sol, em mais um de seus atos simbólicos. Filho de anarquista, o professor sai de casa aos 14 anos, por desentendimento com o pai, que diz ser duro mas muito justo. Trabalha em Liniers onde coordena um projeto de educação formal e nos fins de semana oferece alimento a 170 crianças. "Hay rios subterrâneos que estão gestando algo novo, diferente. Não acreditamos em receitas mágicas...", afirma Toba a Solanas.

La Dignidad de los nadies – Historias y relatos de esperanza, realizado após *Memoria del saqueo*, tem onze personagens que Solanas apresenta como detentores de duas qualidades fundamentais: a coragem e a dignidade. O início do filme dialoga, diretamente, com *La*

hora de los hornos usando o mesmo recurso de recorrer ao grafismo e à ambientação sonora para dramatizar os fatos e tornar a "contagem progressiva" dos momentos mais importantes dos protestos de dezembro de 2001 uma situação ainda mais impactante. Ao mesmo tempo, em off, confessa que seu desejo era se fundir a estes protestos, a este momento da história do seu país. Para tanto, vai às imagens de arquivo da televisão e usa sua handcam digital, sem se importar com os limites de captação da câmera. Ao contrário, aposta na mobilidade e na possibilidade que o recurso abre, que é colocá-lo em cena, testemunhando a história, em procedimento caro a tantos cineastas que acompanharam os movimentos sociais dos países da América do Sul.

Múltiplos deslocamentos pelo país, recorrência a imagens de arquivo cinematográfico e televisivo, captação com a minidigital e uso das grandes angulares formam as bases desta produção documentária do cineasta argentino. No corpo a corpo que estabelece com seus personagens e situações, Solanas afasta-se do protagonismo coletivo, que investiu, em especial, nos seus filmes ficcionais. Sua concepção, agora, ajusta-se a uma estratégia de "repescagem" de indivíduos, quando busca localizar o que corrobora suas teses. Neste sentido, afina-se à tradição da poderosa voz *over*, mantida nestes filmes em modulação emocionada e serena, de quem tem certeza da história.

Dedicado a Fernando Birri e Valentino Orsini, *La Dignidad de los nadies*, como os outros filmes desta safra, apresenta trabalho de edição minucioso, que não desperdiça a chance de aproveitar todos os recursos da imagem. Manipula o arquivo, reenquadra, acrescenta ruído dramatizando a cena, enquanto mantém o tom da fala do diretor. A estrutura fílmica é a de oposições de imagens e sons, embalada no propósito de emocionar as pessoas e ampliar a empatia aos personagens, quase todos vivendo com parcos recursos.

Solanas não vê problema em filmar as ruas à noite com sua câmera com poucos recursos, sem luz suficiente. Faz da granulação da imagem, poesia. Resgata outro plano que lhe é caro: os prédios distantes, sob névoa e fumaça, em campo aberto, parecendo prestes a desmoronar, como ocorreu na simbologia mítica de *El Viaje*. E, outra vez, faz do bandoneón a marca emblemática de suas trilhas musicais, reforçando a concepção de um cinema sinfônico, grandiloquente, que

explora ao máximo os limites da tela com seus amplos planos abertos exteriores, quase sempre captados pela grande angular.

"Num mundo cada vez mais imagético o cinema tem uma multiplicidade de papéis, e a câmera pode ser utilizada como instrumento social e político tanto para fortalecer como para denunciar grupos sociais", afirmou o jornalista e cineasta brasileiro, Evaldo Mocarzel, na IX Conferência Internacional de de Documentário, realizada em abril de 2009, no SESC Paulista, na cidade de São Paulo. Solanas aposta na denúncia dos governos de Menen e seus sucessores que, para ele, privatizaram o país e investiram num projeto que empobreceu a Argentina, jogando milhares de pessoas no desemprego e na miséria.

Para construir uma visão panorâmica deste percurso, o cineasta argentino recortou o que seriam os símbolos de um processo de transformação que recolocaria seu país no lugar que, a seu ver, ocupava no cenário econômico e social da América Latina. Mirou no passado, fisgando o que era orgulho nacional. Seu projeto político, expresso nestes filmes, é o de retomar o que foi arrancado pela política entreguista dos últimos governos do seu país, a partir de Menen. Também investe naqueles que sobreviveram ao que considera uma verdadeira catástrofe social, criando, principalmente em *Argentina Latente*, um espaço razoável para a classe média também se expressar e propor as soluções que acredita. Neste documentário, o terceiro desta fase, coloca, lado a lado, o mundo universitário e o que vive à margem deste e, neste sentido, a dupla que melhor sintetiza esta estratégia é o engenheiro Arboleya e seu parceiro leal, o operário Nicolás "russo" Mowczan.

Argentina Latente começa com uma longa sequência de tomadas aéreas no chamado "triângulo argentino", ao sul do país. Mar, terra, plantações e um inesperado campo de moinhos de vento que remetem a Dom Quixote e sua desastrada utopia. Tantos recursos do território argentino, no entanto, afirma o diretor, são ignorados pelos mais jovens, mesmo que estes estejam frequentando escolas e universidades.

Solanas, como sempre, corrobora a sua tese, repetindo a estratégia jornalística de amostragem aleatória. A ambição de totalidade impõe esse recurso, desequilibrando um discurso que se pretende, exaustivamente, objetivo, factual, baseado em dados irrefutáveis. Por outro lado, quando mergulha no intimismo dos personagens que destaca, Solanas recupera o melhor desta tradição documentária que dá voz aos que

quase nunca são ouvidos, como mostram os testemunhos dos trabalhadores da indústria naval, que relatam os suicídios de colegas e a intensa resistência à privatização.

A proposta de Argentina Latente é percorrer o país em busca dos seus recursos científicos e tecnológicos, também abandonados ou mal aproveitados pela política neoliberal, conforme avalia o cineasta. A estrutura do filme é similar aos dois documentários que o precedem mas, talvez, nesta obra. seja mais evidente um paradoxo inevitável ao nacionalismo inquestionável do diretor. Concluída em 2007, o documentário abre um amplo espaço para a experiência da IMPA, fábrica que faliu com a crise de 2001 e foi recuperada pelos trabalhadores, em processo cooperativado. O fato é louvado por Solanas mesmo quando um dos personagens aponta a contradição embutida neste sucesso, que fortalece a economia capitalista neoliberal, sistema que o entrevistado sempre combateu. Talvez por este momento o cineasta, ao final da sua jornada, relembre o discurso da grande pátria latinoamericana, que cultivou particularmente em El Viaje, e aqui, citando os heróis de sempre: Tupac Amaru, San Martín, Bolívar, Artigas, Solano López, Zapata, Sandino, Perón, Gular, Allende, El Che, Fidel, e "os líderes do século XXI que retomam a bandeira da pátria grande".

De qualquer modo, uma digressão do sucesso da IMPA significa sintonia fina à proposta de recuperação da economia do país, ditada por Solanas no viés da apropriação das riquezas pelo Estado, sem espaço para uma crítica que reconhecesse a complexidade econômica hoje. Retomemos Ferrocarril e também a Aerolinhas Argentinas, diz o diretor. Retomemos o petróleo e a indústria naval. Não à toa, em *La Próxima Estación*, os testemunhos vêm de quem acompanhou a trajetória de crescimento do sistema ferroviário do país. O filme, como também acontece nos outros documentários, parte em busca dos pioneiros, dos que investiram ousadamente no crescimento da economia. Didático, apresenta infográficos, não deixando margem para dúvidas quanto às asserções apresentadas por Solanas que pinça, da história, os momentos de inflexão positiva, destacando a chegada de Perón em filmes de arquivo identificados de forma limitada ou sem identificação, como as cenas de intensa alegria popular.

Como disse Hobsbawm, "a desconstrução de mitos políticos ou sociais disfarçados como história faz parte das obrigações profissionais

do historiador, independente de suas simpatias "(2001, p. 288) Talvez não faça parte do cinema mas, agora lembrando Marc Ferro, "um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo"(1992: 56). Pensar neste caminho, é questionar a construção de um discurso fortemente articulado por dados que parecem inquestionáveis e se apresentam combinados a depoimentos testemunhais, incluindo os do próprio cineasta. Uma obra que parece ignorar as transformações históricas do país quando retoma, quase idilicamente, pioneiros e fatos do passado, localizados, quase todos, no primeiro peronismo. Mas é interessante, também, lembrar o que ressaltou Lehman, sobre a tese de Solanas em *Memoria del Saqueo*, quando afirmou ser possível retomar a estatal de petróleo argentina: "En vista de las recientes nacionalizaciones de los recursos en países vecinos, hoy esa propuesta suena menos idealista de lo que podría haber parecido en 2004" (in Rangil, 2007: 36).

Conclusão

Em artigo publicado pela Contracampo⁷ discuti a questão da autoria no documentário, a partir de *Memória del saqueo*, de Solanas. Interessava ali, recuperar o movimento recente do cineasta em direção ao filme ensaio que dialogava com seu *Tercer Cine*, sem deixar de incorporar uma filmagem que poderia ser vista como "subjetiva", em sua câmera participante. Deste conjunto de documentários recente, é o filme em que o cineasta mais expõe suas imagens íntimas, também investindo em memória pessoal sem conseguir, no entanto, livrar-se de apresentá-la em ponte com as críticas às ações governamentais do seu país.

Conforme segue em seu projeto de fazer filmes a partir da "busca" por respostas às suas indagações, metodologia fílmica que também havia utilizado para realizar *La hora de los hornos*, Solanas vai, a cada documentário, tornando-se mais "repórter" e mais se distancia do que parecia indicar uma aproximação com o cenário exposto pelo *nuevo cine argentino*. Talvez a consolidação da militância política tenha contribuído para este movimento. E talvez a sensação de *deja vú* restrinja a nossa percepção de outros sentidos que esta safra documentária de

⁷TAVARES, Denise. Autoria no documentário: o "filme ensaio" de Fernando Solanas. In Contracampo, nº 17, 2º semestre de 2007, pp 75-92.

"Pino" possa apresentar. Pois, se é verdade que houve reconhecimento dos filmes em festivais ⁸, a crítica, em especial a argentina, não deixou de apontar uma concepção cinematográfica que regressa "a un estilo narrativo tradicional y visualmente menos seductor" (Lehman in Rangil, 2007, p. 37) ou de questionar um cinema que ainda considera o "pueblo como sujeto político privilegiado y al cine como una de sus armas posibles" (Aguilar, 2006:144).

Lehman (*op.cit.*), no entanto, apesar da sua crítica, não deixa de valorizar o caudaloso nível informativo de *Memoria del saqueo*, estratégia que o cineasta mantém nos filmes posteriores. Em um cenário tão marcadamente inclinado à subjetividade e à valorização de uma memória resguardada pelo recorte do espaço íntimo, Solanas representa não apenas à volta a um modelo de documentário político que se estruturou como ensaio, análogo a um livro em capítulos, didático em sua concepção de informar e educar. Sua presença, na cena cinematográfica argentina, corroborada pelo reconhecimento internacional, recupera um papel que o jornalismo investigativo dizia ter, mas que, cada vez menos, apresenta: a capacidade de buscar dados e articulá-los em um discurso claro, estatístico e sem pudor de revelar nomes.

Enquanto boa parte dos jovens cineastas argentinos investe nos espaços privados que quase sempre ficaram ausentes na filmografia dos anos 1960 até 1980, "Pino" permanece atento a um modelo de realização que procura renovar, com o apoio do digital e da utilização de imagens dos meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, que não sabia estar fazendo "arquivos da memória". Ao recontextualizar estas cenas, sem precisar fazer qualquer manipulação — pois a garantia da impunidade e a arrogância pelo lugar que ocupavam, fez do fascínio de muitos políticos pela frequência na tv, um manancial de suas calhordices e insensibilidade política — o cineasta traz de volta ao primeiro plano da história de seu país, algo que ele não tem se recusado a fazer, que é olhar o passado, julgá-lo à luz do que poderia ser o futuro e que o hoje apresenta de forma dramática.

⁸Todos os quatro documentários abordados aqui foram premiados em Festivais. *La Dignidad de los nadies*, entre outros, ganhou o prêmio de"melhor documentário" em Veneza 2005; *Memoria del Saqueo*, melhor documentário latinoamericano em Los Angeles 2004; *Argentina Latente*, prêmio especial do Júri em Havana 2007 e *La Próxima Estación*, prêmio especial do Júri em Gramado 2009.

Nesta posição, talvez tenha realmente limitado o seu cinema e perdido a oportunidade de uma reflexão acerca das possibilidades reais de estratégias políticas que deem conta das contradições inerentes à sua posição nacionalista em um sistema globalizado. Entretanto, no cenário do documentário político militante, distancia-se do didatismo rasteiro justamente porque cumpre um papel de se contrapor ao universo informativo homogeneizado pela imprensa de massa, particularmente a televisão. Faz isso, sem desprezar o investimento no universo sensível da narrativa cinematográfica com uma câmera que passeia livremente em grandes palácios – como em *Memoria del saqueo* – e no canto mais obscuro de um hospital do interior do país, onde uma criança desnutrida luta pela vida.

Por último, arrisco dizer que a investida no documentário subjetivo também apresenta seus limites. Por um lado, seus filmes, que já não apostam nas alegorias nacionais, revelam a desmedida ambição de quem imaginava dar conta da história. Por outro, podem estar arredondando um projeto histórico que continua alargando suas fissuras. Pois, apesar de, a esta altura, reconhecermos no caminho democrático a, talvez, experiência possível, não deixa de ser sempre sedutor — e, ao mesmo tempo, um cultivo da impotência - ficarmos no limite do nosso espaço privado, fabulado, certamente, pelo profundo desencanto da militância política. Caminhando, assim, sem projetos utópicos abrangentes e convivendo com a profusão desmesurada — apesar de democrática — do excesso da imagem, quem sabe ainda devêssemos considerar neste momento, que ao cinema político e social talvez ainda seja urgente cultivar, em um mesmo patamar, sua própria trajetória até aqui.

Referências Bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. HOBSBAWM, Eric. *Sobre História*. 4ł ed. São Paulo: Companhia

das Letras, 2001.

KRIGER, Clara. La experiencia del documental subjetivo en Argentina. In MOORE, María José & WOLKOWICZ, Paula. (Editoras).

Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo. Buenos Aires: Libraria, 2007.

LARA, Fernando. "Pesaro, Ano IV – À Procura de uma nova dialéctica. In: SADOUL et al., *Novo Cinema, Cinema Novo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

LEHMAN, Kathryn. La crisis argentina y los medios de comunicación. In RANGIL, Viviana(org) *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007.

MARICONI, Lorena. Memoria y testimonio. Tensiones y tendencias del documental argentino. In LUSNICH, Ana Laura (edit.) *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos, 2005.

OUBIÑA, David.Un mundo para las películas. In MOORE, María José & WOLKOWICZ, Pau-la.(Editoras). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Libraria, 2007.

NEGRÃO, João José. *Para conhecer o Neoliberalismo*. São Paulo: Publisher Brasil, 1998.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidade*. Buenos Aires: Paidós Comunicación Cine, 1997.

_____ Introdução ao Documentário. Campinas: Papirus, 2005.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado. Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo: Cia das Letras/Editora UFMG.

TELLA, Andrés Di. Recuerdos del nuevo cine argentino. In RUSSO, Eduardo A. (Comp.). *Hacer Cine. Producción Audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Filmografia:

La hora de los hornos(1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino.

El Exilio de Gardel(1985), de Fernando Solanas.

Sur(1988), de Fernando Solanas.

El Viaje(1992), de Fernando Solanas.

Cazadores de Utopía(1995), de David Balustein.

Perón. Sinfonía del sentimiento (1999), de Leonardo Fávio.

La Libertad(2001), de Lisandro Alonso.
La televisión y yo(2002), de Andrés Di Tella
Los rubios(2003), de Albertina Carri.
Memoria del saqueo(2004), de Fernando Solanas.
La Dignidad de los nadies(2005), de Fernando Solanas.
Argentina Latente(2007), de Fernando Solanas.
La Próxima Estación(2008), de Fernando Solanas.

Entre el compromiso y la institucionalización. Un acercamiento al documental argentino producido en la década del ochenta

Paola Margulis

Doutoranda, Conicet - Universidade de Buenos Aires paomargulis@yahoo.com

Resumo: O presente trabalho tenta rever o panorama de produção documental da década de oitenta na Argentina, concentrando-se na fase inicial do proceso de profissionalização dos documentaristas. Percorrendo determinadas zonas de produção (forçosamente) independentes do documentário, esperamos aceder às principais práticas documentais antes da sua institucionalização.

Palavras-chave: documentário, cinema, ditadura, profissionalização.

Resumen: El presente trabajo intentará reponer el panorama general de producción documental de la década del ochenta en Argentina, concentrándose en la fase inicial del proceso de profesionalización del documentalista. A través de un recorrido por ciertas zonas de la producción (forzadamente) independiente del documental, esperamos poder acceder a las principales formas que asumieron las prácticas documentales antes de su institucionalización.

Palabras clave: documental, cine, dictadura, profesionalización.

Abstract: This paper aims to review documentary production of the eighties in Argentina, focusing on the initial phase of professionalization of the filmmakers. Through certain areas of (necessarily) independent production we hope to reach the main documentary practices before its institutionalization.

Keywords: documentary, cinema, dictatorship, professionalization.

Résumé: Cet article vise à examiner la production documentaire des années quatre-vingt en Argentine, en se concentrant sur la phase initiale de la profession-nalisation du documentariste. En parcourant certains domaines de production (nécessairement) indépendants, nous espérons accéder aux principales pratiques du documentaire avant son institutionnalisation.

Mots-clés: documentaire, cinéma, dictature, professionnalisation.

L presente trabajo intentará reconstruir una parte del tejido cultural de la década del ochenta en Argentina, a partir del abordaje de la producción documental. Dicho objetivo presupone analizar ciertos aspectos de la reorganización de las prácticas documentales, luego de

24 Paola Margulis

la contracción que experimentó el campo cultural durante la última dictadura militar.

1

Específicamente, se tratará de estudiar un momento de la producción documental sobre la que se tiene poco conocimiento, dado que no ha sido aún explorada por la historia del cine.²

En dicho marco, el presente trabajo intentará reponer el panorama general de la producción documental argentina correspondiente a la década del ochenta, concentrándose principalmente en la fase inicial del proceso de profesionalización del documentalista. Dicho trabajo implicará preguntarse por la forma en que el documental ha sido concebido, al igual que por sus principales modalidades de realización, circulación y exhibición; sin perder de vista las relaciones que ha mantenido con la televisión. El seguimiento de las principales reivindicaciones que rodearon al documental en dicho momento de reorganización, constituirá otro de los ejes privilegiados por el análisis. A través de un recorrido por ciertas zonas de la producción (forzadamente) independiente del documental de los años ochenta, esperamos poder acceder a las principales formas que asumieron las prácticas documentales antes de su institucionalización.

Las imágenes de los ochenta

En términos generales, los años de la transición fueron acompañados por un amplio sentimiento de valorización de la democracia. En dicho marco, era frecuente que se abrieran espacios de debate sobre temas sociales, en los cuales muchas veces la exhibición de documentales era utilizada como disparador. Al mismo tiempo, este factor no evitaba que

¹El año 1983 marca el fin del gobierno dictatorial que había inaugurado el golpe militar que en 1976 depuso al gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón e instaló en su lugar a una junta militar encabezada por los comandantes de las tres fuerzas armadas: Jorge R. Videla (Ejército), Emilio E. Massera (Armada) y Orlando R. Agosti (Fuerza Aérea).

²Si bien existen trabajos que han abordado distintos momentos del documental argentino –la fundación de la Escuela Documental de Santa Fe, la politización del documental durante las décadas del sesenta y setenta, y más recientemente la relación entre documental y memoria-; la historia del documental argentino resta aún por escribirse.

existieran ciertas paradojas: si bien luego de la dictadura existió una creciente demanda por decir, mostrar y discutir –demanda que en muchos casos era canalizada a través del documental-, lo cierto es que, por fuera de ciertas convocatorias aisladas o circunstanciales, no había fomento para la producción ni espacios de exhibición para el documental.

La televisión ocupó un lugar de gran importancia en la configuración de una sensibilidad propia de los años ochenta. La oferta de la comúnmente denominada "programación cultural" tendió a ganar cada vez más espacio durante los primeros años de democracia en la grilla televisiva argentina. A través de programas como La aventura del hombre, Historias de la Argentina secreta, Allávamos, Planeta tierra, La otra tierra, Décadas, Buenos Aires y el país, Yofui testigo, entre otros; comenzó a volverse más frecuente una cierta mirada documental, las más de las veces identificada con un espíritu viajero que intentaba recorrer el país con la intención de acceder a lo más recóndito de las identidades y del paisaje. Esta presencia moderadamente expansiva de ciclos y programas documentales en televisión, tendió a volver cada vez más cotidiano el uso de materiales de archivo y la presencia del testimonio -recurso que dará nombre a uno de los principales colectivos de producción documental de la época, y con posteriormente será frecuentemente utilizado hacia la década del noventa por el cine documental de memoria, como herramienta para analizar y procesar el pasado reciente.

Tal como explica Paulo Paranaguá, en Argentina, el éxito del film de montaje coincide con la transición democrática (Paranaguá, 2003: 64). En dicho contexto, películas organizadas mayormente en base a metraje de archivo –tanto de orientación radical (*La republica perdida I y II*) (Miguel Pérez, 1983 y 1986 respectivamente), como peronista (*Evita, quien quiera oír, que oiga*(Eduardo Mignogna, 1984)-; lograron una monumental afluencia de público que difícilmente podría explicarse sino es remitiéndonos al significado que se asoció a este tipo de materiales en el contexto de la transición. Luego del saqueo y destrucción de archivos durante la última dictadura militar, la reconstrucción de versiones de la historia nacional a partir de materiales de archivo, le imprimía un sentimiento liberador a este tipo de films (Firbas y Meira Monteiro, 2006:73).

Paola Margulis

El documental y la televisión: una historia de desencuentros

En términos generales, las formas de concebir el audiovisual, llevan implícitas ciertas modalidades de circulación de las obras, abriendo determinados carriles de exhibición, y clausurando, por principio, otros. Uno de los supuestos del documental argentino de los ochenta, probablemente coincida con la búsqueda implícita de insertarse en un circuito de salas. A diferencia de lo sucedido en otros lugares del mundo fundamentalmente en Europa-, donde la televisión constituyó el principal cauce de exhibición del documental, determinando tanto los contenidos como los formatos que éste debía adoptar (Weinrichter, 2004: 33-34); en Argentina a este tipo de productos audiovisuales le fue muy difícil insertarse en la pequeña pantalla.

Al mismo tiempo, el espectador televisivo tampoco estaba habituado a ver documentales. Esta situación tendió a cambiar con la aparición del cable y la existencia de canales temáticos abocados específicamente a este tipo de productos audiovisuales. Si por una parte, la televisión argentina de los ochenta no ofrecía un espacio para la producción ni emisión del documental, tampoco los documentalistas argentinos se sentían incentivados a ingresar en ella. Para empezar, había una serie de trabas relacionadas con la incompatibilidad de las modalidades de producción de ambos medios: los trabajadores del cine y de la televisión no compartían el mismo sindicato y las jerarquías de ascenso en sus respectivas carreras no coincidían. Y fundamentalmente, ambos medios contaban con tiempos y modalidades de trabajo divergentes. Esta serie de características tendía a presentar al documental y a la televisión como dos universos separados, los cuales se daban mutuamente la espalda.

Como contrapunto, contrariamente a las experiencias que con anterioridad habían hecho Raymundo Gleyzer y Gerardo Vallejo para Canal 13 y Canal 10 de Tucumán respectivamente (Orquera, 2007); para buena parte de los jóvenes documentalistas que comenzaron a organizar sus carreras en la Argentina post-dictadura, ubicar sus trabajos o proyectos en la televisión local estaba casi por completo fuera de su horizonte de expectativas. Por sobre todo, estaba la valoración negativa que muchos de estos cineastas manifestaban hacia la pantalla chica,

factor que los impulsaba, incluso, a concebir sus obras en total oposición a lo que suponían era el discurso televisivo.

Por otra parte, el rechazo a la televisión también guardaba relación con la carga política y social que históricamente acompañó al documental. Tal como explica Emilio Bernini, el cine documental argentino, está fuertemente influenciado por el documental de corte político y social, identificado con la figura de Fernando Birri –directriz que predominó desde mediados de los cincuenta hasta fines de los años noventa (Bernini, 2007: 21-22). Los trabajos de los grupos Cine de la Base y Cine Liberación también funcionaron, en muchos sentidos, como referente de las obras de estos nuevos realizadores.

Desde esta perspectiva, para esta nueva generación de cineastas, el documental era sinónimo de documental social y político, y este tipo de producciones, por definición, no podía tener cabida en la televisión argentina de los ochenta. Esta relación entre política y cine documental aparece con claridad en el testimonio de Marcelo Céspedes (exintegrante del Grupo Cine Testimonio y co-fundador de la productora Cine Ojo): "... mi vocación por el cine, y particularmente por el cine documental, estaba fuertemente marcada por mi formación política. Día a día crecían mis deseos de expresar mi ideología a través de las imágenes. En alguna medida era como cambiar una militancia, exclusivamente política, en una suerte de militancia cultural dentro del cine" (Céspedes, 1995: 31). La experiencia militante de Alejandro Fernández Mouján (documentalista, actual Director del área de Cine de Canal 7) también impedía que este realizador concibiera la inscripción del documental en la televisión de los ochenta: "No pensé en entrar en ese tipo de documental de televisión. Además en esa época, para mí el documental era el documental político. Para mí hacer documental no podía ser sobre cualquier cosa, para eso yo ya trabajaba en cine profesionalmente.³ El documental tenía que ser algo que tuviese que ver con lo social y lo político. Con algo que me preocupara desde otro lado también" (entrevista a Alejandro Fernández Mouján, 1-12-09). Desde ese lugar, podríamos pensar que el estatuto del documentalista de los ochenta estaba demarcado, en gran medida, por su compromiso político: docu-

³ Con el término "profesionalmente", Alejandro Fernández Mouján alude a su trabajo como asistente, y más tarde como camarógrafo en el cine industrial y en publicidad.

28 Paola Margulis

mentalista no era aquel que tan sólo se dedicaba a hacer documentales, sino aquel que compartía cierto compromiso con la realidad.

La defensa de una especificidad

Esta relación entre compromiso político, práctica documental y aversión a la televisión aparece en forma homogénea en el discurso de gran parte de los documentalistas de los ochenta, junto con una fuerte reivindicación del documental como práctica legítima. Puntualmente, este planteo remite a una reivindicación específica: no se trata en este caso de establecer una defensa del cine, sino de empezar a proyectar un campo específico para el documental, quitándole el mote de "discurso menor". Este tipo de disputas empujaba a sus protagonistas a defender la posición del documentalista -no tan sólo la del cineasta- existiendo en esta exigencia, una apuesta hacia la legitimación de la práctica documental. En palabras de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini (fundadores de la productora Cine Ojo): "... en Argentina [el documental] sigue siendo considerado por muchos <especialistas de cine> y hasta <realizadores> como una categoría bastarda y poco específica dentro del cine. Un género menor, usualmente usado como antesala del <verdadero primer filme: el de ficción>" (Céspedes y Guarini, 1995: 12). Es por ello que incluso aquellos realizadores que en la actualidad consideran que la separación teórica entre ficción y documental carece de sentido, aceptan que en la década del ochenta ser documentalista consistía en la reivindicación de una especificidad, un lugar de defensa e identificación muy fuerte; tal como explica Alejandro Fernández Mouján, "en ese momento [la década del ochenta] ser documentalista era una cosa de identidad, y se volvía necesario marcar específicamente qué es el documental y qué no es el documental" (entrevista a Alejandro Fernández Mouján, 1-12-09).

Esa serie de reivindicaciones en torno del cortometraje y del documental, impulsó la creación de la Asociación de Cortometrajistas y Documentalistas Argentinos (ACDA) –institución en la cual Marcelo Céspedes y Tristán Bauer tuvieron un rol activo-. Uno de los cometidos de ACDA era presentar un proyecto para que "en la sede del INC exista una oficina autónoma para todo lo relacionado con el tema de cortos y

documentales, incluyendo la concesión de créditos y subsidios, la distribución (creando para ello canales de exhibición), el pago de la recuperación industrial y, eventualmente, el otorgamiento de premios" (*La Razón*, 22-08-85). Dicho proyecto, buscaba impactar en los debates contemporáneos sobre la Ley de Cine, brindándole un estatuto específico al documental, y un espacio adecuado para su desarrollo.

El documental previo a su institucionalización

Pero aún a pesar de estas demandas de legitimidad, el documentalismo de los años ochenta estaba lejos de estar institucionalizado. Según sostiene Bill Nichols, uno de los aspectos que caracterizan la realización documental es, precisamente, su estatus de formación institucional. Esto necesariamente implica que

"Los miembros se definen (...) como aquellos que hacen documentales o están implicados de algún otro modo en la circulación de éstos; los miembros comparten el objetivo común, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios: comparten problemas similares y hablan un lenguaje común en lo que respecta a la naturaleza peculiar de este objetivo, que va desde cuestiones de conveniencia de distintos celuloides para los niveles bajos de luz disponibles hasta la importancia relativa del comentario con voz en *off* en la estructura de un texto pasando por las dificultades de llegar hasta el público deseado". (Nichols, 1991: 44).

Además de la autodefinición, el sostén institucional del documental requiere de otros elementos, como circuitos de distribuidores y exhibidores, organizaciones profesionales, fuentes de financiamiento, publicaciones, conferencias, seminarios, festivales especializados, etc. (Nichols, 1991: 44-45). Teniendo en cuenta lo anterior, podríamos asumir que el documental argentino debió esperar recién hasta el año 1994, momento en que fue sancionada la Ley de Cine, para comenzar a organizarse institucionalmente. Durante la década del ochenta en Argentina, el documental no era percibido públicamente como una tipología específica dentro del cine: no contaba con una línea determinada de crédito o de fomento por parte del Instituto Nacional de Cine (INC), no tenía espacio bien delimitado en la televisión, no tenía circuitos y distribuidores

30 Paola Margulis

específicos, ni tampoco contaba con un mercado bien definido. En este contexto, llevar adelante un proyecto documental, equivalía a sumergirse en una gran aventura, asumiendo dicho desafío sin apoyo de casi ningún tipo. Esta sensación de terreno arrasado luego de la dictadura, se deja percibir de las palabras de Laura Búa (montajista, ex-integrante del Grupo Cine Testimonio y Cine Testimonio Mujer): "en los ochenta no había nada. Si lo mirás en perspectiva era un poco absurdo. Documentalistas cuando no había nada dónde sostenerse" (entrevista a Laura Búa, 19-12-09).

Por otra parte, la institucionalización del documental, también se apoya, en gran medida, en la profesionalización de sus agentes. A la luz de esta perspectiva, el escenario que ofrecía la década del ochenta es bastante peculiar: nos encontramos frente a un grupo de jóvenes realizadores, la mayoría de ellos egresados de escuelas de cine, con una sólida formación técnica, sosteniendo sus proyectos documentales en base a su voluntad personal y su compromiso social; sin un marco institucional en el cual apoyarse ni obtener legitimación simbólica como "especialistas". En el grueso de los casos, no se trata de documentalistas eventuales, sino de cineastas que —como Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, Carlos Echeverría, Alejandro Fernández Mouján, Miguel Mirra, entre otros- dedicarán sus carreras al documental. Esta serie de factores los presenta como profesionales —con destrezas y saberes específicos- antes de la institucionalización de las prácticas documentales.

La lógica de formaciones

Las características, en cierto sentido informales, que asumió la producción del documental durante la primera parte de la década del ochenta, probablemente se presten a ser leídas no tanto en término de "instituciones", sino más bien de "formaciones", en muchos casos, independientes (Williams, 1982).⁵ Por aquel entonces, el medio de producción del cine documental, era más bien reducido. Los documentalistas, y sobre

⁴ Algunas fundaciones y organizaciones del tercer sector eran, tal vez, el único recurso al que podían apelar estos documentalistas.

⁵ Raymond Williams describe tres modalidades posibles para las formaciones culturales modernas:

todo los estudiantes de cine, eran pocos, se conocían entre sí y normalmente interactuaban en un ámbito caracterizado por los cineclubes, ciclos proyectados en cinematecas, debates, etc. Dicha atmósfera de camaradería coincidió también, con la falta de apoyo estatal para la producción documental, aspectos que influyeron, sin duda, en el recurso a formas colectivas de producción, colaborando en proyectos de amigos y compañeros (recuperando en cierta manera, el modelo de funcionamiento del cine social y del cine militante propio de las décadas del sesenta y setenta, aunque sin la fase de militancia).

El recurso del testimonio dio nombre a uno de los colectivos más significativos de noveles documentalistas que empezaron a forjar su camino en el documental en el año 1982. El Grupo Cine Testimonio, estuvo inicialmente integrado por Alberto Giudici, Tristán Bauer y Silvia Chanvillard; incorporándose luego Marcelo Céspedes, Víctor Benítez, Laura Búa, Mabel Galante, Daniel Matz y -desde la ciudad de Rosario-Mario Piazza.

Luego de la desarticulación del Grupo Cine Testimonio, algunos de los cineastas que lo integraban le dieron impulso a sus proyectos personales –como Tristán Bauer-; mientras que otros miembros volvieron a intentar formas grupales de trabajo. Laura Búa y Silvia Chanvillard -guiadas por su interés en temas de género-, conformaron el colectivo Cine Testimonio Mujer; y en paralelo, Marcelo Céspedes comenzó a darle forma al proyecto de la productora Cine Ojo. La idea de fundar una casa productora vino dada por la experiencia que Céspedes vivió en el exterior del país, y también, por su contacto con la realizadora Carmen Guarini, quien se encontraba en Francia realizando un programa

^{1.} Las que se basan en la afiliación formal de sus miembros, con modalidades diversas de autoridad o decisión interna, y de constitución y elección.

^{2.} Las que no se basan en ninguna afiliación formal, pero sin embargo están organizadas alrededor de alguna manifestación colectiva pública, tales como una exposición, presencia pública editorial o a través de un periódico o un manifiesto explícito

^{3.} Las que no se basan en una afiliación formal ni en una manifestación colectiva pública continuada, pero en las cuales existe una asociación consciente o identificación grupal, manifestada ya sea informal u ocasionalmente, o a veces limitada a un trabajo inmediato o a relaciones más generales (Williams, 1982: 64).

Las formaciones que intentamos describir, posiblemente se adscriban mejor a la modalidad 3.

Paola Margulis

de doctorado en Antropología Visual dirigido por Jean Rouch. Según recuerda Céspedes, su viaje a París para asistir al Festival de Cinéma du Réel le permitió conocer otras formas de concebir y producir el documental: "Cuando llego a París, era la primera vez que viajaba al exterior, descubro que se hacía otro cine que tenía las mismas preocupaciones que nosotros pero con una propuesta formal muy diferente a la que yo, hasta ese momento creía únicamente como válida" (Céspedes, 1995: 31). Al mismo tiempo, su contacto con Carmen Guarini, le brindó otra perspectiva de lo que formalmente podría ser el cine. A partir de entonces, sostiene el realizador y productor, "Empecé a preocuparme por expresar algo más que el simple testimonio, la simple denuncia. Porque yo creía que cuando hacía una película sólo importaba la realidad que estaba registrando, los personajes con los que estaba trabajando. Mientras más fuerte era el testimonio, más valor yo le concedía a la obra. No me importaba cómo lo dijeran: si frente a la cámara, caminado, en foco, o si el sonido se escuchaba bien o no. Nada de eso importaba, todo era permitido en función del valor del contenido" (Céspedes, 1995: 31-32). Estos lineamientos guiaron el rodaje de Hospital Borda: un llamado a la razón (1986), film proclamado por ambos realizadores como fundacional de la productora Cine Ojo.

Si el contacto con otras cinematografías y la discusión teórica amplió para estos realizadores el horizonte de posibilidades del documental, el contacto de ambos con Jacques Bidou los motivó a emprender el desafío de la casa productora, "como una forma de jerarquizar el cine documental, de buscar una vía que nos permita, en mayor o menor medida, la posibilidad de vivir de nuestro trabajo." (Céspedes, 1995:35). La materialización de esta nueva forma de entender el documental -como un trabajo y no como una actividad de fin de semana- fue viable gracias a la Ley de Cine. A partir de su implementación, el Instituto nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA) empezó a subsidiar proyectos con un dinero que no tiene devolución, lo cual asegura la realización de las películas (Sartora, 2009: 48). Esta serie de factores volvió propicio el escenario para que Cine Ojo ampliara su campo de acción, concibiendo la productora, ya no tan sólo como una vía para concretar proyectos propios; sino también como una entidad capaz de producir documentales de otros realizadores. Dicho giro presuponía también un avance hacia la profesionalización de las prácticas documentales; subiendo la apuesta hacia la conformación de un mercado local –de proyección internacional- para el documental. Estos factores –que coincidieron con un interés a nivel global por el documental- volvieron necesario establecer lazos con un público específico, moldeándolo a su medida. Tal como explica Carmen Guarini:

"...en ese momento no existía el hábito de la gente de ver cine documental en la sala. Nosotros, por el hecho de ir mucho a festivales y de ver mucho largometraje documental afuera, empezamos a pensar en la idea de distribuir ciertas películas, y con eso también generar una suerte de hábito, producir una cierta "educación" o acostumbramiento en el público para ver este tipo de películas. Y eso coincide también con la reapertura del cine Cosmos, que significó ampliar el espacio para la difusión del documental..." (Bernini, Choi, Dupont y Goggi año).

La diversificación de las vías de financiamiento, a través de fuentes externas (principalmente fundaciones y televisoras europeas), influyó más tarde en la búsqueda de temáticas "universales" que pudiesen ser comprendidas (y consumidas) en países que vivían una realidad diferente a la latinoamericana (Céspedes, 1995: 35). En ese sentido, tanto el referente, como el modelo de producción, y el destino de las prácticas documentales concebidas de esta manera, apuntaron hacia el viejo continente.

A modo de conclusión

Como toda etapa de reorganización, la década del ochenta se presenta como un momento complejo, en el cual conviven distintas modalidades de concepción y realización del documental. En medio de la dispersión de trabajos diversos, es posible, sin embargo, reconstruir algunos lineamientos comunes, que encuentran una continuidad hasta el presente. Para empezar, la emergencia de una generación de realizadores que reconocerá en el documental una especificidad, y construirá una trayectoria de vida en torno de dichos productos audiovisuales (en contraposición a los cineastas que eventualmente filmaban algún documental a lo largo de sus carreras). Esta tendencia hacia la especialización encontrará un apoyo en la reivindicación de la práctica documental, así como en la profesión del documentalista. Estos factores que comienzan a co-

34 Paola Margulis

brar visibilidad en la década del ochenta, encontrarán un curso efectivo promediando la década del noventa en Argentina.

Como parte de este proceso, empezarán a articularse escalonadamente los resortes básicos del cine documental entendido en términos comerciales. Hay en este corrimiento una apuesta hacia la veta autoral (sin descuidar el interés social del documental), que empezará a diversificar referentes. En el general de los casos, se trata de prácticas documentales que han sido concebidas con vocación cinematográfica, no televisiva, aspecto que se deja observar tanto en la formación, como en el horizonte de expectativas de los realizadores. En dicho contexto, la fractura que impuso la dictadura en el campo cultural, contribuyó, entre otras cosas, a volver más dicotómicas las posiciones de los cineastas en función de tradiciones locales, tan breves como contundentes. Las continuidades entre un momento y otro, que efectivamente existieron, se pierden de vista, en un contexto de escasa visibilidad para el documental; en el que los proyectos se alcanzaban empeñando voluntades y esfuerzos en pos del compromiso con la realidad social.

Referências bibliográficas

BERNINI, Emilio(2007), El documental político argentino. Una lectura, en (Josefina Sartora y Silvina Rival Eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Libraria, pp. 21-34.

BERNINI, Emilio; CHOI, Domin; DUPONT, Mariano y GOGGI, Daniela, *Por un cine menor. Conversación con Carmen Guarini, Marcelo Céspedes, Andrés Di Tella y Carlos Echeverría*, en Kilómetro 111, nº3, Buenos Aires, pp. 129-155.

CÉSPEDES, Marcelo (1995), Marcelo Céspedes: reflexiona sobre el cine, Cine-Ojo y el documental como creación, en Toledo, Teresa (Comp.): *Cine-Ojo. El documental como creación*, Buenos Aires: Universidad del Cine, Filmoteca Generalitat Valenciana (pp. 29-40).

CÉSPEDES, Marcelo y GUARINI, Carmen (1995), Mirar las mismas cosas de una manera diferente en Toledo, Teresa (Comp.): *Cine-Ojo.*

El documental como creación, Buenos Aires: Universidad del Cine, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 11-13.

FIRBAS, Paul y MEIRA MONTEIRO, Pedro (Comps.) (2006): Andrés Di Tella: *Cine documental y archivo personal*: Conversación en Princeton, Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; Princeton: Universidad de Princeton.

GUARINI, Carmen (1995), Carmen Guarini: El descubrimiento de la imagen en Toledo, Teresa (Comp.): *Cine-Ojo. El documental como creación*, Buenos Aires: Universidad del Cine, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 41-52.

La Razón(22-08-85), "La asociación de cineastas de cortos y documentales."

NICHOLS, Bill(1991), La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, Barcelona:Paidós.

ORQUERA, Fabiola (2007), Los Testimonios de Tucumán(1972-1974), de Gerardo Vallejo: *Peronismo subalternidad y la lucha por la apertura de un campo cultural* en e-latina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos, volumen 5, nº 19, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

PARANAGUÁ, Paulo(2003), *Orígenes, evolución y problemas en El documental en América Latina*, Madrid: Cátedra.

SARTORA, Josefina (2009), La continuidad en el tiempo en Cine Argentino. Estéticas de la producción, Buenos Aires: Bafici.

Sur (14-10-90), "Después de las tormentas", Sección Cultura Artes Espectáculos, p.25.

WEINRICHTER, Antonio (2004), *Desvíos de lo real.El cine de no fic-ción*, Madrid: T & B Editores.

WILLIAMS, Raymond (1982), *Cultura: Sociología de la Comunicación y del arte*, Barcelona: Paidós.

Seduções da ordem: propaganda e estatuto fílmico nos documentários *Triunfo da Vontade* e *Olympia*, de Leni Riefenstahl

Karoline Viana Teixeira

Mestre, Universidade Federal do Ceará - UFC karolineteixeira@gmail.com

Resumo: Este artigo busca discutir a importância e o significado do gênero documentário na construção da imagem da Alemanha hitlerista. Num regime em que a produção cinematográfica era totalmente controlada pelo Estado, busco aprofundar a análise sobre o estatuto do gênero documentário e sua relação, nem sempre bem demarcada, com os demais modos de filmar; seu uso na propaganda nazista e a tentativa de se demarcar os limites em relação à produção fílmica de Leni Riefenstahl.

Palavras-chave: nazismo, propaganda, documentário.

Resumen: En este artículo se discute la importancia del género documental en la construcción de la imagen de la Alemania de Hitler. En un sistema en que se controlaba la producción de películas totalmente por el Estado, mi intenció es profundizar el análisis sobre la situación del género documental y su relación, no siempre bien delimitada, con otros modos de grabación en película, su uso en la propaganda Nazi y intento marcar los límites para la producción fílmica de Leni Riefenstahl.

Palabras claves: nazismo, propaganda, género documental.

Abstract: This article discusses the significance of the documentary genre in the construction of the image of Hitler's Germany. In a system in wich film production was completely controlled by the state, I seek to deepen the analysis of the status of the documentary genre and its relationship, not always well demarcated, with other modes of film, its use in Nazi propaganda and I attempt to define the boundaries for Leni Riefenstahl's film production.

Keywords: Nazism, propaganda, documentary.

Résumé: Cet article traite de l'importance du genre documentaire dans la construction de l'image de l'Allemagne hitlérienne. Dans un régime dans lequel le film a été totalement contrôlé par l'Etat, j'ai l'intention d'approfondir l'analyse sur l'état du genre documentaire et de sa relation, pas toujours bien délimités, avec d'autres modes de films, son utilisation dans la propagande nazie et essayer de définir les limites de la production filmique de Leni Riefenstahl.

Mots-clés: nazisme, propagande, documentaire.

Ma das grandes revoluções ocorridas no século XIX — cujas implicações se fazem sentir até hoje — foi a invenção da imagem técnica. Imagem técnica são imagens produzidas por aparelhos, que, por sua vez, são produtos de uma técnica que consiste em capturar os raios emitidos pelo objeto através de processos óticos, químicos e mecânicos em uma superfície fotossensível, onde a imagem é formada. O fascínio — assim como o problema — em relação a esse tipo de imagem é que, por suas características, elas parecem manter uma relação de continuidade com o mundo.

"Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento." (Flusser, 2002: 14).

Sabemos que toda imagem, mesmo a técnica, é produto da intervenção humana — ao posicionar o aparelho, escolher determinado ângulo, ajustar o foco etc. —, mas, na imagem técnica, isso fica menos evidente, já que o processo codificador dessa imagem não nos é tão facilmente acessível quanto na pintura, por exemplo. À medida que vai se desenvolvendo tecnicamente, o aparelho se torna uma *caixa-preta*, um mecanismo em que o operador não tem domínio sobre o processo, sendo permitido o acesso apenas ao produto final, que é a imagem técnica. Como se ela pudesse ter existência mesmo que não houvesse ninguém ali para apertar o botão. "O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos." (*Idem*: 14).

Quando os irmãos Lumière criam um aparelho capaz não apenas de fixar imagens do mundo, mas também de fazer isso em sequência, movimentando-as numa determinada velocidade a fim de reproduzir o movimento, não é de se estranhar que o que mais impressiona os espectadores presentes na exibição realizada no *Grand Café* de Paris seja a profusão de efeitos de realidade contida nessas imagens. Em lugar de sentir pavor e de se lançar à suposta fuga intempestiva ao se exibir *A chegada de um trem à estação* — relato sobre o qual, segundo nos informa Aumont, não existe nenhum vestígio real —, o público foi tocado

por efeitos de realidade bem mais sutis, mas que agem de forma efetiva junto ao espectador.

"Insisto sobre a verdadeira força alucinatória desses efeitos: um vê, por exemplo, as barras de ferro "incandescerem" (em *Ferradores*), outro vê as cenas reproduzidas "com as cores da vida"; de todos os relatos que li, não há um sequer que lamente, ao contrário, só ter visto uma imagem cinza. Manifestamente, são esses efeitos que prevalecem." (Aumont, 2004: 31).

Ainda que esses efeitos não tenham feito com que aqueles que assistiam às imagens do cinematógrafo Lumière achassem estar efetivamente diante de um trem a ponto de lhes atropelar, a "impressão de realidade" que as imagens suscitam sempre estará presente na experiência do olhar. As informações que o registro fílmico pode trazer sobre a vida e seus diversos aspectos dão à imagem um alto valor documental, mas isso não dá às imagens captadas in loco qualquer vantagem em relação aos outros tipos de imagem existentes, por mais "óbvias" que elas nos pareçam. A evidência de uma imagem não fornece, por si só, informações inquestionáveis. Tampouco a imagem, também por ela mesma, dá qualquer indicação a respeito de sua origem, sua identificação e sua referência concreta daquilo que nos mostra. Aquilo que faz da imagem uma manifestação única e fonte de tanto interesse possui, ao mesmo tempo, a capacidade de enganar o olhar, fazendo com que o que foi tacitamente engendrado seja mostrado como reflexo, duplo da experiência real: o poder de manipular. Isso se torna ainda mais problemático ao se estudar um gênero de filmes cuja condição de existência está ligada a algo que o senso comum costuma chamar de "a vida como ela é", mas que, na verdade, carrega em si questões bem mais complexas. Estou falando do filme documentário.

Em princípio, por se tratar de um filme que utiliza imagens produzidas *in loco*, que registra as ações da natureza e da vida cotidiana cuja existência se encontra fora da imagem de forma verdadeira e autêntica, poderíamos dizer que o filme documentário é um documento, um vestígio audiovisual que dá a conhecer determinadas vivências do passado com um grande valor de evidência. Mas não é isso que acontece. Penafria (1999) nos diz que um filme documentário só pode ser considerado documento num sentido lato e flexível, isto é, esta fonte deverá

ser submetida a procedimentos de verificação de autenticidade para entender em que contexto e com que objetivos ela foi produzida.

O registro fílmico permite que se trabalhe com a imagem, mesmo a registrada in loco, de maneira criativa e variada, podendo a partir dela defender um ponto de vista, evidenciar uma visão de mundo, reviver tradições de épocas passadas — como em Nanook, o Esquimó (Nanook of the North, EUA, 1922), de Robert Flaherty — ou mesmo ser um metadocumentário ao registrar um dia pulsante de uma grande metrópole a exemplo de O Homem com uma Câmera (Chelovek s Kinoapparatom, URSS, 1929), de Dziga Vertov. O primeiro não só acompanha a vida cotidiana do personagem-título e sua família, mas também a tradição do povo inuit e o modo como certas atividades - como a pesca com o arpão ou a construção de igloos, que na época já não eram mais realizadas – permaneciam na memória deste povo. Já em O Homem com uma Câmera, Vertov tenta estabelecer uma linguagem própria ao aparato cinematográfico ao registrar um dia em Odessa, da maneira que ele considerava mais verdadeira do que a própria visão do olho humano. Em ambos, ainda que de maneiras distintas, percebe-se a possibilidade de intervenção criativa do autor na organização das imagens captadas in loco.

"Se com Flaherty e Vertov o documentário encontra a sua linha identificadora, definem-se, também, as bases, com o primeiro, para a descoberta de um mundo disponível para ser explorado e, com o segundo, para a descoberta de um mundo que a câmara nos oferece." (Penafria, 1999: 44).

Mas ao analisar a produção fílmica realizada durante o regime nazista alemão, encontramos uma configuração singular. Cerne da manutenção do poder autoritário e da disseminação dos valores e aspirações do *Reich*, o sistema de propaganda política articulava o avanço tecnológico e o controle estatal dos meios de comunicação de massa na busca do controle total da opinião pública — voltada não apenas para a conquista de adesões políticas, mas para incutir um modo de estar no mundo, determinado pelas diretrizes ideológicas do nazismo.

No caso do cinema, considerado pelo ministro da Propaganda alemão Joseph Goebbels "um dos meios mais modernos e científicos de influenciar as massas" através de seu "efeito penetrante e durável" (Lenharo, 2001: 52), podemos perceber os mecanismos e o alcance dessa propa-

ganda. Ainda que os efeitos da propaganda cinematográfica em relação à opinião pública sejam uma questão problemática, ¹ o fato dos nazistas terem criado uma estrutura complexa e sem precedentes de administração, regulamentação, financiamento e censura dos filmes alemães mostra o quanto se acreditava no poder da imagem e atribuíam a ela a capacidade de transmitir sua mensagem de forma direta e didática — além de direcionar uma forte sugestão emocional a seus receptores.

Em doze anos de domínio nazista, estima-se que foram produzidos 1.350 filmes de longa-metragem, o que deixava a Alemanha em segundo lugar na produção cinematográfica mundial, atrás apenas dos Estados Unidos (Pereira, 2003: 111). Eram comédias românticas, musicais, operetas, filmes de guerra e outros gêneros que rivalizavam com a produção americana. Filmes que, mesmo com caráter comercial, serviam para promover os interesses políticos daquele país. Havia também produções de caráter educativo, cine-jornais e campanhas de saúde — que indiretamente promoviam os valores nazistas e demonizavam os inimigos e opositores da nova ordem. Das 62 mil escolas que funcionavam na Alemanha, 40 mil possuíam salas de projeção (Lenharo, 2001: 53).

A questão do estatuto da imagem neste contexto particular fica ainda mais complexa quando nos debruçamos nos documentários da diretora

¹ Furhammar e Isaksson caracterizam a propaganda nazista pela falta de originalidade e de imaginação, algo que não poderia combinar com a filosofia autoritária e conservadora do nacional-socialismo. A propaganda destinada à exportação era idêntica à produzida para consumo interno, sendo por isso ineficiente e mal vista pelo público estrangeiro, principalmente quando carregava as tintas no anti-semitismo. Quanto à recepção desses filmes — principalmente se for levado em conta o fato de que o antisemitismo e outros valores nazistas ferem ideias consideradas fundamentais já naquele período, como a igualdade e a dignidade humana —, os autores fazem duas ponderações. Primeiro, que dificilmente esses filmes poderiam trazer tais mensagens se estas não se identificassem com valores profundamente enraizados na nação alemã. Segundo, que uma técnica muito utilizada nestes filmes era fazer com que os opositores fossem apresentados com características animalescas, não sendo possível identificálos como humanos. Assim, era possível propagar tais ideias sem ferir a dignidade humana, alegando-se inclusive que a dignidade humana estava sendo defendida ali. "Apesar dos estudos de atitude sugerirem que valores profundamente enraizados dificilmente mudam, a propaganda pode manipular ideias e, assim, indiretamente, atitudes. Sem ameaçar abertamente quaisquer valores fundamentais, podem encontrar substitutos para ideias indesejáveis" (Furhammar; isaksson, 1976, p. 227)

alemã Leni Riefenstahl, feitos sob encomenda para Adolf Hitler. Produções como *Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, ALE, 1935), sobre o Congresso do Partido Nazista Alemão em Nuremberg, e *Olympia* (*Olympia*, ALE, 1938), que retrata os Jogos Olímpicos de Berlim, obtiveram seu lugar diferenciado não apenas por serem as obras cinematográficas mais conhecidas da era nazista, mas também dois dos principais documentários da história do cinema. Documentários que, além de terem conquistado reconhecimento internacional² mesmo em plena vigência do regime nazista, mudaram o modo de transmitir esportes e eventos de grandes proporções e ainda hoje influenciam diversos diretores. Tais atributos, no entanto, não foram suficientes para evitar que a diretora e suas obras fossem duramente execrados com a derrota dos nazistas na Segunda Guerra Mundial e a descoberta do extermínio em massa promovido nos campos de concentração, a ponto de Leni Riefenstahl nunca mais ter conseguido dirigir outro filme.

Por muito tempo, a principal crítica aos documentários de Riefenstahl é que a diretora — por meio de suas imagens perfidamente sedutoras, a despeito do grande apuro técnico e estético —, teria deliberadamente falseado a realidade ao mostrar o mundo hitlerista como uma comunidade harmônica, solidária e feliz. Por mais que estivesse filmando eventos que realmente ocorreram, o fato é que estes eram meticulosamente ensaiados, organizados com a pretensão de oferecer uma imagem totalizante da Alemanha. Para os críticos, se isso foi feito utilizando recursos capazes de potencializar o efeito emocional desse registro, isso ou apenas é mero detalhe ou mesmo um motivo a mais para reforçar as intenções perversas da cineasta e de seus contratantes, fazendo dessas imagens alucinações destinadas a entorpecer aqueles que as assistiam. A situação fica ainda mais complicada quando a cineasta, em depoimentos concedidos após a guerra e a destruição de sua imagem pública, diz em defesa própria que não fez nada além de filmar, de forma neutra e objetiva, o que estava acontecendo. Que seus documentários não poderiam ter conotação política nem ser filme de propaganda, porque não havia nenhum comentário, nenhuma voz

²Triunfo da Vontade ganhou a Medalha de Ouro de melhor filme documentário no Festival de Veneza em 1935 e, dois anos depois, o Grand Prix no Festival de Paris. Já *Olympia* ganhou o prêmio de Melhor Filme Alemão e outro prêmio de melhor filme no Festival de Veneza, em 1938.

em *off* a conduzir o entendimento que o público deveria ter daqueles documentários.

Apesar de não ser o enfoque principal do presente artigo, é possível dizer que, de certa maneira, esse tipo de justificativa se voltou contra quem a proferiu, garantindo a munição necessária para as críticas feitas dali em diante e reforçando ainda mais o argumento da periculosidade e da necessidade de se deixar de lado tais documentários. Afinal, em última análise, o documentarista é o responsável não só pelo registro de imagens e sons do mundo — seja pela captação de imagens *in loco*, seja pelo uso de imagens de arquivo ou, até mesmo, pela reconstrução³ de fatos que ocorreram ou habitualmente ocorrem —, mas também pelo encadeamento e organização dessas imagens, o que o obriga a intervir, a fazer escolhas, a imprimir um determinado ponto de vista em relação ao tema em causa.

"O documentarista é a figura central do universo documental. Quando pretende fazer um documentário delimita um terreno de acção, ainda que as fronteiras desse terreno não estejam definidas. É pelo fato de seleccionar e exercer o seu ponto de vista sobre determinado tema que o resultado final de seu trabalho não é uma mera reprodução do mundo. O fim último é apresentar um ponto de vista sobre o mundo e, sobretudo, mostrar o que sempre esteve presente naquilo para onde olhamos mas que nunca vimos. O documentário, através do documentarista mostranos ou, aliás, revela-nos o mundo em que vivemos, faz-nos pensar sobre esse mundo." (Penafria, 1999: 109).

E que mundo Riefenstahl revela em seus documentários? Certamente não se pode aceitar seu argumento de que as imagens transmitiam a experiência pura, objetiva e isenta dos eventos filmados — possibilidade que, aliás, não existe no cinema e em nenhum outro suporte —, mas adotar a concepção de "realidade bastarda" sobre essas imagens é igualmente impreciso e perigoso. O valor documental desses documentários não está em quão próximos eles chegaram do que foi a experiência nazista alemã. Tampouco não é o que Riefenstahl tenha escondido

³ Para Grierson, expoente do documentarismo britânico dos anos 30, as reconstruções são aceitas desde que aquilo que foi reconstituído tenha realmente ocorrido ou acontecesse habitualmente. Afinal, nenhum documentário é constituído totalmente por reconstruções.

ou relegado daquela complexa realidade. A questão é que esses documentários mostravam a parte que diz respeito à visão de mundo da ideologia nacional-socialista. Assim, eram exibidos como a imagem total e legítima da experiência nazista na Alemanha, ainda que muitos não tivessem consciência dessa impossibilidade ou simplesmente não pudessem se expressar por medo de represálias.

Mas na medida em que a produção de documentários sobre tais eventos são o registro de uma determinada prática, de uma experiência social e política que realmente aconteceu — ainda que nos seja tão difícil admitir —, eles se tornam documentos no sentido lato. Claro, um documento pode ser mais importante que o outro, embora nenhum documento é mais documento que o outro. Produzir imagens é uma das formas que o homem possui de criar aquilo que chamamos de real a partir de experiências, identidades, ideias etc. Devido a isso, os documentários de Riefenstahl podem e devem ser estudados, problematizados. Porque eles nos revelam uma experiência contraditória, difícil por transpor os limites do que até então era aceitável, mas que é preciso ser entendida a partir daquilo que nos foi deixado, a despeito das intenções de quem deixou tal vestígio. É o que se pretende fazer neste artigo a partir da compreensão do gênero documentário e seu uso na propaganda de tipo totalitário.

O estatuto do filme documentário

O que significa documentar? Que tipo de experiência se pode depreender de seu tipo de imagem? Onde está a especificidade e onde se encontram os pontos de contato deste gênero com as diversas formas de fazer filmes? O fato de fazer registros *in loco* não dá qualquer exclusividade ou privilégio ao filme documentário como documento visual e histórico. Nem mesmo em relação aos filmes de ficção, que tantos consideram o sinônimo de ilusório e o lugar do imaginativo (como se isso pudesse depreciar o valor de tal gênero). Dentro da sua forma de atuar sobre o mundo, o filme de ficção é de igual modo um vestígio de algo, de alguém, de um tempo, de um lugar. Contém a marca da época em que foi realizado e traduz algo de historicamente verdadeiro

dessa época (Ibidem: 21). Assim, é possível ver aspectos documentais mesmo em "histórias inventadas", da mesma forma que muitos realizadores utilizam elementos da ficção para produzir seus documentários. Isso se dá, porque, tanto num caso quanto no outro, as imagens são produzidas a partir dos embates, dos valores, das formas de identificação e dos códigos compartilhados e vividos por um grupo em determinado período — mesmo quando a intenção é subverter ou criticar tal "estado de coisas", só é possível agir em relação àquilo que foi estabelecido, sob pena de dar ao público algo totalmente incompreensível. Não seria possível, por exemplo, entender a recorrência de temáticas, situações e mesmo determinadas escolhas no percurso da produção nos filmes produzidos pela escola neo-realista italiana — como filmar ao ar livre e utilizar linguagem mais simples, com pessoas comuns atuando como atores — se não conhecêssemos o período em que foram filmados. Filmes nascem de uma posição em relação ao mundo, que acaba se expressando, vazando em seus elementos constitutivos: na linguagem, no modo de filmar, na temperatura da cor, no tipo de filme e sendo, por tudo isso, capaz de nos atingir tão diretamente.

Para tentar definir o que é um filme documentário, talvez seja necessário começar demarcando aquilo que distingue o documentário dos demais modos de filmar. Devido ao maior destaque obtido pelos filmes de ficção e a uma tentativa de definir melhor os contornos para a discussão dos gêneros como práticas diferenciadas, construiu-se uma imagem do filme documentário como sinônimo de não-ficção, que, em consequência, faria do documentário o oposto da ficção. No entanto, embora esteja inserido no conjunto de filmes chamados de não-ficção, nem todo filme assim classificado pode ser chamado de documentário. A não-ficção inclui não apenas os diversos tipos de documentários — o científico, o etnográfico, o histórico etc. —, mas também formas como a reportagem televisiva, o anúncio publicitário, entre outras.

Por consequência desse equívoco, muitas vezes o documentário é visto como uma reportagem de duração maior, ou mesmo uma reportagem estilizada — definição muitas vezes atribuída aos documentários de Leni Riefenstahl. Mas o fato de trabalharem com o mesmo tipo de material não significa que o modo como trabalham com essas imagens e escolhem as temáticas e os princípios que regem a produção sejam coincidentes. Na reportagem, o objetivo é transmitir informações

sobre um determinado acontecimento considerado de valor jornalístico. É claro que, nessa tarefa, existe espaço para experimentações e usos criativos da imagem, mas a prioridade é reportar, fazer com que o espectador tenha uma ideia geral e todas as informações possíveis sobre o fato de maneira clara, objetiva e direta. Por isso, a organização do material é feita em torno de um texto, que tenta dar conta de todas as instâncias do acontecimento: o que, quem, quando, onde, como e por que. No mais das vezes, a imagem e os depoimentos exercem uma função mais ilustrativa, servindo para confirmar o que é dito pelo roteiro da reportagem, que explica e descreve o que se vê.

Já o documentário não obedece a critérios de noticiabilidade e atualidade. Não tem a obrigação de dar conta de todas as nuances de um acontecimento. Os elementos do documentário serão organizados a partir de um ponto de vista ou leitura pessoal do realizador sobre determinado acontecimento ou tema. Ao contrário da reportagem, a imagem é o elemento mais importante no documentário, ao qual os demais devem se submeter. Nem mesmo é obrigatório haver um roteiro ou uma narração em *off.* Dessa forma, permite-se que a imagem alcance um valor conotativo e criativo com as diversas formas de combinação de seus diversos elementos.

É essa possibilidade criativa, comum ao documentário e ao filme de ficção, que faz com que se tenha desenvolvido diversas formas de se fazer documentário. No percurso da história do cinema, o desenvolvimento de novas tecnologias e novas formas de pensar a imagem permitiu a abertura de possibilidades que os pioneiros jamais poderiam entrever. Isso faz com que muitas vezes a oposição entre documentário e ficção seja difícil de delimitar, quando não muitos teóricos cheguem a afirmar que essas diferenças estão assentadas em meras convenções sempre sujeitas a mudanças no decorrer do tempo, e que, por isso, esses gêneros deveriam ser vistos como uma única e indistinta prática.

No entanto, acredito que há um limite entre as práticas do documentário e as do filme de ficção, embora poroso, que permite uma partilha de convenções entre os dois gêneros. O fato de se utilizarem imagens de arquivo numa ficção que pretende, por exemplo, reconstruir um determinado acontecimento passado não faz dele um documentário. Continua sendo uma encenação ainda que o uso dessas imagens de arquivo dê um certo caráter de autenticidade — demonstrando que o filme "é baseado numa história real", mas para o qual foi construído um *mundo* para recriar essa história. Por outro lado, a utilização de recursos característicos da ficção no documentário permite potencializar os efeitos simbólicos da imagem, contribuindo para a renovação do gênero sem que, com isso, perca sua identidade.

Segundo Ramos (2000), o pensamento analítico que assume a possibilidade de uma definição do campo documentário trabalha com dois conceitos centrais: o de "proposição assertiva" e o de "indexação". No primeiro, a partir de elementos e informações constitutivos da narrativa fílmica — depoimentos, narração etc. —, o discurso é carregado de asserções, ou seja, afirmações e saberes sobre aquela realidade que o documentário tematiza. O estatuto discursivo do documentário trabalha com proposições assertivas sobre aquilo que foi filmado e que tem o compromisso de ser verdadeiro e confirmável, não incorrendo em logro para o espectador.

"O documentário tomaria, então, sua singularidade da ficção, ao possuir uma forma específica de representação, composta por enunciados do mundo, caracterizados como asserções. Estas asserções, por sua vez, podem ser analisadas como proposições, a partir de procedimentos que possuem a estrutura da lógica formal, no horizonte." (Ramos, 2000: 198).

O fato de Robert Flaherty, em seu documentário *Nanook, o Esquimó* (1922), ter registrado atividades que, na época, já não eram mais realizadas pelo povo *inuit* — como a pesca com arpões e a construção de *igloos* — não invalida o valor desta obra, já que nela estava em causa dar vida ao cotidiano tradicional dos *inuits*, que ainda estava presente na memória dos mais velhos e na cultura daquele povo. É claro que, diante do poder de evidência da imagem, ela poderia levar a imprecisões e erros de contextualização histórica com o passar do tempo. É por isso que se faz necessária a análise das imagens e do momento em que elas foram produzidas, a fim de determinar suas condições de existência.

O segundo conceito, chamado indexação, trabalha com a dimensão receptiva do documentário. "A idéia é que, ao vermos um documentário, em geral temos um saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional" (*Ibidem*: 199). Em outras palavras, existe uma espécie de acordo entre o realizador e o espectador no qual, dentro de uma série de convenções estabelecidas social e

culturalmente, é possível determinar a que tipo de narrativa o espectador está tendo acesso. É claro que há casos em que realizador, propositalmente, pode aproveitar-se da ambiguidade do estatuto da narrativa cinematográfica para tentar confundir o espectador, seja para parodiar as "revistas cinematográficas" dos anos 30 — como em Cidadão Kane (Citizen Kane, EUA, 1941) e Zelig (Zelig, EUA, 1983) — seja para usá-la como atrativo na estratégia de divulgação do filme e meio de diferenciação com relação aos demais filmes de um gênero — como foi o caso de A Bruxa de Blair (The Blair Witch Project, EUA, 1999). Mas, mesmo nesses casos, são trabalhados elementos que são de domínio do espectador. E mesmo para causar "confusão", isto deve estar acordado entre as partes — sabe-se que nem Kane nem Zelig existiram de fato e que a imprensa da época divulgou amplamente que as notícias que corriam na internet sobre o suposto desaparecimento de um grupo de documentaristas numa floresta assombrada por uma lenda local foi uma estratégia criativa dos realizadores de A Bruxa de Blair para divulgar o filme, de baixo orçamento. "Também aqui, é razoável afirmar que o estatuto de documentário ou ficção, que a narrativa adquire socialmente, em geral coincide com os objetivos dos realizadores do filme." (*Ibidem*: 199).

O que um filme documentário mostra? De início, podemos ver nesse registro um ato de memória, de preservação de certas vivências, rituais ou episódios que deveriam ser relegados às gerações futuras quando essas experiências já não contassem nem mesmo com a lembrança dos que ficaram. Ele, no entanto, pode também refletir sobre um determinado acontecimento, desempenhar ações educativas, debater um conflito, permitir a intervenção do autor na ação filmada, reconstituir um momento histórico ou mesmo revelar o processo através do qual um filme é produzido.

Para John Grierson — que nos anos 30 foi responsável tanto pela produção quanto pelos primeiros passos no desenvolvimento teórico do documentário enquanto gênero —, existem três fatores que determinam a identidade do documentário. Em primeiro lugar, o documentário deve ter uma estreita ligação com a "realidade", registrando a vida e as histórias das pessoas. Por isso — ainda que Grierson aceite a possibilidade de reconstruções — o material de que o documentário é constituído deve ser recolhido *in loco*. Segundo, esse registro deve ser

organizado a partir de um ponto de vista, de modo a oferecer uma visão profunda sobre o tema — o que não significa poder abarcá-lo em sua totalidade. É a intervenção direta do autor que vai diferenciar um filme documentário de uma obra que se pretenda "espelho da realidade", um mero registro do que acontece em frente à câmera. Por último, o material recolhido deve ser trabalhado pelo documentarista de forma criativa, interpretando o tema, travando combinações e recombinações de forma a oferecer um relato profundo e dramático.

"O documentário sempre foi um "ponto de vista", uma atitude perante o objecto, sempre nos ensinou a ver desta ou daguela maneira, sempre nos revelou ou nos surpreendeu com as imagens e sons do mundo, sempre foi versátil e aberto a diferentes práticas e formas de cinema, não necessária e obrigatoriamente sério, objectivo, pesado ou socialmente útil. Esta última é apenas uma das opções de produção. A valorização do documentário exige que se ultrapasse ideias e concepções estereotipadas dentro desse tipo de filme, promovendo-lhe um estatuto que até agora se encontrava ignorado por muitos, o de uma reflexão muito particular sobre a vida das pessoas e os acontecimentos do mundo, podendo cativar o grande público. Por oferecer uma reflexão aprofundada sobre determinado tema desencadeia um envolvimento crítico sobre o mesmo e contribui, enquanto espaço de formas e conteúdos inesgotáveis, para uma melhor compreensão do mundo em que vivemos, indo ao encontro das exigências no que respeita ao tratamento aprofundado de determinado tema." (Penafria, 1999: 78).

Delimitando assim a identidade, as possibilidades de atuação, as diferenças e os pontos de contato com as demais práticas fílmicas, gostaria de iniciar a análise de *Triunfo da Vontade* e *Olympia* enquanto prática documentária fugindo das duas posições extremas que vêm definindo as discussões sobre o tema, detalhadas no início deste artigo.

Quando se diz que essas obras falseiam a realidade, que se trata de ficções travestidas de documentários e fabricadas para embotar o senso crítico de quem assistia a elas, parece que a crítica está a exigir dessas imagens um abarcamento total da realidade — algo que o documentário não se propõe como meta — e que essa realidade seja constituída por uma verdade absoluta sobre o que aconteceu. De fato, o que esses documentários mostram é uma visão positivada do nazismo através de suas

manifestações festivas. Serviam para propagar determinados conceitos sobre o regime de Hitler que partiam da esfera dirigente. Mas a despeito de que muitos, talvez inclusive a própria documentarista, soubessem e até aceitassem o que se escondia por trás da máscara de harmonia e perfeição, o documentário tem a obrigação de nos mostrar um registro verdadeiro, não a verdade em si. O nazismo é uma experiência política e social que se diferencia por ter penetrado em todas as instâncias e formas de atuação social, colocando em ação "um capital mínimo de ideias e valores com capacidade para integrar as diferenças ou, pelo menos, de ligá-las através dos fios de um simbolismo amplamente reconhecido pelos indivíduos-cidadãos" (Catroga, 2005: 78). Nada poderia ser feito fora do que era estabelecido, sob pena de ser sumariamente eliminado. E naquele momento e para aquelas pessoas, aquela era a verdade do que viviam, independente de apoiarem ou não o regime.

Na outra ponta da discussão, encontra-se o argumento do registro puro e objetivo alegado pela cineasta. Mas se a imagem, por si mesma, não mantém uma relação de continuidade com o mundo, o que dizer de uma prática caracterizada por uma reflexão particularizada sobre as pessoas e os acontecimentos do mundo? O fato de partir de um ponto de vista não quer dizer necessariamente que este seja falso ou enganador, ou mesmo que não caiba um posicionamento crítico na busca da origem e da referência dessas imagens. O não uso da criatividade com o trabalho da imagem não significa uma garantia de um registro verdadeiro, crível — o que, diante dos recursos disponíveis, não era o caso de Riefenstahl. Trabalhar com a imagem é uma forma de o indivíduo atuar sobre o mundo, mas ele jamais fará isso fora ou, pelo menos, sem considerar os códigos, as expectativas, as relações com o mundo e os demais indivíduos.

Nas origens do cinema, as imagens em movimento eram utilizadas tanto para experimentações científicas quanto para o entretenimento através de seus efeitos de ilusão. Enquanto, no primeiro caso, o objetivo era a decomposição do movimento ou registros astronômicos, no segundo, os mestres da diversão procuravam trazer uma nova forma de espetáculo através da "ilusão verdadeira". "Ils savent par tradition que la puissance d'illusion est à proportion de son effet de réel, de sa

vraisemblance et de sa ressemblance extraordinaire avec la vie ⁴(Niney, 2002 : 25). Méliès também vai trabalhar esses efeitos "mais verdadeiros que o natural" tanto na recriação de histórias fantásticas para o *écran* quanto na produção de "les actualités reconstitués", falsos curtas que trabalhavam eventos de forma sensacionalista.

Os documentários de Riefenstahl, tanto por seu estatuto quanto pelo trabalho criativo da cineasta, tornaram-se uma questão problemática exatamente por conseguir explorar os efeitos do real e da ilusão para criar algo que não é possível negar nem admitir. Uma ilusão que, no entanto, não pode ser confundida com ficção, devido às características de seu registro. Mas é preciso lembrar que, mesmo tendo servido a ideologias tão diferentes, o uso do documentário como instrumento de propaganda na Alemanha terá o perverso diferencial de fazer de sua mensagem algo que se pretende único, para além de escolhas, possibilidades, contradições. Enquanto as experiências de vanguarda no cinema, ainda que partindo de um ponto de vista engajado, apresentam novas formas de confrontar o real, a propaganda totalitária se reveste de um ideal de verdade objetiva e faz da imagem uma evidência em si da "verdade", tudo para mostrar algo tendencioso, irreal por se fazer absoluto.

"Ainsi par une inversion délirante, aux yeux de la propagande totalitaire le réel n'est pas l'aléa — ce qui résiste et nous échappe et qui reste toujours à comprendre — mais la vision grandiose, bien arrêtée au sommet, de ce que doit être et sera conformément au principe, même contre tout évidence actuelle." ⁵ (*Ibidem:* 25).

Talvez tenha sido a partir dessa "inversão delirante" que Riefenstahl, em seu depoimento para *A Deusa Imperfeita*, tenha concluído que a mensagem que *Triunfo da Vontade* transmitia era de paz, de estabilidade e de trabalho para o povo alemão. Uma visão bastante difícil de corroborar não apenas pelo que sabemos que o nazismo provocou, mas

⁴" Eles sabem pela tradição que o poder da ilusão é proporcional a seu efeito da realidade, de sua probabilidade e de sua semelhança extraordinária com a vida." [tradução livre]

⁵ "Assim, por uma inversão delirante, aos olhos da propaganda totalitária, o real não é o risco – o que resiste e nos escapa e o que permanece sempre por compreender –, mas a visão imponente, parada bem na parte superior, do que deve ser e será de acordo com o Princípio, mesmo contra toda evidência atual." [tradução livre]

também porque se faz necessário uma postura mínima de desconfiança diante daquilo que se coloca sem contradições.

O poder da ilusão pelo efeito do real: propaganda e documentário no regime nazista

Ao falar sobre o que faz de Louis Lumière o inventor do cinema — ou pelo menos "o mais inventor do cinema", Jacques Aumont (2004: 30) diz que Lumière "é aquele que mais se aproxima da conjunção ideal dos três momentos maiores dessa invenção: imaginar uma técnica, conceber o dispositivo no qual ela será eficaz, perceber o objetivo em vista do qual essa eficácia se exerce." É o encontro desses três momentos que irá permitir os desenvolvimentos e transformações que o cinema sofrerá ao longo do século XX. Isso ocorre, por exemplo, com o advento dos filmes de ficção. Produtos com maior tempo de duração, utilizando novas técnicas de montagem — incluindo o uso de cenários e atores para contar uma história previamente concebida —, a interação desses filmes com peças de teatro ou mesmo a construção de espaços próprios para sua exibição, além da possibilidade de criar momentos de tensão, tornam esses filmes cada vez mais populares. Isso faz, por um lado, com que o público deixe de lado as imagens produzidas pelos pioneiros — chamadas pelas mais diversas designações: documentaires,6 actualités, topicals, interest films, educationals, expedition films, travel films e, após 1907, travelogues (Barnouw apud Penafria, 1999: 37) —, mas,

⁶ Apesar da coincidência de nomes, a produção de *documentaires*, termo utilizado para designar os primeiros filmes, não coincide com a produção de filmes do gênero documentário. "[Nas imagens dos pioneiros] O objetivo da filmagem era apenas o de registrar diversas actividades, quer humanas, quer animais. O encanto e fascínio por essa capacidade mimética condicionou o olhar de seus autores para a mera reprodução. Nesta altura, questionar essa reprodução e definir uma prática de documentário era ainda prematuro. Não existe a definição de uma prática; o que existe é um contributo para a mesma" (Penafria, 1999, p. 38). No Brasil, esses filmes eram chamados de vistas ou filmes naturais [*naturaes*], em oposição aos filmes de enredo ou posados. "Todas as filmagens brasileiras realizadas [de 1898] até 1907 limitavam-se a assuntos naturais. A ficção cinematográfica, ou melhor a fita de enredo, o 'filme posado', como se dizia então, só apareceu com o surto de 1908." (Gomes, 1996, p.24)

por outro, faz com que os contornos da identidade do documentário como prática fílmica comecem a ser delineados.

Diante disso, podemos concluir que um filme ou um conjunto de filmes — seja documentário, ficção, filme comercial, institucional ou de propaganda etc. — só conseguirá se tornar um marco significativo na construção de formas de filmar quando da conjunção desses três momentos. Mas isso pode ser dito mesmo quando o objetivo for utilizar esses filmes como instrumentos de propaganda política e de controle da opinião pública? A despeito de hoje questionarmos a qualidade e até abominarmos o conteúdo dos documentários produzidos na Alemanha durante o período nazista, é impossível negar que neles vemos o encontro de uma técnica, exercida dentro de um determinado dispositivo e com objetivos bem delimitados.

"Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura. (...) O cinema não foi *apenas um instrumento de propaganda para os nazistas*. Ele também foi, por vezes, um meio de informação, dotando os nazistas de uma cultura paralela. (...) Os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX cujo imaginário mergulhava, essencialmente, no mundo da imagem." (Ferro, 1992: 72-73, grifo meu)

Segundo Furhammar e Isaksson (1976), a produção cinematográfica nazista dava grande ênfase à produção de documentários. Alguns deles, de curta duração, foram produzidos antes mesmo da chegada dos nazistas ao poder e veiculados nos cine-jornais da UFA⁷. Em 1927, apesar de o Governo de Weimar manter a UFA e um terço de suas ações, o controle da empresa passa para Alfred Hugenberg, futuro ministro da Economia no III *Reich*, que então financiava secretamente partidos nacionalistas, entre eles, os nazistas. Nos anos 20 e 30, dirigentes

⁷ Em 1917, é fundada na Alemanha a *Universum Film Aktien Gesselschaft* (UFA), que será o maior polo do cinema alemão dos anos 20 e 30. De início, os filmes produzidos pela UFA eram utilizados pelo exército alemão (*Reichswer*) como forma de combater a propaganda da Tríplice Aliança durante a Primeira Guerra. Nos anos 20, os estúdios da UFA irão abrigar a produção dos principais marcos do cinema expressionista daquele país, além de obras inspiradas no realismo soviético. Com a ascensão de Hitler, em 1933, as experimentações e a discussão de temas sociais são suprimidas pela ditadura totalitária, que passa a ter controle total sobre a UFA e faz dela o polo produtor dos filmes de propaganda nazista.

políticos de lugares e ideologias os mais variados verão no documentário um instrumento único de educação, de formação ideológica e de persuasão das massas.⁸ Mas por que o gênero documentário tinha essa importância? E de que forma podemos ver nos documentários produzidos nesse período a conjunção dos três elementos que tornam essa experiência única?

Para tentar responder a essas questões, gostaria de analisar alguns trechos do documentário *O Eterno Judeu* (*Der Ewige Jüde*, ALE, 1940), dirigido por Fritz Hippler. Quando a Polônia foi invadida pelos nazistas, Goebbels designou uma equipe de cinegrafistas chefiada por Hippler para registrar imagens dos judeus que passaram a viver nos guetos daquele país. O filme mostra o judeu como um elemento estranho e daninho, que deve ser exterminado com a mesma veemência com que se elimina uma praga capaz de transmitir doenças contagiosas. Assim, não é coincidência o fato de esse filme ter sido lançado na mesma época em que a Solução Final e as pesquisas para a utilização de Zyklon-B (um pesticida) nas câmaras de gás haviam sido instauradas na Alemanha.

Na abertura do filme, os letreiros mostram o título do filme e a formação de uma estrela de Davi na tela. Nos quadros seguintes, são

⁸ Durante o Estado Novo (1937-1945), o Governo Vargas criou, em 1939, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). O órgão era responsável por coordenar a propaganda oficial do Governo e por censurar os meios de comunicação. Tal modelo foi inspirado pelas experiências de propaganda em ditaduras de outros países, em que se sobressai o culto à personalidade e a disseminação da propaganda nas diversas manifestações culturais.

⁹ Existe uma grande dificuldade para se encontrar os filmes de propaganda do regime nazista no Brasil, mesmo em arquivos de cinema. Para se ter uma ideia, a versão em DVD de *Olympia* foi lançada aqui no segundo semestre de 2006. Já *Vitória da Fé*, (1933) o primeiro documentário realizado por Riefenstahl sob encomenda de Hitler, encontra-se disponível no site de vídeos YouTube (www.youtube.com). Os trechos de *O Eterno Judeu* a que se faz referência neste trabalho estão inseridos no documentário *Arquitetura da Destruição* (*Architektur des Untergangs*, SUE, 1992), dirigido por Peter Cohen. Apesar dessa deficiência, esses trechos já são de grande valia para a proposta de análise que se coloca.

apresentados a "natureza" do filme (*Ein docümentarischerfilm*) e os nomes dos responsáveis pela direção, música e filmagem, respectivamente. Por fim, uma espécie de "nota de esclarecimento" sobre o filme, que diz:

"Os judeus civilizados que vemos na Alemanha representam apenas uma parte do seu caráter racial. Este filme nos mostra, em cenas autênticas, feitas nos guetos poloneses, como os judeus são, antes de se encobrirem sob a máscara do europeu civilizado."

É importante notar nesse texto como o fato de se tratarem de "cenas autênticas" parece querer não só legitimar o ponto de vista das imagens que virão a seguir, como ser uma prova irrefutável dessa natureza judaica ainda em descoberto na Polônia. Esse tipo de associação é possível, porque o filme tem o poder de mobilizar, no espectador, mecanismos mentais como lembranças, sentimentos e sensações. E o faz exatamente por possuir estruturas que teóricos do cinema do início do século XX, como Hugo Munsterberg, considera análogas à memória e imaginação humanas. O espectador lida com um tipo de imagem que reproduz a profundidade e o movimento contínuo e usa suas faculdades mentais para participar ativamente do jogo. Munsterberg acaba por concluir que a recepção dessas imagens se configura em uma mistura de fato e símbolo, referindo-se "à condição do espectador que aceita a aparência de profundidade e, ao mesmo tempo, sabe que essa profundidade não é real; envolve-se no 'como se' da ficção e guarda consciência de que há uma convenção que permite o jogo." (Xavier, 2005: 19 e 20)

Há também a relação entre texto e imagem, que, em *O Eterno Judeu*, conduz o entendimento e os sentimentos em relação às pessoas e situações que serão mostradas, revelando ao espectador uma "verdade" até então encoberta. Algo semelhante pode ser encontrado no documentário *O Homem com uma Câmera* (*Chelovek s Kinoapparatom*, 1929, dirigido por Dziga Vertov), mas com objetivos bem distintos. Para estabelecer uma linguagem própria ao cinema, separada da linguagem

¹⁰ Segundo o conceito de indexação, esta é uma forma de estabelecer um acordo entre o realizador do filme e aquele que o vê. A partir de então, o espectador vai encarar as imagens que se seguem como uma narrativa documental, cujos efeitos no público serão bem mais intensos do que os de uma narrativa ficcional. (Ramos, 2000, p. 198 a 201).

do Teatro e da Literatura, Vertov acreditava que o olho mecânico da câmera seria capaz de nos mostrar a "verdade nua" através de seus efeitos, fazendo da imagem fílmica algo melhor do que aquilo que se vê pelo olho humano, por natureza imperfeito. Sem utilizar o artifício da narração, suas imagens retratam o dia-a-dia do povo soviético e explora os efeitos da montagem de todas as formas possíveis. Percebe-se que, em seus filmes, o diretor utiliza a montagem como forma de organizar o olhar do espectador, evidenciando uma determinada visão de mundo. Vertov também defendia o abandono da ficção, que considerava uma influência corruptora do proletariado.

As legendas que dão início ao documentário preparam o espectador para estar diante de um filme experimental, rodado na URSS, com o objetivo de reproduzir as imagens da vida sem utilizar títulos, narração, cenários e atores. Membros do alto escalão do *Reich* admiravam o modo de filmar soviético, com suas qualidades artísticas e seu forte poder de convencimento (mas sem levar em conta os pressupostos teóricos para a produção desse tipo de imagem). Goebbels chegou a recomendar o trabalho feito por Eisenstein em *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, URSS, 1925) como exemplo a ser seguido pelos realizadores alemães, pois, para ele, esse filme seria capaz de tornar bolchevique alguém que não tivesse uma ideologia firme.

Mas enquanto Vertov, impressionado com as potencialidades que iam sendo descobertas no trabalho com a imagem, pretendia, com isso, defender o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica capaz de uma percepção nova e melhor do mundo sem utilizar artifícios do Teatro e da Literatura, o princípio de autenticidade da imagem era utilizado pelos realizadores nazistas para fazer do ponto de vista uma visão objetiva, neutra e, sobretudo, verdadeira. Em nenhum momento a legenda do filme de Vertov afirma que vai trazer a experiência real, e sim uma visão a partir de um trabalho experimental e da tentativa de um contato mais direto com a vida a ser captada. É uma proposta, uma maneira de ver entre tantas outras possíveis. Em *O Eterno Judeu*, a impressão de realidade é deliberadamente transformada em realidade.

Conduzida por uma música sinistra, as imagens mostram judeus sujos, maltrapilhos, com aparência doentia e feições desconfiadas, acompanhadas pela seguinte narração: "Em todo lugar que uma mácula surge no corpo do povo, eles se fixam, alimentando-se do organismo em decomposição. Eles lucram com a doença do povo. Empenham-se em perpetuar toda condição patológica. Assim é na Polônia e assim foi na Alemanha. Assim os judeus se comportam através da História."

Em seguida, aparecem cenas de ratos, milhares deles, correndo pelos becos, andando por meio de alimentos, infectando tudo em sua volta. Imagem e texto comparam os judeus a esses seres perniciosos, que conseguem contaminar a mentalidade dos alemães tanto quanto os ratos conseguem espalhar Tifo, Peste ou Cólera.

Em outro momento, o filme contrapõe imagens assépticas de estátuas gregas e pinturas renascentistas embaladas pela abertura de *O Fantasma da Ópera* a imagens de pinturas expressionistas num fundo musical que mais lembra risadas de chacota ou a reação de alguém em estado de delírio. Associam assim as "deformidades" destas obras com um alegado caráter degenerado de seus apreciadores, os judeus, enquanto os alemães seriam aqueles que cultivam uma arte de formas puras e belas.

Quanto o que diz respeito à narração, o cinema se torna sonoro no final dos anos 20 — apesar de o som direto só ter sido realmente possível em 1959, com a invenção de um aparelho de captação portátil em um ambiente fora de estúdio. Enquanto os filmes se tornam falados, as imagens mudas do documentário passam a ser comentadas, explicadas por uma voz *off.* O comentário, no documentário de propaganda, não é mostrado como *um* ponto de vista em relação à interpretação das imagens, mas como *o* ponto de vista, visão única e justa dos fatos.

"Si l'usage du commentaire omnipotent a vite dominé (...) c'est qu'au tournant des anées 30, la forme documentaire s'instituicionnalise: elle cède toujours plus de terrain en tant que recherche artistique d'avantgarde, aventure de la percertion et de la conception, au profit d'une instrumentalisation socio-politique comme média de masse, "pré-vision du monde." 11

¹¹"Se o uso do comentário onipotente o dominou rapidamente (...) é porque com o início dos anos 30, a forma documentário se institucionaliza: ele cede sempre mais terreno de uma pesquisa artística da vanguarda, aventura da percepção e da concepção, em benefício de uma instrumentalização sócio-política como *media* de massa, 'previsão do mundo.' [tradução livre](Niney, 2002: 70).

Com relação à forma, ainda que passando longe do mesmo resultado, as imagens descritas acima são claramente inspiradas nos filmes realistas soviéticos — em que um apurado trabalho de montagem e edição conseguia depreender da imagem um grande poder de mobilização dos sentidos. Mas o que é interessante notar é a maneira simples, didática e direta com que este documentário define os vilões e os mocinhos, não deixando dúvidas para qual lado se deve pender.

Sabemos (e se sabia à época) que as imagens de O Eterno Judeu foram rodadas na Polônia ocupada — somos cientes também do tipo de tratamento que um invasor, em especial o invasor nazista, costuma dar às populações dos territórios ocupados e aos seus inimigos declarados. A própria Riefenstahl teve a oportunidade de testemunhar esses fatos quando foi incumbida de trabalhar como fotógrafa junto às tropas alemãs. Mas ao assistirmos a essas imagens, a impressão que se tem não é a de se estar diante de uma determinada comunidade judaica, mas sim do próprio arquétipo do judeu, incapaz de mudar por ser incapaz de se adequar. Apesar disso, não é possível achar que, devido ao que se mostrava, os espectadores acreditavam que os judeus assim viviam, porque gostavam — ou seja, que o documentário seria capaz de direcionar tão diretamente uma opinião ou embotar o senso crítico de quem o visse. A questão é que, quando os nazistas assumiram o poder, encontraram uma sociedade já imbuída de noções antissemitas e com perspectivas eliminacionistas prontas para serem mobilizadas a extremos até então inimagináveis. E não se está falando de pessoas que ignoravam o que estava acontecendo ou que não tivessem autonomia para não se tornarem, de alguma forma, perpetradores do Holocausto. 12 Segundo pesquisas de opinião pública feitas na Alemanha pela própria SS entre 1939 e 1944, os alemães estavam bem informados, por exemplo, sobre os campos de concentração e a preparação para a invasão da Rússia, violando o Pacto de Não-Agressão estabelecido entre os dois países. (Arendt, 1998: 339).

"O objetivo político pode muito bem ser repulsivo, mas se se considera só o que ocorre e o que é dito e feito no *filme* tem-se que, como membro da platéia, escolher o lado certo. Os filmes de propaganda

Para saber mais sobre o papel do povo alemão no genocídio de judeus durante a era nazista, ver GOLDHAGEN, Daniel Jonah. Os carrascos Voluntários de Hitler — o povo alemão e o Holocausto. 2. ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

têm o bem e o mal tão bem ordenados, com seus personagens bem definidos e seus conflitos claramente desenhados, que há pouca escolha além de reagir com as violentas reações que são provocadas. (...) Confiando no fato de que as pessoas em estado de excitação são receptivas a influências que de outro modo seriam esquadrinhadas, os propagandistas fazem tudo que podem para provocar emoções, para que mais facilmente possam conduzi-las à sua meta política." (Furhammar; Isaksson, 1976: 148).

Ainda que a propaganda nazista nos pareça hoje carecer de originalidade e imaginação — ainda que seja inegável que tenham cumprido seu papel na mobilização dos afetos do povo alemão — é preciso lembrar que esses filmes contavam com uma forte estrutura que controlava desde a censura dos roteiros até a exibição desses filmes dentro e fora da Alemanha. O projeto de propaganda dos nazistas — com sua arquitetura e monumentos grandiloquentes, suas festas, seus uniformes, seus atos de expurgo daquilo que era considerado fora dos altos padrões culturais do Nacional-Socialismo, seu forte apelo emocional e dramático — combinava arte e política a fim de se colocar acima da realidade, eliminando qualquer referência do passado ou de experiências contemporâneas e se colocar como algo eterno e atemporal. Nada podia ser produzido ou veiculado fora dos rígidos parâmetros estabelecidos pelo Ministério da Propaganda.

Já foi dito que as obras de Leni Riefenstahl são um diferencial, um caso à parte na produção cinematográfica alemã durante a vigência do III *Reich*. Enquanto as demais produções cinematográficas realizadas no período se dividiam entre a visão de Hitler — em que as mensagens da propaganda deveriam se resumir a poucos pontos, repetidos incessantemente e sem muita sofisticação na linguagem, já que "as grandes massas (...) têm uma capacidade de recepção muito limitada, uma inteligência modesta, uma memória fraca" (Hitler apud Lenharo, 2001: 47) — e a do ministro de Propaganda, Joseph Goebbels — em que, para conquistar o coração do povo e mantê-lo, o filme de propaganda deveria utilizar comparações sutis e apelar para as emoções simples do povo com o objetivo de reforçar preconceitos e valores da própria sociedade através do entretenimento, a cineasta consegue impor um estilo próprio, com um trabalho de imagem de forte conotação simbólica

e emotiva, fazendo de seus documentários as obras fílmicas mais expressivas da era nazista.

"Ainda que filmes como *O Eterno Judeu* e *Judeu Süss* sejam esclarecedores no entendimento das teorias de propaganda do *Führer* e de seu principal Ministro, a Europa dos anos 30 reconheceria a força da nova e grande Alemanha através de outro tipo de cinematografia — que, diga-se, jamais sujou as mãos com a abordagem mais ou menos explícita da questão judaica. (...) Entraria em cena a beleza altamente técnica das imagens de Leni Riefenstahl." (Kurtz, 2000: 155 e 156).

Ao retratar o congresso de Nuremberg, Riefenstahl realiza a sagração definitiva de Hitler junto ao povo alemão, que se coloca, em júbilo, ao seu serviço. O documentário tem início com os seguintes letreiros:

"Em 5 de setembro de 1934. Vinte anos após o início da Primeira Guerra Mundial. Dezesseis anos após o início do nosso sofrimento. Dezenove meses após o início do Renascimento alemão. Adolf Hitler voa para Nuremberg de novo para rever as colunas de seus fiéis seguidores."

A primeira frase é mostrada com um vigoroso retumbar de tambores. As duas frases seguintes, que falam sobre a Primeira Guerra e prejuízos que ela trouxe para a Alemanha, trazem uma música forte e ameaçadora. Logo depois, o "temor" é anulado por um som suave e conciliador, enquanto a tela mostra o tempo passado desde o início do "Renascimento alemão". Por fim, uma música forte, mas agora encorajadora, anuncia junto com o letreiro o retorno de Hitler a Nuremberg.

Sejam celebrações, desfiles, discursos, sejam momentos formais e informais, Riefenstahl tenta tirar de cada imagem e som captados o máximo de expressão e dramaticidade. O documentário mescla as atividades oficiais — em que se traçam as novas diretrizes do NSDAP e da Alemanha com o expurgo das dissidências dentro e fora do partido — com momentos "cotidianos", em que se pode ver os bons resultados da cultura nazista junto ao povo sorridente, solidário, encarando o futuro sem deixar de lado a tradição. Em *Triunfo da Vontade*, acontecimentos aparentemente banais, pessoas do cotidiano, a arquitetura bucólica de uma cidade, homens e jovens de uniforme se tornam partes de um organismo auto-fundante e quase biológico, cuja harmonia é garantida pela figura de Hitler. Através do trabalho de câmera e da edição, com

travellings, panorâmicas e grandes planos em câmera baixa das massas de uniforme; câmera alta e planos mais aproximados de Hitler isolado contra o céu; cortes que dão vida a prédios e monumentos, agilidade às ações e composições emocionais que contrapõem Hitler e seus seguidores, o congresso se torna uma grande epopeia e ganha, assim, uma nova conotação, emotiva e empolgante, em que as trevas e as incertezas de um passado miserável dão lugar a um espetáculo fascinante de paz, beleza, equilíbrio e fraternidade.

Essa ideia fica bastante clara na cena do acampamento da Juventude Hitlerista, instalada nos arredores de Nuremberg durante o congresso. Com uma música alegre ao fundo, vemos meninos e rapazes bem apessoados e nutridos, sempre com um sorriso no rosto. Começam o dia tomando banho, fazendo a barba, preparando o café da manhã. Tudo de forma ordeira e planejada. As tarefas são bem divididas e todos procuram se ajudar mutuamente, principalmente os mais velhos em relação aos mais jovens. Algumas tomadas destacam meninos dando prazerosas gargalhadas, contrapondo outras cenas de jogos praticados em grupo. Até mesmo as lutas são feitas em clima festivo, numa grande e inocente brincadeira.

Já *Olympia* é dividido em duas partes, *Festa do Povo* (*Fest der Volker*) e *Festa da Beleza* (*Fest der Schönheit*). Riefenstahl abre seu documentário com tomadas realizadas na Grécia, onde foram realizados os Jogos Olímpicos antigos. A câmera explora ruínas de templos antigos e suas colunas imperiosas, ainda que carcomidas pelo tempo. Seguem-se imagens de brancas estátuas de homens e mulheres de olhos vazados, cultuadas pela estética nazi como símbolo de pureza e perfeição — apesar de se saber hoje que essas estátuas eram pintadas, tendo perdido a cor e os traços no decorrer dos séculos —, até chegar à famosa estátua do Discóbolo de Myron ¹³

que "transforma-se" em um ser humano a realizar o arremesso de disco. E assim vai aparecendo o atleta arremessando um dardo, ou belas moças esguias fazendo movimentos suaves e ritmados, realizando o sonho moderno de Pigmalião. Fusão do antigo e do moderno, este

¹³Datada de 450 a.C., a estátua retrata um atleta helênico iniciando o arremesso de disco, uma das provas realizadas nos Jogos Olímpicos na Grécia antiga e que se manteve nos Jogos da Era Moderna.

último sendo encontrado ao final do percurso da tocha olímpica na bela Alemanha hitlerista.

Em close ou em grandes planos, com câmeras baixa e alta — chegando ao extremo de cavar buracos na área de competição e usar balões para realizar tomadas aéreas —, em velocidade lenta ou rápida, o corpo em *Olympia* é captado, fragmentado e alienado nos movimentos, nos músculos retesados, na respiração ofegante, nas expressões de dor e alegria dos atletas. De uma prova de longa duração — cuja edição foi pensada de forma a não deixá-la monótona e entediante —, Riefenstahl faz da maratona uma verdadeira luta de contornos épicos. Luta contra o adversário, contra as agruras dos 42 quilômetros do percurso, contra o corpo que vai ficando mais extenuado e que só se mantém em movimento pela vontade de chegar ao estádio.

É importante ressaltar que o esporte, tal como o conhecemos, foi um movimento que se desenvolveu dentro de condições históricas bem particulares. O esporte, entendido como competições físicas, com regras estabelecidas, entre indivíduos ou equipes, vai se desenvolver entre 1870 e 1914, acompanhando o desenvolvimento industrial e o crescimento das cidades. O movimento olímpico, fundado pelo Barão de Coubertin em 1898, tinha objetivos fundamentalmente sociais e políticos: melhorar as qualidades físicas dos cidadãos e deslocar os conflitos entre nações para um campo mais "neutro". Nos anos 20, após o fim da Primeira Guerra, o esporte se torna um grande fenômeno social e cultural, passando a fazer parte do debate político. Em 1936, na época dos Jogos Olímpicos de Berlim, o esporte já figurava em quase todos os projetos de sociedade do mundo ocidental.

"Le bienfait moral de la discipline collective dans le sport de compétition, si ardemment défendu par les pédagogues des meilleures écoles britanniques, ne fut pas communément accepté avant le début du vingtième siècle. Mais, une fois répandue, cette idée somme toute assez bizarre devint partie intégrante de toutes les idéologies autoritaires: aussi bien en Russie soviétique qu'en Allemagne nazie, le sport fut consideré et utilisé comme un moyen de fabriquer des "hommes nou-

veaux" dans le moule héroïque et discipliné que ces deux idéologies exigeaient." (Bellos, 2002: 90).

Mais do que uma competição entre nações, o filme retrata a supremacia do melhor e do mais forte, em que somente aqueles de determinada raça ou compleição física serão dignos de pertencer ao Olimpo da humanidade — da mesma forma que somente a raça ariana poderia fazer parte do regime nazista e da nova Alemanha. Tanto em Triunfo da Vontade quanto em Olympia, percebe-se um apurado domínio da câmera e das possibilidades da montagem para a constituição do "belo técnico". Tendo uma inegável identificação com os ideais estéticos do nazismo ainda que Riefenstahl tente, em suas justificativas de defesa, fazer disso uma concepção unívoca da beleza, da harmonia e da perfeição —, a cineasta, em sua busca incansável por um ideal, faz ignorar solenemente as contradições da realidade por ela filmada, construindo assim um mundo que se forma a partir de uma exigência ditatorial pela beleza. "O propagandístico, na obra de Leni, é inseparável de sua própria natureza compulsivamente perfeita (...). A imagem de Riefenstahl já é em si, a sua própria propaganda: ela se vende pelas suas qualidades inerentes." (Kurtz, 2000: 157).

Quando os crimes cometidos pelo regime de Hitler foram descobertos, a cineasta passou a ser identificada com o regime para o qual trabalhou. O que foi agravado ainda mais depois que Riefenstahl alegou, em sua defesa, desconhecer as práticas de extermínio dos nazistas e nunca ter sido filiada ao NSDAP — para ela, não se poderia, portanto, ver em seus filmes qualquer conotação política. Tais argumentos foram amplamente discutidos nas últimas décadas, podendo se chegar a duas conclusões sobre eles: na primeira, eles não passam de uma versão cínica, proferida por alguém que, não satisfeita de ter escapado de uma condenação mais severa, ousa ter algum mérito por obras que exaltaram um regime que provocou tanto sofrimento. A segunda conclusão que se pode tirar é que estamos diante de uma tentativa desesperada

^{14&}quot;O benefício moral da disciplina coletiva no esporte competitivo, defendido tão ardentemente pelos pedagogos das melhores escolas britânicas, não foi amplamente aceito antes do começo do século XX. Mas, uma vez propagada, esta ideia um tanto bizarra transformou-se em parte integrante de todas as ideologias autoritárias: desde a Rússia soviética até a Alemanha nazista, o esporte era considerado e usado como meio de fabricação dos 'homens novos' no molde heroico e disciplinado que estas duas ideologia exigiam." [tradução livre]

de se redimir de uma condenação individual por uma culpa que é coletiva, em uma situação social e política cuja possibilidade ainda hoje difícil de compreender. Um momento em que, ironicamente, o agrupamento político mais radical a governar na Europa deixou de lado a tática golpista e chegou ao poder através de uma surpreendente escalada eleitoral, apesar de suas ideias abertamente anti-semitas, antibolchevistas, revanchistas e militaristas. (Goldhagen, 2002: 97).

Não quero aqui discutir o mérito em torno dos julgamentos dos filmes de Riefenstahl no pós-guerra, mas gostaria de colocar essa discussão em outros termos, focando a maneira como a cineasta define seus próprios documentários nos depoimentos deixados por ela no documentário A Deusa Imperfeita (Die Macht der Bilder Leni Riefenstahl, ALE, BEL, ING, 1993), dirigido por Ray Müller. O diretor reconstrói a trajetória biográfica de Leni Riefenstahl desde o início de sua carreira como bailarina até o início dos anos 90, em que a diretora se dedica a realizar imagens do fundo do mar. O eixo principal do documentário são os depoimentos da própria Riefenstahl, que mesmo com mais de 90 anos percorre os locais onde viveu os principais momentos de sua carreira — os Alpes, os estúdios da UFA, o local onde ocorreu o congresso de Nuremberg, o *Olympiastadion* de Berlim — e as próprias lembranças com uma impressionante lucidez. Isso significa, inclusive, momentos de embate entre Riefenstahl e Müller — responsável também por entrevistá-la —, em que a cineasta revela seu gênio forte e dominador mesmo sobre um trabalho que ela não está dirigindo. A despeito de dizer que não se importa mais com o que passou, o documentário revela também o desconforto de Riefenstahl em relação a diversos momentos de sua atuação junto ao regime nazista, como o documentário Vitória da Fé (que ela renega) e seu relacionamento com Goebbels e Hitler. É interessante notar, em A Deusa Imperfeita, que a noção de documentário trabalhada por Müller consegue desconstruir a noção de documentário defendida por Riefenstahl, na medida em que contrapõe argumentos e informações conflitantes sem, no entanto, tentar chegar a um "veredicto" sobre sua personagem ou dar uma imagem única e imutável.

Pretendo, com isso, não chegar à real natureza desses filmes ou às intenções de Leni Riefenstahl ao filmá-los, mas perceber como ela constrói, ao longo dos anos, as diferenças entre seus filmes — definidos e

reafirmados por ela como documentários — e os de propaganda nazista do período. Pelas possibilidades que permite e pelas dificuldades de se estabelecerem delimitações precisas tanto com relação aos demais modos de filmar quanto entre as várias possibilidades dentro do gênero, é difícil oferecer uma definição unânime sobre o documentário. E é exatamente com isso que Riefenstahl vai basear sua defesa.

Ao falar sobre *Triunfo da Vontade*, ela conta que os noticiários da época eram estáticos, sem movimento. E que, por isso, decidiu realizar tomadas móveis para tornar o produto mais interessante. Além disso, acreditava que a montagem deveria seguir uma sequência que se assemelhasse a uma dança, uma música, conectando as imagens pelo fio da sensibilidade. Quando Ray Müller pergunta se seria essa qualidade artística a causadora das críticas do pós-guerra, ela responde:

"Pode-se fazer um noticiário [sobre um evento] — e, na verdade, eles foram feitos — ou se pode tentar transformar o material em um filme que seja interessante e sem tomadas de poses. O senhor notou que neste filme não há comentário no sentido comum da palavra? Não há nenhum comentário que tenha de explicar nada. Esse é um aspecto que distingue um documentário de um filme de propaganda. Se fosse propaganda, como muitos dizem, haveria um comentarista para explicar o verdadeiro significado e o valor da ocasião. Esse não foi o caso." (Depoimento de Leni Riefenstahl em *A Deusa Imperfeita*).

Para Riefenstahl, a presença de imagens estáticas, posadas, em que a montagem das cenas segue as demandas de um texto lido em off, que por sua vez vai conduzir o entendimento que o público deve ter daquilo que está vendo, são características que definem o noticiário e os filmes de propaganda. Já um filme documentário, gênero em que a cineasta inclui as suas obras, possuiria características bem distintas: suas imagens possuem movimento; registram as ações das pessoas e os acontecimentos de forma natural, da forma que ocorreram. Além disso, a montagem privilegia o efeito emocional e simbólico das imagens, e não a informação pura e simples do que está acontecendo. E o mais importante: falta um comentário que conduza o entendimento das imagens. Se eles não existem, não se pode dizer que as imagens defendem um ponto de vista. O entendimento a ser tirado dessas imagens vai depender de uma ideia individual de cada espectador.

Ao colocar os argumentos dessa maneira, Riefenstahl está utilizando, nos dias de hoje, uma definição da época sobre noticiário e propaganda para dizer o que seus filmes *não são*, pretendendo com isso neutralizar as reações da crítica. Em verdade, as obras de arte têm a característica de guardar algo de seu tempo, mas também são dotadas de uma força de incidência imediata para a cultura do nosso tempo. Algo do passado, mas que ocorre no presente ainda que seus conteúdos culturais não nos sejam decifráveis, devido à distância temporal, portadora de uma essência não mais metafísica, a obra de arte é considerada como ação humana, sendo matéria de pesquisa e de interpretação histórica. Assim, o valor de uma obra não pode ser considerado absoluto e perene, mas algo capaz de se repropor continuamente e em termos sempre diversos. "Estético ou moral, o juízo é sempre um juízo histórico, porque não é pronunciado com base em uma verdade científica, mas em relação com uma determinada situação humana." (Argan, 1993: 18).

Senão, vejamos. No documentário de Müller, em um determinado momento — mas ainda na discussão sobre *Triunfo da Vontade* —, o diretor comenta a presença forte de dois elementos em contraste: Hitler e o povo. Ao perguntar se essa era uma técnica consciente, Riefenstahl despista. "Não havia mais nada. Havia somente Hitler e o povo." Ora, a provocação de Müller era exatamente em torno da forma como Riefenstahl *mostrava* Hitler e o povo. Existem inúmeras possibilidades para se mostrar isso, mesmo quando se está filmando eventos não-posados. ¹⁵ E Riefenstahl escolheu filmar Hitler em câmera alta, dando uma ideia de engrandecimento de sua figura. Nos discursos, enquadrava o rosto do *Führer* em primeiro plano, montando essas tomadas com outras em que se vê os rostos dos membros do Serviço de Trabalho do *Reich* ou dos jovens da Juventude Hitlerista, como se estivessem a travar um diálogo íntimo. Riefenstahl comenta que, com o uso de um determinado tipo de lente, conseguiu fazer com que os soldados com ban-

¹⁵ Tanto em *Triunfo da Vontade* como em *Olympia*, é possível perceber — pelo tipo de montagem, pelos rostos *em close* obtidos, entre outras coisas — sequências que seria impossível que tivessem sido filmadas no momento em que aconteceram. Mas o que encenam são fatos verídicos — como nas provas de vela e remo de *Olympia*, em que não seria possível filmar (ou pelo menos fazer as tomadas pretendidas por Riefenstahl) sem atrapalhar os competidores. Muitas foram filmadas antecipadamente, para depois serem inseridas no contexto. Como já foi explicado em nota anterior, o uso de reconstruções foi legitimado pela escola griersoniana, contemporânea de Riefenstahl.

deiras se tornassem um mar de suásticas, que parecem movimentar-se por si mesmas e não porque alguém as está segurando. Em diversas sequências, podemos ver Hitler mostrado contra as nuvens, individual, isolado, a contemplar os milhares de participantes do evento. E pelas mãos de Riefenstahl, estes aparecem como grandes blocos, indistintos, desumanizados. A documentarista tenta, sem sucesso, parecer que não tem consciência da historicidade intrínseca da arte e que ignora a profunda ligação entre a ação artística e a ação histórica.





Figura 1 Figura 2



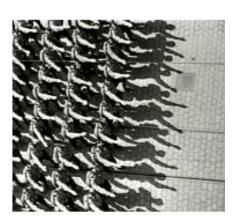


Figura 3 Figura 4

"O discurso evidenciaria sentidos em seu funcionamento, ele é produtor de sentidos em seu funcionamento, seu deslizamento, solicitando,

sempre, pontos de articulação, deslocamentos, falhas. Assim, libera-se o discurso do constrangimento lógico de uma anterioridade absoluta, e abre-se a possibilidade de introduzir o *registro social*, de refletir sua inscrição num *processo* eminentemente *social*, o que implicaria pressupor certos desdobramentos: conflitos, reconhecimentos de relações de poder, representações instituídas, constituições de identidades, imaginário social, etc." (Mattos, 2000: 289, os grifos são da autora)

Naquele período, entre as diversas maneiras de aproximação entre o indivíduo e o real através da imagem, Riefenstahl conseguiu criar novos parâmetros capazes de provocar emoção e envolvimento com o que é visto. Em seus depoimentos concedidos no pós-guerra, quando dá a definição sobre suas obras, mostra um grande domínio dos códigos, dos discursos em torno do que era considerado propaganda política à época — ainda que alegasse ser uma pessoa alheia à política —, e usa isso para "provar" que seus documentários não tinham um caráter político.

Independente de quão antiga seja, a obra de arte é algo que ocorre no presente. Apesar de pertencer ao passado, sua materialidade ocupa uma porção do espaço e do tempo reais. Para Argan (1993), diante de um acontecimento que se produz não é possível omitir-se ou pronunciar juízos serenos ou distantes. O que se pode fazer sobre uma obra de arte, sejam eles positivos ou não, são posicionamentos, atos de escolha. É a partir destes que se escolhe a aceitação ou a recusa da coexistência com essa obra. Ainda que seja difícil ou mesmo contraditório, é impossível deixar de atribuir valor às obras de Riefenstahl: não só pela importância que tinham dentro de um sistema cultural específico, mas por serem ainda hoje, um dado de nossa existência.

Mentira bem arquitetada, defesa instintiva, ou a visão de alguém "que não fazia ideia" do que acontecia, como ela própria dizia? É possível, mesmo de uma versão trabalhada e construída, tirar certa parcela de verdade. Quando a diretora diz que Hitler não queria um filme político, talvez seja mais próprio entender que Hitler não queria um filme que utilizasse os mesmos códigos, discursos e convenções daqueles que estavam sendo produzidos e exibidos. Ele queria um filme artístico, feito por alguém que pudesse dar o toque de Midas e produzir a imagem do nazismo em todo o seu pretendido esplendor. Riefenstahl

só não tinha ideia de que acabaria isolada em meio a suas obras de ouro.

Referências bibliográficas

ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. 3. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável:* cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BELLOS, David. Jacques Tati. Sa vie et son art. Paris : Du Seuil, 2002.

CATROGA, Fernando. *Nação, Mito e Rito* — religião civil e comemoracionismo (EUA, França e Portugal). Fortaleza: Nudoc/Museu do Ceará, 2005.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*, ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2002.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOLDHAGEN, Daniel Jonah. *Os Carrascos Voluntários de Hitler*, o povo alemão e o Holocausto. 2. ed., São Paulo : Companhia das Letras, 2002.

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

KURTZ, Adriana Schryver. Três Receitas para um cinema anti-semita. In : RAMOS, Fernão Pessoa *et al.* (Org.). Estudos de Cinema 2000 — SOCINE. Porto Alegre : Sulina, 2000.

LENHARO, Alcir. *Nazismo, "O triunfo da vontade"*. 6. ed., São Paulo : Ática, 2001.

NINEY, François. *L'Épreuve du Réel à L'Écran*, essai sur le principe de realité documentaire. 2. ed., Bruxelas : De Boeck, 2002.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário* — história, identidade, tecnologia. Lisboa: Cosmos, 1999.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. *História, questões e debates*. Imagem em movimento: o cinema na história. Curitiba: UFPR, v. 20, n. 38, jan./jun. de 2003.

RAMOS, Fernão Pessoa *et al.* (Org.). Estudos de Cinema 2000 — SOCINE. Porto Alegre: Sulina, 2000.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico* – a opacidade e a transparência. 3. ed., São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Máquinas retóricas livres do documentário Ciberativista

Bráulio de Britto Neves

Doutorando, Universidade Estadual de Campinas - Unicamp brauliobrittoneves@yahoo.com.br

Resumo: Completa-se uma década da publicação dos documentários pioneiros do movimento ciberativista. Estes documentários representam uma nova inflexão no documentário, por prefigurarem de novas formas de pertencimento às enunciações documentárias, que pretendem criar relações horizontais entre enunciadores, atores sociais e enunciatários. A poiese de contrapúblicos, antes ensaiada de maneira fragmentária, se torna um propósito deliberado com o documentário-rede ciberativista.

Palavras-chave: ciberdocumentário, ciberativismo, documentário contemporâneo, Seattle.

Resumen: Hace una década que se inició la publicación de documentales pioneros del movimiento ciberactivista. Estos documentales representan un nuevo punto de inflexión en el documental, prefigurado por nuevas formas de pertenencia al enunciado documental, cuyo objetivo es crear relaciones horizontales entre enunciadores, actores sociales y enunciatarios. La poiesis de contrapúblicos comenzó de una manera fragmentaria y se convirtió en un propósito deliberado de la red documental ciberactivista.

Palabras claves: ciberdocumental, ciberactivismo, documentales contemporâneos, Seattle.

Abstract: It's been a decade since the publishing of pioneer documentaries of the cyberactivist movement. These documentaries represent a new turning point in documentary, because they prefigure new forms of documentary utterances, which aim the creation of horizontal relationships between enunciators, social actors and enunciatees. The poiesis of counterpublics that began in a fragmentary way, is now a deliberate purpose to the documentary-cyberactivist network.

Keywords: cyberdocumentary, cyberactivism, contemporary documentary, Seattle. **Résumé**: La publication des documentaires pionniers du mouvement cyberactiviste a commencé il y a une dizaine d'années. Ces documentaires présentent un nouveau tournant dans le documentaire: ils préfigurent de nouvelles formes d?appartenance aux énoncés documentaires, qui visent à créer des relations horizontales entre énonçant, acteurs sociaux et énonciateurs. La poiesis de contre-publics, qui a commencé de manière fragmentaire, devient un but délibéré du réseau du documentaire cyberactiviste.

Mots-clés:cyberdocumentaire, cyberactivisme, documentaire contemporain, Seattle.

[Este artigo foi produzido a partir da pesquisa "Documentário-rede ciberativista brasileiro 2001-2007", de minha autoria, atualmente em andamento. Esta pesquisa concerne a produção de tese de doutorado do autor junto ao programa de pós-graduação em Multimeios do Departamento de Cinema (DECINE) do Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação do professor Fernão Ramos. Temos com o apoio CAPES/CNPq, através de bolsa de doutoramento concedida a mim desde o final de 2007. Agradeço também à colaboração preciosa de Débora B. Santos, interlocutora a quem devo muitas das inferências a respeito de *This is What Democracy Looks Like*.]









Antes que ela desapareça, ouve-se, em *over*, uma voz feminina distorcida por um megafone. Fala pausadamente para suas palavras serem repetidas por um coro de manifestantes: *a eletrônica da elocução individual desencadeia expressão coletiva – não concorre com ela*.

A tela fica branca, enquanto videogramas dos protestos anticapitalistas de 1999 em Seattle, deslocam-se suavemente para a esquerda sobre o fundo branco como se fossem fotogramas de um filme de *slide*





examinados em uma mesa de luz: a historicidade proporicionada pelas imagens fotoquímicas é estendida àquela das imagens eletrônicas, porque ambas têm o mesmo propósito.

"I think that ten years from now... the thing that is gonna be written about Seattle... was not that tear gas bombs were off in every street corner... but that the WTO in nineteen ninenety nine was the birth... of a global citizens movement... for a democratic global economy": uma história futura, possível, é narrada, mas apenas para o horizonte de uma década.

A música, pulsação grave do início de uma composição eletrônica (*drum'n'bass*), aumenta de volume, que, depois de terminada a locução *over*, chega ao máximo, com vários ritmos superpostos: *nesta revolução*, *dança-se o quanto*, *como e com quem se quiser*.

Este é o prólogo do ciberdocumentário "Essa é a cara da democracia", um dos vídeos que inaugura o conjunto retórico ¹ recémsurgido no cinema documentário. O argumento deste artigo é que não apenas se trata de uma constelação estilístia "nova", mas uma que é

¹Esse termo equivale, aproximadamente, às noções de "modos documentários" (Nichols, Bill, Representing Reality: issues and concepts in documentary. Indianápolis: Indiana University Press, 1991) ou constelação estilística (RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP, 2008). A sua formulação deriva-se da abordagem que desenvolvemos em nossa pesquisa, a partir do pragmaticismo peirceano e da pragmática universal, através da qual distinguimos o cinema documentário de outras expressões cinematográficas, analisamos as enunciações documentárias do ponto de vista da sua comprensibilidade e validez, como ações comunicativas,como se verá adiante.

capaz de lançar luzes em ângulos originais sobre a concepção de *doc-umentário*. Nada melhor do que agora, quando se completa aproximadamente uma década desde o lançamento dos *documentários-rede ciberativistas* seminais (*This is What Democracy Looks Like e Show-down in Seattle – five days that shook the WTO*) para refletir sobre suas promessas e repercussões.²

A partir destes vídeos, disseminados em grande parte com a contribuição dos voluntários da rede ciberativista global *Indymedia*, as imagens do famoso evento anticapitalista se disseminaram de modo incontrolável através das plataforma telemáticas da internet, pelo correio, em mostras independentes e exibições organizadas por organizações sociais em espaços não convencionais. As particularidades do licenciamento das imagens permitiram que elas elas ressurgissem na esfera pública incorporadas nas mais variadas enunciações audiovisuais. Oito anos depois dos protestos, uma delas merece nossa atenção por seu caráter paradoxal: o filme "inspirado em eventos reais mas cujos personagens são fictícios" *Battle in Seattle* (Stuart Towsend, 2007).

Para atender aos seus propósitos, neste artigo será feito um exame dos arranjos retóricos dessas três obras. A circunstância de que todos são relatos dos "mesmos" propicia identificar as especificidades de cada uma delas: *This is What Democracy*, em sua aproximação com a *videoarte* e o *live cinema*; Showdown, com o contexto do vídeo comunitário; e Battle, com a estilística do docudrama, do cinema clássico hollywoodiano. Para isso, analisarei os documentários abordando-os como *ações comunicativas* (Habermas, 1979, 1986). Deste modo, uso as diferenças de condições e pretensões de validez entre cada enunciação, para identificar as singularidades das retóricas do documentário, nas condições da esfera pública atual. A discussão sobre os documentários ciberativistas demanda que consideremos, antes: (a) porque a originalidade dos documentários ciberativistas esteve em transpor as condições de correção relacional do fenômeno (as ações do "movimento

²Onze anos depois dos eventos da "Batalha de Seattle", o segundo foi realizado como um documentário em cinco episódios que foramtransmitidos via satélite (no canal de acesso público DeepDishTV) em dezembro de 1999. A primeira aparição pública de "This is What Democracy Looks Like" que pude identificar foi no final de 2000, na programação do quarto Festival Internacional de Vídeo e Filmes sobre o Trabalho de Seoul (*Seoul International Labour Film and Video Festival*) http://lnp89.org/4th_SILFVF/eng_main.htm.>

de movimentos" contra a globalização corporativa) para as relações prefiguradas entre os participantes das enunciações, (b) os motivos pelos quais essa dimensão escapou a boa parte dos prognósticos dos estudiosos do cinema documentário e (c) como os procedimentos de análise dos documentários como ação comunicativa se ajustam à relevância, outrara negligenciada dos aspectos perlocutórios das enunciações documentárias.

Flashback: Seis anos antes...

Em primeiro de Janeiro de 1994, exatamente no dia da promulgação das leis que criavam a NAFTA (North American Free Trade Agreement), víamos, ouviamos e/ou liamos os primeiros comunicados do Exército Zapatista de Libertação Nacional, proferidos pelo seu "Subcomandante" Marcos. Neste momento, em que a maioria esperava a comemoração da vitória da globalização neoliberal, ao invés de se confirmar do seu caráter inexorável, são as vozes divergentes que ganham a cena. Surgidas do fundo da selva húmida do sul do México, eram dirigidas não para uma espaço comunicativo nacional ou continental, mas *ao mundo*. Mais exatamente, os neozapatistas enunciam-se — e, ao fazê-lo, constituemna — para a opinião pública mundial que se descobria através da internet. A anacronia da denominação do grupo político ("Exército de Libertação Nacional") é uma ironia que acentua o contraste com os instrumentos da sua proposta política: uma luta política internacionalista *não-vangurdista e não centralista*.

A estratégia do Exército Zapatista de Libertação Nacional foi cuidadosamente ajustada às novas condições da visibilidade pública trazidas pela relevância que os meios comunicação por redes distribuídas haviam ganho desde o início dos anos 1990, graças a expansão das redes telemáticas.³

³EZLN COMMUNIQUÉS (1993), "First Declaration from the Lacandon Jungle: EZLN's Declaration of War, Today we say 'enough is enough!'(Ya Basta!)", disponível em: http://flag.blackened.net/revolt/mexico/ezln/ezlnwa.html. Consultado em 31/05/2010; @@@Coyer 2005; Ruiz, 2005; Garrido e Halavais, 2003.

Primeiro, o EZLN se lançou como *breaking new* na esfera pública massiva, realizando ações armadas táticas, de efeito espetacular: tomadas de cidades no estado de Chiapas, exatamente no dia em que se promulgava o Acordo de Livre Comércio da América do Norte (NAFTA, em inglês). O acordo de livre comércio – sem livre trânsito de pessoas – da América do Norte era até então a ação de maior sucesso da agenda neoliberal. Graças aos neozapatistas, a agenda mediática foi "sequestrada", retirando o foco do evento tediosamente previsível que seria mais uma confirmação do "there is no alternative" thatcheriano.

No dia da promulgação da NAFTA, 1º de janeiro de 1994, os guerrilheiros de origem maia - os maias não haviam se dispersado? não estavam extintos? - ocuparam sete cidades da província de Chiapas. Dois dias depois, lançaram uma série de comunicados pela internet, a partir do seu www.ezln.org. Isso, instalou o EZLN como um "sinal parasita" durável das comunicações do NAFTA. Nos cinco anos que se seguiram, através da coalizão do "movimento de movimentos" na Ação Global dos Povos, esse ruído se tornaria infernal, fazendo todos os encontros da "governança corporativa global", (em Seattle, Praga, Genova, Cancún, Miami) serem perturbados por "dias de Ação Global". Isso durou até que os governos e corporações imperialistas retaliassem a sociedade civil global de maneira drástica, impondo a agenda da "Guerra ao Terror" e colocando na guase-clandestinidade o novo internacionalismo. Introduction: 9/11 Prologue", in Yuen, Eddie et alii (Editores), The Battle of Seattle: the new challange to capitalist globalization, Nova lorque: Soft Skull Press, 2002, p. 3.) O resultado, na visão mais pessimista (como a de Dean, 2008) teria sido a "foraclusão" da comunicação política. No entanto os acontecimentos mais recentes – da vitória de Barack Obama, à continuação da articulação internacional entre os ciberativistas – desautorizam tomar esses juízos como definitivos.

⁴Esse é o diagnóstico soturno de um ativista, no prólogo de um dos livros mais importantes sobre as manifestações de Seattle em 1999:"O espaço político radical que foi aberto pelo movimento anti-globalização foi instantanamente pulverizado (especialmente nos EUA) e o mundo desde então pareceu ser envolvido numa nova Guerra Fria entre um império Estadunidense vingativo e um pernicioso fundamentalismo islâmico de direita."(Yuen, Eddie, "

As declarações do "Sub Marcos", ⁵ de prosódia refinada, eram, em questão de semanas, traduzidas para as mais diferentes línguas por simpatizantes espalhados pelo mundo. A mesma figura carismática do revolucionário de cachimbo e máscara "passamontanha" seria explorado como tema de vários documentários independentes, largamente distribuídos e exibidos pelos voluntários ciberativistas. Os neozapatistas, depois de acolher produtores de filmes independentes, que produziram documentários sobre sua luta, vem organizarando, com apoio de acadêmicos e midiativistas, seu próprio arranjo de produção de documentários. ⁶

Ao invés de centrar sua argumentação sobre a dominação econômica ou étnica, abordam assuntos concernentes a várias organizações autônomas da sociedade civil, principalmente aquelas vinculadas aos movimentos que haviam sido os mais cruciais para a definição da "esquerda pós-moderna" a partir do final dos anos 1960: os chamados Novos Movimentos Sociais (NMS). Os neozapatistas, desde seu surgimento na esfera pública global, adotam a mesma perspectiva pluralista destes movimentos. Diferentes do movimento operário tradicional, os NMS procuram combater também aspectos psíquico-culturais da dominação através de práticas políticas prefigurativas. Para para estender a luta política além da dimensão politico-econômica dos conflitos sociais, adotam modelos de organização discrepantes daqueles da esquerda marxista tradicional. A cultura política dos NMS, fermentada pelas práticas políticas de resistência não-machista, holística, não antropocêntrica, foi incorporada pela organização da coalizão de movimentos da Ação Global dos Povos, catalisada pelos neozapatistas do sul do Mexico na década de 1990. No final dela, esta articulação política –a mesma que

⁵ "Subcomandante", porque segundo o princípio zapatista do "mando-obediência", quem comandaria mesmo são os populares, não cabendo a um especialista militar branco de origem urbana pretender assumir qualquer liderança de um movimento camponês indígena no qual as mulheres tem papel destacado.

⁶Os mais conhecidos títulos são *Viaje al centro de la selva* (*Memorial Zapatista*), de Epigmenio Ibarra (1994), *Zapatista*, Benjamin Eichert, Rick Rowley Staale Sandberg, (1999) e Storm from the Mountain, Rick Rowley, (2000). Desde 1998, os zapatistas organizaram um centro de produção de documentários, que teria produzido mais de seis mil vídeos indígenas (cf.,acessado em 15jul2010).">http://www.chiapasmediaproject.org/cmp/aboutenglishespa%C3%B1ol>,acessado em 15jul2010).

originou o Fórum Social Mundial– logrou alcançar um patamar internacional, propondo a busca de métodos não-revolucionários de transformação social global. É este mesmo ethos que re-emergiu na esfera pública ampla através dos protestos de Seattle.⁷

Três dos mais importantes "novos movimentos sociais", vinculados a "políticas de identidade", foram simultaneamente interpelados nos comunicados neozapatistas: o feminista, o ambientalista e o de minorias étnicas. Depois de capturar, com a provocação de um acontecimento imprevisto, a cobertura espontânea da mídia massiva, o EZLN logrou transformar a ampla atenção pública inicial em apoio declarado de organizações não governamentais e movimentos sociais ao redor do mundo. Logo em seguida, usou a estrutura da rede distribuída da internet para descentralizar o fluxo das comunicações, contornando o gatekeeping mass-mediático. A internet permitiu-lhes (a) interpelar pessoalmente os enunciatários quanto a sua responsabilidade política; (b) enunciar-se em âmbito internacional a partir da tematização de dilemas que efetivamente não podem ser contrastados por ações de âmbito apenas nacional; (c) manifestar-se com sofisticação formal, usando o discurso verbal, fotográfico e videográfico para construir narrativas que aproveitavam o repertório das fábulas populares (do intelectual fora-dalei mascarado, lutando a partir dos ensinamentos de um povo que se tinha como desparecido, possuidor de sabedoria imemorial, contra o inimigo militar e econômicamente poderoso da história).

Quando se observa essa configuração do arranjo retórico dos neozapatistas do ponto de vista da estrutura de links entre sites, fica evidente a sua estratégia de *estelarização*⁸ do movimento na esfera pública, a partir de sua plataforma telemática (o site ezln.org). Como notam Garrido e Hallavais (2003), sem passar por esta página (ou por outras plataformas zapatistas "próximas"), havia então pouquíssimos pontos conexão que unissem os sites feministas, ecologistas e de defensores de culturas tradicionais. Ou seja, através dos *links*, as comunicações

⁷A respeito da contribuição das culturas sem estado e sem capital para a inovação política da virada do século, cf. Graeber, D. *Fragments of an Anarchist Anthropology*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2004.

⁸"Estelaridade" é um termo que Soriau (as 200.000 situações dramáticas) usa para conceptualizar a construção das situações dramáticas como eventos centrais de um universo de discurso.

dos neozapatisas criaram um potencial de comunicação lateral⁹ entre movimentos que anteriormente pouco tinham desevolvidos laços de solidariedade e co-responsabilidade política: a enunciação prefigura o pertencimento a um mesmo espaço de visibilidade pública. Em grande medida a rede Indymedia, que assina como co-autora dos documentários-rede ciberativistas *Showdown...* e *This is What Democracy...*, corporifica a proposta neozapatista de criação de um contexto comunicativo de coalizão entre movimentos sociais – ou seja, de um *contrapúblico amplo.*¹⁰

Coerente com a estrutura de comunicação muitos-muitos das redes distribuídas, o neozapatismo se enunciava como movimento de uma minoria oprimida em busca de solidariedade de outras minorias e outros oprimidos sem cobiçar uma "tomada de poder":

"Toda vanguardia se supone que es representante de la mayoría. En nuestro caso pensamos que eso no sólo es falso sino que, en el mejor de los casos, no va más allá de un buen deseo, y en el peor de los casos es un claro ejercicio de suplantación. A la hora en que se ponen en juego las fuerzas sociales, se da cuenta de que la vanguardia no es tan vanguardia y de que los representados no se reconocen en ella.

A la hora en que el EzIn está renunciando a ser vanguardia, está reconociendo su horizonte real. Creer que podemos hacer esto, que podemos hablar por éstos más allá de nosotros, es masturbación política. Y en algunos casos ni siquiera es eso porque ni siquiera se siente el placer del onanismo. Apenas el que se puede obtener en los panfletos que finalmente uno es el mismo que los consume.

Estamos tratando de ser honestos con nosotros mismos y alguien puede decir que es un asunto de bondad humana. No. Podemos ser incluso cínicos y decir que ser honestos nos ha dado resultado cuando decimos que sólo representamos a las comunidades indígenas zapatistas de una zona del sureste mexicano. Pero nuestro discurso ha logrado tocar el oído de mucha gente más. Hasta ahí llegamos. No más. (...)

⁹Para o conceito de "comunicação lateral" entre movimentos sociais como um dos aspectos fundamentais da "midia radical", cf. Downing, John D. H. Midia Radical: Rebeldia Nas Comunicações E Movimentos Sociais. São Paulo: Senac, 2004. p. 53, 68-9.

¹⁰Warner, 2002, p. 114 e seg.; Kluge e Negt, 1993

En cada plaza les fuimos diciendo a todos: "no venimos a dirigirlos, no venimos a decirles qué hacer sino que venimos a pedirles ayuda". Aún así, a lo largo de la marcha recibimos legajos de reclamos que venían desde antes de la revolución mexicana en espera de que alguien resuelva el problema. Si pudiéramos resumir el discurso de la marcha zapatista hasta hoy, sería: "Nadie lo va a hacer por nosotros". Hay que cambiar las formas organizativas, e incluso rehacer el quehacer político para que esto sea posible. Cuando decimos "no" a los líderes, en el fondo también estamos diciendo "no" a nosotros."

Esse programa político confluiria confluência com a cultura *hacker*, no hackativismo dos anos 1990, que seria retomado, em um leque mais amplo de táticas comunicativas, com o ciberativismo da primeira década deste século. Estes movimentos políticos absorveram muitos dos procedimentos das mídias comunitárias e militantes de uma ou duas décadas antes (visíveis, por exemplo na co-produção de *Showdown...*). O grande mérito destas mídias, muito além de qualquer inovação formal, foi ter consolidado os experimento de produção coletiva (ou colaborativa) de documentários que foram fragmentariamente ensaiados desde o fim dos anos 1960 (vide, por exemplo, os documentários de Chris Marker com operários de Besançon, em *A bientôt, j'espère* e *Classes de Lutte*).

A expressão dessa nova forma de ação política comunicativa no documentário atual constitui um ponto de inflexão na história desta retórica cinematográfica. Deve-se a ela a resistência do documentário como retórica crucial para semioses coletivas de oposição na esfera pública dos nossos dias, contra a maioria das expectativas acadêmicas dos anos 1990. Muito poucos, há quinze anos atrás, apostava napersistência no uso das imagens-câmara na retórica documentária. Isto ocorreu, em grande medida, devido à autonomização dos processos de poiese de espaços de visibilidade pública, graças ao esforço voluntário de cidadãos politicamente ativos. Estes desdobramentos, porém, estavam desenhados na hipótese do "cinema tardio", anunciado no final dos anos 1990, por Miriam Hansen (Hansen, 1994), a partir da obra

 $^{^{11}} Garcia$ Marques, Gabriel. 2001."Habla Marcos" http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3450593, 24/11/09, 21:07:30. (Sub-comandante Marcos, 2001).

cinematográfica e teórica de Alexander Kluge (Kluge, 1993 [1972]).

Enquanto isso, na academia...

Em meados dos anos 1990, poucas eram as vozes dissonantes diante do aparente consenso em torno da idéia do "deslizamento dos significantes na pós-modernidade", que se formava desde os anos 1980. No campo dos estudos cinematográficos, confrontada com a decisão da indústria de bens de consumo duráveis e cultural, em extinguir em curto prazo o uso da película fotográfica, a maioria dos teóricos concluiu que a tendência da relação entre imagens de síntese e as provenientes de tomadas (imagens-câmara) seria, inexoravelmente, a da indistinção entre uma e outra. As imagens digitais foram identificadas como a "pá-de-cal" nas pretensões de verdade proposicional do cinema documentário. Seria, portanto, a hora de dar o beijo de adeus à "ontologia da imagem fotográfica", pelo menos no que tange à capacidade supostamente inerente das imagens fotoquímicas em fornecer garantias palpáveis e visíveis para a indicialidade na fotografia e no cinema. 12 Para o bem (da crítica desconstrutivista) ou para o mal (das teorias realistas), a partir do momento que o do uso do videotape se disseminou, estaria para sempre perdido o vínculo das imagens aqueiropoiéticas com o mundo histórico, porque ele seria dissolvido pela mediação das máquinas lógicas pordutoras das imagens numéricas.

Na confluência do "deslizamento dos significantes" com as "políticas de identidades", alguns críticos com inclinações anti-realistas vaticinavam que a tendência predominante do documentário (e do resto do cinema) contemporâneo iria ser a do "borramento das fronteiras" (tí-

¹² Esse entendimento da noção de índice não condiz com a sua concepção original, no contexto da semiótica pragmaticista. Os efeitos do índice dependem tanto de seu caráter de vestígio físico de uma interação física entre um objeto e um signo quanto da pertinência desse signo a um universo de discurso sobre relações causais cujo conhecimento deve ser previamente compartilhado entre os participantes das enunciações onde o índice aparece. Por exemplo: não se reconhecem pegada sem tê-las visto serem produzidas (ou pelo menos ter-se ouvido falar de como o são) como resultado da caminhada pedestre sobre uma superfície mole. O índice pressupõe uma relação em que se compartilha uma percepção e/ou o relato sobre ela.

tulo do famos livro de Nichols, 1994). Essa tendência estaria exemplificada, primeiro na produção dos documentários subjetivos (Renov, 2004), cujo compromisso veredictor é modestamente limitado ao universo do próprio realizador. Segundo, se expressou programaticamente nos maneirismos da video-arte digital da época, estilística "em alta" no circuito institucional de galerias, museus, festivais de cinema, bienais e outros eventos de arte contemporânea e/ou cinema "de vanguarda".

A resposta pós-modernista, recomendada à constatação de que os efeitos de sentido do documentário nunca haviam passado de "jogos de verdade", era o ceticismo generalizado. No lugar da produção audiovisual de compromissos factuais, as imagens digitais anunciariam um tipo de retórica audiovisual "fabulatória", cujos compromisso veredictor só poderia ser *modesto*, restrito aos fatos da própria enunciação: diante da catástrofe do mundo, melhor é cuidar de si. A teoria pós-modernista (Sontag, 1981; Dubois, 1999; Virilio, 1994; Baudrillard; Bourdieu, 1997; Sobchack, 1992, 1994; Winston, 1993, 1995; Wolton, 2003 [2000]) recomendava implicitamente ao produtor de audiovisual contemporâneo renunciar às quaisquer pretensões quanto a compartilhar conteúdos proposicionais provenientes do mundo histórico "exterior". Porém, por que este cetismo não atingiria os próprios jogos deconstrutivistas e/ou catastrofistas que inspiravam o neo-nominalismo sem fé dos estudiosos de cinema? (Allen e Smith, 1997; Godoy de Souza, 2002).

"Nunca a águia perdeu tanto tempo quanto quando tentou aprender com uma gralha": Os críticos vinculados à produção experimental, valorizada como "verdadeira arte", resistiam a atribuir relevância à precária e copiosa produção de vídeos militantes, populares e/ou comu-

É recorrente, entre os pensadores pós-estruturalistas, a crença de que sentidos podem emergir da interpretação de signos individuais. É o caso, por exemplo, dos objetos do "ato fotográfico" (Dubois, 1993) e do próprio ato fotográfico como objeto: seja pela adesão a algum código firagurativo (em geral, a *perspectiva naturalis*) ou a alguma narrativa (relato da produção da imagem), sozinha, a pura conexão mecânica entre objeto e signo gera, no máximo, uma indicialidade possível (um *representamen* indicial, ou *hipossema*). A tomadas de imagens em câmaras digitais não oferecem nem mais nem menos garantias referenciais, pois seus usuários são igualmente constrangidos à alinhar signos indiciais para criar "referências circulantes (Latour, 2001, p. 39 e ss.). Como magistralmente mostra-nos *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1969), é impossível garantir o sentido de signos que sejam arrancados de uma articulação contextual, narrativa ou argumentativa; sem elas, aliás, não é possível sequer sustentar seu estatuto de representações.

nitários. Tecnicamente precários e sensorialmente despojados, pouco pareciam prometer em termos de desenvolvimento da retórica audiovisual, além de um suposta reiteração do cinema direto / verité dos anos 1960. Iniciativas transformadoras, em termos de constituição de circuitos autônomos, como as experiências dos canais de acesso público à tv a cabo do DeepDish TV, do programa Paper Tiger, de canais comunitários de acesso público como o OffenerKanal e muitos outros canais comunitários, eram geralmente vistas como pertinentes apenas às práticas de movimentos sociais. Esforços de articular nacional e internacionalmente produtores independentes (como a Coalizão Videazimuth ou a Associação Brasileira de Vídeo Popular) não eram interpretadas como capazes de transformar a retórica do documentário. No máximo, eram "alternativas pobres" para quem não conseguia entrar no circuitos institucionais da videoarte ou da produção industrial de televisão. Inovações importantes em termos de metodologias de produção coletiva ou de democratização da produção audiovisual, surgidas nestes contexstos, passavam por meras benemerências edificantes.

As inovações estilísticas situadas no plano da prefiguração de relações, implicita nas enunciações documentarias produzidas nas "mídias radicais" foram amplamente negligenciadas nos anos 1990 e tiveram de esperar dez anos para serem "descobertas". Desde o início do século, vem sendo positivadas pela apropriação de seus procedimentos na produção de videoartistas de renome (alguns passaram a se autodenominar "documentaristas"), justificados pela "estética relacional" (que só circula como mercadoria através do documentário), ou indexados como "documentários dispositivos". ¹³

¹³ Vejam-se os casos da produção de "vídeo popular" de Eduardo Coutinho junto ao Cecip, o a apropriação de "Parabolic People" de Sandra Kogut, amplamente apropriadas como "videocabines" ou "barraquinhas" pelos praticantes do vídeo comunitário (ALVARENGA, Clarisse M. C., Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas: [s.n.], 2004.). Neste caso, a produção de vídeos de histórias de vida do Museu da Pessoa fornece o "elo perdido" que conecta o "documentário dispositivo" com o documentário-rede.

Não pretendemos duvidar, filosoficamente, daquilo que não duvidamos em nossos corações¹⁴

O que aconteceu com o cinema documentário nesses quinze a vinte anos esteve bem longe de corroborar a tese que o documentário tenderia a renunciar a compromissos referenciais. As máquinas de captar digitalmente as imagens figurativas da *camara oscura*, tal qual antes o faziam os equipamentos eletrônicas analógicos e fotoquímicos, continuam a criar relações de compartilhamento de percepções acústicas e visuais, pois as imagens-câmera (Ramos, 2005, 2008).

É curioso que o ceticismo enlutado, moda acadêmica no final do século passado, não tenha ainda sido dissipado nem no contexto dos estudos cinematográficos, em campos de pesquisa próximos (antropologia visual, teoria da comunicação) ou pelos próprios produtores de audiovisual. A tese do "deslizamento dos significantes" permanece na argumentação acadêmica, ironicamente, por inércia e falta de atrito. Repetida como fato consumado, o arrazoado reflui da teoria para as justificativas de obras de retórica documentária experimental (por exemplo, por que Eder Santos rejeita considerar "Europa em quinze minutos", um documentário?) A inércia deste pseudo-raciocínio é favorecida pela lubrificação do mercado especulativo da arte contemporânea. É um sofisma útil, que legitima as produções que a especulação mais valoriza porque evitam o que a esse mercado não interessa fazer ver: a centralidade da proposição de compromissos políticos com o mundo histórico que o documentário pressupõe.

A dificuldade dos pesquisadores de cinema é que eles examinavam o vídeo militante/popular/comunitário/ativista segundo a abordagem tradicional, de ênfase intratextual. Ela é usual e prática para a análise dos filmes do cinema clássico, pois a estabilidade dos processos de indexação (Carroll, 1996) dos filmes permitia a abstração dos dados contextuais, co-textuais e paratextuais dos processos interpretativos. Porém, feito com recursos precários, em geral, o vídeo popular parecia feio, além de não dispor de recursos de comunicação para se auto-indexar além dos limitados horizontes das mostras em espaços públicos urbanos, de organizações da sociedade civil ou através do correio. Isso

¹⁴Peirce 1990, p. 259.

tornava muito improvável perceber a poesia suja da inovação do videoativismo, que vinha desenvolvendo processos coletivos de produção, de construção de circuitos de difusão, e/ou de constituição de redes de práticas de aprendizado, como inovações retóricas do cinema documentário.

Ao contrário da maioria dos agouros acadêmicos, a digitalização das imagens-câmara e a telematização dos processos de enunciação pública dos documentarios proporcionou uma vertiginosa ampliação da visibilidade do cinema documentário (Channan, 2007). Nunca tantos produziram tantos documentários de tantas maneiras diferentes. E, com uma característica peculiar: dando bem menos importância para o *quantos* do que *como* e *para quem*. As novas versões das "três máquinas de imagens que compõem o cinema (Kluge, 2007: 82-3) - a camcorder digital, no lugar do cinematógrafo, a disseminação telemática distribuída no lugar da indústria cinematográfica e os "novos direitos autorais". ¹⁵

Entre muitas hibridizações, o documentário telematicamente disseminado (que chamamos documentário-rede ou ciberdocumentário) que vem sendo praticado pelo movimento ciberativista desenvolveu muitas das características que não somente permitem distinguir um novo conjunto retórico no documentário, como propiciam uma nova maneira de conceber o cinema documentário como "uma classe natural" da comunicação cinematográfica. Desenvolvido ao longo de trinta anos, a partir do compartilhamento de experiências de enunciação documen-

¹⁵ Chamo de "novos direitos autorais" as novas formas jurídicas que, propostas originalmente pelo movimento do software livre, contaminaram todo tipo de produção intelectual. Segundo elas, o autor, proprietário dos direitos autorais, estabelece com cláusula de uso a impossibilidade de privatização da obra (copyleft), bem como as liberdades de uso (no caso do documentário, apreciação e exibição), reprodução (cópia de vídeos), derivação (uso de imagens de vídeos em outros vídeos) e estudo (análise da produção). Isso fica bem evidente na maneira como o vídeo Brad – uma noite mais nas barricadas foi feito em grande parte com tomadas publicadas na internet que não são da autoria de VIDEOHACKERS (seu "autor") mas que são apropriadas com a liberdade proporcionada por essas nova lógica de propriedade. (Vide LIANG, Lawrence "The Ghost in the Machine: The Legal Capture of Technology" (2003), disponível em http://www.sarai.net/publications/readers/03-shaping-technologies/resolveUid/831ba4f8f83b60790055709e2e91c1c5>. Consultado em 31/05/2010), no lugar da bilheteria – servem à retóricas de toda sorte, das mais arcaicas ("de atrações") às mais "tardias" (subjetivas, prefigurativas).

tárias não convencionais (cinema militante, cineclubismo, vídeo popular/comunitário, movimento do software livre), o documentário-rede ciberativista mostra que o "documentário político e social" ocupa o cerne da definição de cinema documentário. Quando considerado como uma classe natural (Hulswit, 2002) da comunicação cinematográfica, o documentário não se definirá a partir de quaisquer procedimentos individuais, de objetos ou temas específicos, mas a partir do seu propósito (telos) como ação comunicativa. Neste sentido, todo documentário é uma enunciação que explícita ou implicitamente trata de propor a seus participantes entrar em uma relação de pertencimento a um ou mais públicos, de características definidas (Warner, 2002). Para isso, observaremos comparativamente os traços das retóricas documentárias dos vídeos "Showdown in Seattle", "This is What Democracy Looks Like", do filme comercial "Battle in Seattle". Antes, porém, vamos delinear o método de análise de compreensibilidade e validez dos arranjos retóricos cinematográficos.

Análise de enunciações documentárias como ações comunicativas

No início de "O que é a Pragmática Universal", Habermas faz uma apresentação sintética sobre a teoria do agir comunicativo. A ação comunicativa é o fenômeno por cuja coalescência, das interações interpessoais às práticas sociais e delas aos arranjos institucionais, tornamse corporificam-se os espaços públicos modernos. Do ponto de vista semiótico, estes contextos comunicativos consistem em universos de discurso que fornecem o fundamento comum (*common grounds*) para os processos de deliberação coletiva, dentro de um ideal de ordem democrática. A co-determinação entre o sentido e a validez das enunciações públicas é o que as distingue como ações comunicativas, em

¹⁶HABERMAS, Jürgen. *Communication and the Evolution of Society.* Boston: Beacon Press, 1979. Cap 1. "What is Universal Pragmatics?". Cf. tb. HABERMAS, Jürgen "Actions, Speech Acts, Linguistically Mediated Interactions, and the Lifeworld (1988)", in Maeve Cooke (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge: MIT Press, 2000, pp. 215-255.

contraste com o tipo antagonista, as ações estratégicas. As ações comunicativas são, portanto atualizações das retóricas à funções sígnicas do argumento, enquanto as estratégicas meramente expõem dicissignos ("signos dicente" ou "proposições"). Essas duas classes distinguem funções que tem propósitos completamente diferentes: o argumento (no caso, ação comunicativa) atua a partir da justificação de um juízo, pressupondo assim relação eu-tu entre os participantes da enunciação; o dicissigno (ação estratégica), a partir da afirmação de uma proposição numa relação eu-isso, tipicas de chantagens: "se você fizer isso, eu farei aquilo".

Há uma correspondência entre práticas de enunciação cinematográfica e cada um destes tipos de discurso. Tipicamente, formas mais hierárquicas de enunciação, seja a "voz do saber" do documentário "expositivo" clássico, quanto a autoridade artística do cinema industrial (e também do cinema "autoral") estabelecem uma assimetria nos processos enunciativos. O cinema emerso de arranjos retóricos fortemente institucionalizados tornam improvável uma relação de dialogismo entre os participantes da enunciação, aproximando-a da ação estratégica. Os conjuntos retóricos do cinema documentário, historicamente, tendem a constituir relações cada vez menos assimétricas e mais comunicativas, à medida em que aumenta a reversibilidade entre enunciadores e enunciatários.

Observando as três dimensões de validez ética do discurso, observase que se conjugam numa progressão de "modos de ser", tais como propostos na fenomenologia pragmaticista:¹⁷

A sinceridade intencional independe das demais dimensões da validez, exigindo uma interpretabilidade mínima. Ela se estabelece por de juízos perceptuais sobre a posição que o enunciador parece ocupar naquela comunidade intérprete que compartilha com o enunciatário através da enunciação.

¹⁷A proposta das três categorias cenopitagóricas, da fenomenologia (ou "faneroscopia"), *primeridade*, *secundidade* e *terceiridade* (que recebem nomes alternativos, igualmente bizarros: *oriência*, *obsistência* e *transuasão*) é considerada pelo próprio Peirce com sendo sua "única" contribuição efetiva para a filosofia. Na verdade, a estrutura recursiva da "nova lista de categorias" é a pedra de toque do pragmaticismo, que fornece a matriz metodológica para toda sua arquitetura filosófica e cosmológica. (cf. <http://www.helsinki.fi/science/commens/terms/ categories.html>)

A veracidade proposicional pressupõe a satisfação da sinceridade intencional, porque é a partir dela que o enunciatário pode estabelecer qual é o fundamento compartilhado ("common ground") do universo de discurso que o enunciador atualiza na enunciação; porém, conteúdos proposicionais podem ser transmitidos sem que a condição da correção relacional ser satisfeita, como nos compontentes estritamente informativos de enunciações estratégicas, como ameaças, chantagens ou barganhas.

A correção relacional depende que, para o enunciatário, a enunciação satisfaça as condições de sinceridade intencional e de veracidade proposicional; efetivamente, é apenas com a vindicação de uma relação "eu-tu", em que os participantes da enunciação admitem a isonomia um para o outro, que se cria uma correspondência entre o espaço interno e externo do discurso capaz de comprometer os sujeitos com mudanças em suas condutas deliberadas.

Dizer que as três condições de validez são satisfeitas, é o mesmo que afirmar que o enunciatário foi compelido à formar novos símbolos em sua mente. É isto que distingue as interações simbólicas na qual há uma ação comunicativa genuína de outras, explícita ou latentemente estratégicas, nas quais ele é chantageado ou logrado. A proposta de tomar o agir comunicativo como o "telos" do documentário, mostra que, diferente da narrativa ficcional, o documentário pretende que o universo de discurso do conteúdo proposicional que expõe (imagens, diagramas, metáforas, vestígios, dêicticos, palavras e outros símbolos) coincide com o universo de discurso dos fenômenos compartilhados como história pelo seu público.

Aquele cinema que chamamos "ficção" é o que estipula, senão com plena autonomia, pelo menos sem ter de assumir a responsabilidade política. Filmes narrrativos ficcionais podem pretender serem verossímeis segundo compromissos vagos de indicialidade com o universo de discurso do mundo fenomênico, constituindo sua coerência lógica narrativa (o chamado "pacto ficcional") com um o universo de discurso histórico de modo "imaginário", "fabulatório" ou pseudo-fenomênico, como em ficções históricas, docudramas, ou mesmo mockumentaries (na medida em que estes nunca deixam de ser comentários sobre os próprios critérios de demarcação entre retóricas).

Não é preciso que o conteúdo proposicional do documentário deva pretender se referir a experiências universalmente compartilhadas, mas apenas às experiências que seus públicos crê compartilhar como universais, ou seja, interpretadas como parte do mundo fenomênico histórico, tal como acontece, por exemplo, com documentários sobre extraterrestres, teorias da conspiração ou experiências místicas iniciáticas tal como eles são apreciados pelos seus públicos crédulos.

Já os filmes experimentais não tem necessariamente pretensão de veracidade proposicional. No entanto, são obrigados a propor o gozo estético conforme acordos estabelecidos entre apreciadores e enunciadores.

A mais aguda diferença da retórica documentária – que o diferencia de retóricas da propaganda e do jornalismo/reportagem - é sua pretensão de correção relacional. A enunciação documentária prescreve uma ética na relação entre os participantes que é a do compromisso público-político. A propaganda dispensa esse tipo de vínculo: a relação implícita à propaganda e demais proselitismos é a da chantagem, "se você quer essa felicidade, então nos dê seu dinheiro / voto / fé". O caráter argumentativo-narrativo aparece, porém, na comparação com a reportagem, não só porque a notícia "commodificou" o conteúdo. Como a retórica jornalística pré-determina institucionalmente as pretensões de validez, a correção relacional pressuposta é a do espetáculo ou entretenimento. A rigor, a "narcose por super-informação" de que falam as teorias funcionalistas da comunicação a condição permanente da retórica da "informação" (no sentido benjaminiano, Erlebnis, "vivência atomizada"), porque não prescreve qualquer forma de accountability nem para os participantes atuais, concretos da enunciação. Repórteres e cinegrafistas são "profissionais", trabalhadores assalariados alienados da sua produção. Os enunciadores efetivos são abstratos: uma corporação se assume como fonte da enunciação. E elas, como o documentário The Corporation brilhantemente mostra, não tem nenhum compromisso direto com a moralidade humana¹⁸, acessado em 15jul2010). A correção relacional esperada dos apreciadores de reportagens é a de

¹⁸The Corporation, aliás, é um caso interessante de ciberdocumentários: além de apropriar das imagens "copyleft" das manfestações de Seattle, mantem-se associado a um site em que se propõe ações pela accountability publica das corporações transnacionais (cf.http://www.thecorporation.com/index.cfm?page_id=38

quem "esperam ao longe", tele-espectadores. O mal do jornalismo é banal.

Efetivamente, é apenas a retórica documentária que convida os participantes da enunciação a se re-simbolizar como sujeitos politicamente responsáveis, ou seja, a se comprometer em adotar condutas públicas. Isso explica porque o documentário é tantas vezes descrito como argumento e narrativa, sem que se possa decidir qual é a categoria mais adequada. É que ambas designam retóricas em que o comportamento dos enunciatários se encontra prefigurado na enunciação. As enunciações documentárias tem a particularidade de serem não apenas historicamente contextualizadas, mas também contextualizantes. Por isso, o documentário visa a história duplamente: ao narrá-la no presente tenta alterá-la como futuro - mesmo que um futuro do pretérito. a polêmica quanto a tratar o documentário como, essencialmente, uma forma de comunicação argumentativa ou narrativa provém de uma falsa oposição. Há uma necessidade lógica implícita ao próprio conceito de argumento que esta função sígnica sempre depende de alguma forma de explanação proposicional, seja diacrônica ou sincrônica, estabelecendo continuidades em séries causais, seja sincrônica, organizando disposições espaciais como contigüidades. Sem narratividade nenhum tipo de raciocínio compeliria um interlocutor a adotar uma conduta. A complementaridade entre narrativa e argumentação é demandada também por razões éticas, pelo menos no entendimento benjaminiano do conceito de narrativa. Há um propósito ético, uma pedagogia prática, no compartilhamento da experiência. É o que se dá com as enunciações documentárias. No caso do documentário ciberativista, a tradução da intensidade da experiência vivida coletivamente para a participação nas narrativas das enunciações documentárias (como vimos no capítulo anterior quando comentávamos sobre a incorporação da Erfahrung benjaminiana aos conceitos de esfera pública proletária e contrapúblico por Kluge), é um traço recorrente da ação comunicativa que catalisa os contrapúblicos ou públicos autônomos.

A interpretabilidade simbólico-imagética, junto com as três dimensões da validez, servem para distinguir – de modo não exclusivo – a retórica do documentário. Permitem também para agrupar os arranjos documentários atuais em conjuntos retóricos distintos, conforme sua ênfase em satisfazer diferentes dimensões da validez. Estas "preten-

sões" variam entre documentários e mesmo dentro de um mesmo documentário. Cada constelação estílística permite identificar subclasses retóricas, nas maneiras como se endereçam a (ou prefiguram) públicos, apresentam os enunciadores, descrevem, narram e argumentam sobre mundos objetivos, e se fazem variavelmente compreensíveis para determinados públicos.

Na perspectiva pragmaticista, o documentário se distingue como classe natural (Hulswit, 2002) dos processos comunicativos como (a) ação comunicativa (b) realizada por imagens em movimento. Tratar o documentário como *ação comunicativa* não significa reduzir as inúmeras subconjuntos retóricos e arranjos de recursos possíveis à estratégias sustentação de propósitos políticos institucionais. Pelo contrário, compreender documentário como classe natural da ação comunicativa forçosamente conecta as várias definições de documentário com a deriva histórica das relações entra uma pluralidade de esferas públicas, inclusive no percurso da concepção de esfera pública como fenômeno global que emerge por coalescência entre as práticas comunicativas concretas, das mais casuais às mais institucionalizadas.

Não há motivos para acreditar que, no caso da retórica documentária, não se observem exatamente as mesmas condições de outras formas de ação comunicativa. O documentário, na definição proposta, é aquela classe natural de enunciações cinematográficas através das quais o enunciador, (0) ao ser compreendido de algum modo *por um público que compartilha uma percepção audiovisual*, pretende (1) asserir suas intenções comunicativas *num contexto de visibilidade pública que a própria enunciação cria e/ou na qual interfere*, (2) oferecer simbólico-imageticamente conteúdos proposicionais *pertinentes ao universo de discurso do mundo histórico fenomênico dos apreciadores* e (3) propor uma relação *de co-responsabilidade* entre os participantes da enunciação, na medida em que eles que se reconhecem como pertencentes a um mesmo *público* (nem que seja apenas o daquele documentário).

Discrepâncias entre o universo das condições de validez compartilhadas pelo público, nas situações de apreciação, e o universo das condições de validez que os enunciadores supõem serem compartilhadas pelos enunciatários são a fonte das objeções quanto à interpretação de uma enunciação enquanto documentário. Se isto já ocorre entre conjuntos retóricos (um documentário sendo apreciado como cinema experimental, ficcional), e entre subconjuntos retóricos do documentário (por exemplo, na condenação do uso de encenações pelos apreciadores habituados com a ética do cinema direto), que dirá nas atuais condições em que até a identificação de uma enunciação documentária enquanto tal depende da inserção dos apreciadores e enunciadores em uma mesma rede social telemática. No entanto, seja qual for o conjunto retórico das enunciações documentárias (seja nas definições conservadoras de cinema ou no "cinema expandido"), comprensibilidade e validez são sempre efeitos de sentido que se procura obter. O documentário, porém, tem um traço distintivo: sua singularidade como narrativa, como veremos abaixo na discussão sobre às suas pretensões relativas à correção relacional.

Através de atos assertivos se manifestam as intenções das enunciações, independente do conteúdo proposicional veiculado. A sinceridade intencional traduz a *primeiridade* das pretensões de validez proposicionais, capaz de instalar a "leitura documentarizante" (Odin, 1984, 2000, 2005) mesmo antes de haver qualquer conteúdo. A multiplicidade de meios, o caráter difuso das causas, pelas quais a "intenção assertivo-constativa" (Ponech, 1999) é atribuída à enunciação documentária, assim como a rapidez como ela se estabelece, revela que se trata de um processo fundamentalmente abdutivo ou mesmo perceptivo. Como primeiro interpretante lógico da enunciação pública, a satisfação da pretensão de validez da sinceridade intencional se realiza abdutivamente, ou seja, por processos não completamente deliberados nos quais o componente afetivo tem papel crucial. A sinceridade intencional é percebida (mais que calculada) a partir da percepção, afetivamente determinada, do contexto das interações.¹⁹

¹⁹Há um processo inferencial abdutivo de determinação da "intencionalidade assertivo-constativa" (ou "atitude documentária", Ponech 199;cf. tb. Odin, 1984, 200, 2005). O caráter afetivo/abdutivo/perceptual dos juízos sobre a sinceridade intencional explica, por exemplo, por que os coletivos do CMI da América Latina levaram a rede Indymedia a recusar receber dinheiro da Ford Foundation ou da Open Society Foundation (de George Soros) por se sentirem desconfortáveis em se verem publicamente vinculados à multinancional, problema que os coletivos estadunidenses não enxergavam. Cf. Coleman, G. "Indymedia's Independence; From Activist Media to Free Software" (Biella Coleman, In; Planetwork Journal, July 2004. http journal planetwork net article php?lab=coleman0704, 26Dez2009, 18h02min).

A dimensão segunda ou "obsistente" da validez do documentário se constitui na condição veracidade de conteúdo proposicional que a enunciação cinematográfica, por práticas indiciais, passa a ser considerada como uma instância de retórica documentária. Por meio da pretenção de veracidade, as intenções comunicativas assertivas ganham "carne", podendo ser julgadas verdadeiras ou falsas. Associado aos procedimentos associados às características tradicionais de "objetividade" e "realismo", o conteúdo da enunciação documentária mostra sua correlação existencial com um universo de discurso preexistente, em geral o mundo histórico, mas, também, em alguns casos, universos de discurso socialmente compartilhados (como nos documentários que abordam actantes de narrativas romanescas ou fabulares). A veracidade proposicional depende não apenas da ocorrência empírica de conexões existenciais entre eventos diferentes, mas também do compartilhamento do conhecimento sobre esta conexão, pelos participantes da enunciação. Este compartilhamento é o propósito do que Bordwell chama de "indexação": os signos co-/para-/contextuais levam o público intérprete a acolher os arranjos retóricos documentários como sendo capazes de representar o mundo histórico.

A falha na efetuação deste tipo de indexação pelo descompasso entre os universos de discurso de enunciadores e enunciatários, ou seja, falta de um *common ground*, explica porque que certos conjuntos retóricos documentários não são aceitos como verazes, mesmo que se reconheça suas intenções assertivas. Em geral, ou as suas formas de conexão de que sua veracidade depende são, ou elas estão pouco difundidas ("*La Commune* é docudrama, não documentário!", "*Europa em 5 minutos* é videoarte, não documentário!", "*Valsa com Bashir* é animação, não documentário!"), ou, ainda, empregam formas desusadas ("*Nanook* é pura ficção!").

A pretensão de validez da veracidade proposicional na retórica documentária, depende fundamentalmente do compartilhamento de uma cultura técnica entre os parceiros da comunicação (Erhat, 2005: 156-7). O papel que as pretensões de validez tem na realização de ações comunicativas é o mesmo que os interpretantes lógicos tem na efetuação dos argumentos como "instalação de crenças". Portanto, da mesma maneira como os interpretantes lógicos finais são ideais normativos, acessíveis apenas nas suas sucessivas atualizações parciais como interpretantes lógicos dinâmicos, a plena satisfação das pretensões de validez, como interpretantes últimos do discurso público no ideal de ação comunicativa, são pressupostos estruturantes que *tendem* a se realizar nas práticas comunicativas empíricas, mas sem nenhuma garantia de virem a ser plenamente alcançados (Habermas, 1979 [1976]: 3)

Como toda ação comunicativa, a *veracidade do conteúdo proposicional* não é capaz de esgotar o propósito das enunciações documentárias. Não é a verdade que irá definir a sua essência como classe da retórica. Fosse suficiente, não haveria ponto de demarcação entre a retórica documentária e a reportagem, e principalmente entre elas e a sofística da propaganda comercial ou político-partidária, e do proselitismo religioso - que, no fundo, fazem "chantagem estética" com o enunciatário *qua* consumidor ou "barganhas eleitorais" ao enunciatário *qua* cidadão. A diferença é que a comunicação estratégica fornece o conteúdo proposicional na forma de asserções condicionais, enquanto a ação comunicativa genuína, "orientada para a busca de entendimento", quando validada, leva o enunciatário a formular suas próprias asserções.

O documentário se distingue especialmente por, em alguma medida, comprometer argumentativamente seus enunciatários. Isso não depende só da verdade, mas da correção relacional: "quem é você para me dizer o que devo ou não fazer?" A terceira dimensão do interpretante lógico das enunciações comunicativas, a correção relacional, é que melhor distingue a retórica documentária de outros conjuntos retóricos cinematográficos. Através dela, a enunciação se apresenta como possível atualização (ou corporificação) de hábitos de comunicação, compartilhados pelos participantes. A correção relacional das enunciações públicas contextualiza pragmaticamente (i.e. no plano ilocutório) a intenção assertiva e o conteúdo proposicional, submetendo sua interpretação às determinações de uma certa relação intersubjetiva.

"Para ser compreendido em uma dada situação, cada proferimento deve, ao menos implicitamente, instituir e tornar explícita uma certa relação entre o locutor e o seu parceiro. Podemos também dizer que a força ilocutória de um ato de fala consiste em fixar a função comunicativa do conteúdo proferido. ... todo proferimento performativo tanto institui quanto representa uma relação interpessoal." (Habermas, 1979: 34).

O traço distintivo da retórica documentária é que nos documentários esta correção relacional se coloca nos termos de uma relação entre membros de um público. Quando essa relação adquire o caráter de compartilhamento narrativo da experiência (não apenas transmissão informativa de vivências) acrescenta à retórica documentária a autonomia para se constituir como espaço de visibilidade pública, além de se endereçar a espaços institucionalmente pré-constituídos. Através desta dimensão relacional da validez é que os arranjos documentários comprometem publicamente os participantes. Conforme as vicissitudes das condições e pretensões de interpretabilidade, sinceridade e/ou veracidade, o compromisso público pode variar de forma. O documentário pode ir do compartilhamento de modos subjetivos singulares de percepção (no documentário poético-experimental) até a provocação os participantes das enunciações a se empenharem em ações políticas iminentes (como no agitprop).

Habermas fala dos efeitos dessa terceira dimensão da retórica comunicativa como seu "poder gerativo". É por meio dela que o enunciador estabelece a perspectiva segundo a qual o seu interesse de representar fatos ganha sentido. As "atitudes assertivas" surgem quando, tendo sido intencionalmente manifestas na enunciação, os participantes aceitam ser apresentados em uma relação que eles aceitam como válida. O argumento se realiza quando enunciador e enunciatário se incorporem como símbolos na enunciação, criando força ilocutória suficiente para que a pretensão dos conteúdos proposicionais à veraciade seja julgada.

"Tenha ou não uma forma explicitamente linguística, ações comunicativas estão relacionadas a um contexto de valores e normas de ação. Sem o fundamento [background] normativos das rotinas, papeis, formas de vida - em resumo, convenções - a agência individual restaria indeterminada. Todas as ações comunicativas satisfazem ou violam expectativas normativas ou convenções. Satisfazer a uma convenção ao agir significa que um sujeito capaz de falar e agir assume uma relação interpessoal com pelo menos outro sujeito assim." (Habermas, 1979: 35)

Habermas, ao se referir à dependência que a interpretação dos gestos tem do componente situacional, afirma que "atos não linguísticos normalmente tem esse componente [proposicional] ausente...". Se-

ria o caso da enunciação cinematográfica? Para começar, na análise de filmes, se separar a interpretabilidade da validez já exige grande esforço de abstração, que dirá discernir a manifestação de intuito, expressão de conteúdo e proposição de relação, as três dimensões da validez.

A consolidação do ato comunicativo pela adesão do conteúdo proposicional ao componente ilocutório da enunciação, que propõe uma relação entre os participantes, fundamenta-se na simbolização dos atos de compartilhar a experiência aural e visual como uma relação eu-tu: veja o que/como eu vi, ouça o que/como eu ouvi. A tese da percepção-como-expressão (Sobchack, 1992) conduz a constatar que aspectos de sinceridade, correção e veracidade são pressupostos já à interpretabilidade da enunciação audiovisual. Isso tem duas consequências importantes.

Primeiro, as pretensões de correção relacional, na enunciação cinematográfica, se atualizam através da exibição de réplicas de legissignos (ou "signos de lei", convenções) trazidos de outros estratos retóricos. Por exemplo: o olhar para a câmera e a voz over impostada. São estilemas-clichês, que explicitam a "documentariedade" da retórica filme, (tanto que são aproriados por mockumentaries, docudramas e outros subconjuntos retóricos "anfíbios"). O primeiro estilema age como marca (token, réplica ou sinsigno) da relação (type ou legissigno) supostamente atualizada situação de tomada entre sujeitos-ocular e sujeitos-objetiva. O segundo manifesta no texto fílmico a relação proposta entre enunciador e enunciatário. Ambos clichês estilísticos são provenientes de subconjuntos retóricos documentários eticamente discrepantes (para não dizer concorrentes): a da voz-over-impostada, da retórica didático-expositiva do documentário "clássico", versus a do o olhar-para-a-câmara, da retórica ética interativo-reflexiva do documentário "moderno".

Segundo, nos atos de fala, a proposta de relação de uma elocução só pode ser tematizada em um outro ato comunicativo subsequente, que aborde como conteúdo proposicional²⁰, mas no cinema é possível tematizar ao mesmo tempo conteúdo e relação (vide, por exemplo, as

 $^{^{20}}$ "A comunciação que ocorre em um nível de intersubjetividade em um ato de fala tn pode ser examinada em nível de conteúdo proposicional em um ato de fala (constativo) ulterior, em tn+1. Por outro lado, é impossível desempenhar e objetificar simultaneamente um ato ilocutório. " (Habermas, 1979: 43)

seções sobre o centro de mídia independente instalado em Seattle em 1999, em *Showdown...* e *This is what Democracy...*). Nos documentários reflexivos, aliás, difícil é o enunciatário conseguir examinar uma pretensão abstraindo-a da outra. Tipicamente, isso é realizado pelo acréscimo de símbolos linguísticos escritos ou verbais (legendas e vozes *over*). Isso ocorre porque o cinema, como *medium*, não compartilha o sentido como uma emersão unilinear do sentido, como o fazem a elocução ou a escrita fonética (Christin, 1995). A presença da enunciação cinematográfica para a percepção não se desvanece tão logo a atividade do enunciador cessa - principalmente da tardia, a partir do *videotape*, passou a ser possível mergulhar na apreciação de imagens movimento de um modo que só era possível para as imagens estáticas. Além de fornecer uma interpretabilidade múltipla, intersemiótica, a enunciação cinematográfica é *materialmente corporificada*.²¹

"... no nível da intersubjetividade, seleciona-se o papel ilocutório no qual o conteúdo proposicional deverá ser usado; e esta comunicação sobre o sentido no qual a sentença com conteúdo proposicional deverá ser empregada requer uma atitude performativa da parte daqueles que se comunicam. Portanto, a reflexividade particular da linguagem natural repousa, em primeira instância, na combinação de uma comunicação de conteúdo — efetuada numa atitude objetificante — com uma comunicação concernente ao aspecto relacional no qual o conteúdo deve ser entendido - efetuada numa atitude performativa." (Habermas, 1979: 43)

A "atitude performativa" do cinema documentário é diretamente vinculado à sua textura narrativa. Na concepção benjaminiana de narrativa, se o relato e a descrição são componentes necessário, eles não são suficientes para compartilhar a *Experiência* (Erfahrung). A consistência específica dela surge, tradicionalmente, no compartilhamento de histórias longamente sedimentadas ao longo de sucessivas gerações de narradores, ou emersa a partir de numa rede infindável de relatos de viajantes, ambos a incorporar os eventos da série de situações de

²¹Ao contrário das especulações de muitos pós-modernistas enlutados, essa característica foi acentuada pela digitalização das maquinas de imagens: no computador, para analisar o *corpus*, revejo as imagens em vídeo indefinidas vezes enquanto escrevo sobre elas, incorporo no texto alguns de seus quadros, transcrevo falas com precisão. Compare-se com as condições de trabalho dos cinéfilos de pranchetinha e lanterna na sala escura, assistindo sessão após sessão os filmes sobre o qual escreviam.

enunciação e as características seus participantes, narrador e narratário concretos, como símbolos, nas proposições que constituem a narrativa. Ela exige estas proposições tendam a restituição dos acontecimentos como componentes da *memória coletiva*, mesmo que isso só se possa fazer de modo fragmentário e incompleto. Tais características delineiam a tendência distintivas do sentido que as enunciações documentárias em geral, principalmente no documentário que visa a "*vita activa*", produzem na e para a esfera pública.

Ao definir assim a narrativa, Benjamim a opõe à informação e ao romance (Benjamin, 1994: 201 e 204) Contraste semelhante há entre o documentário e a reportagem e o *feature film*, pelos mesmos motivos: como *argumento*, o documentário só ocasiona mudanças de conduta porque manifesta a intenção de asserir a verdade proposicional e, se faz isso, é com o propósito de transformar o sentido que os enunciatários dão a si mesmos. Esta potência que o documentário detém é aquela que o torna capaz de catalizar a ação coletiva, de constituir públicos e espaços de visibilidade pública, e, por recursão, criar contextos nos quais outras enunciações documentárias podem emergir sendo tomadas como documentárias pelos seus públicos.

Até a disseminação generalizada das comunicações telemáticas, o grau de autonomia que públicos minoritários ou oposicionistas tinham para explorar o documentário como catalisador de contrapúblicos era bastante restrito (*Classe de Lutte, La Société du L'Spectacle*). A sucessão de conjuntos retórico-maquínicos profícuos para a comunicação horizontal, nos últimos quarenta anos, traça uma clara trajetória da intensificação desse uso - do cinema militante ao vídeo popular, deste ao vídeo e rádio comunitário, e dele ao vídeo-ciberativismo.²²

²²Sobre a transição do vídeo popular ao comunitário, cf. ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil.* Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas: [s.n.], 2004. É intrigante observar uma inflexão recente (pós-2006) na longa tendência de ampliação da participação do público nas enunciações documentárias. Para a fração mais crítica dos ciberativistas, a quantidade parece ter substituído a intensidade crítica pela extensão interacional: a publicação aberta teria perdido seu poder politicamente provocativo em favor da generalização de usos narcisistas das plataformas corporativas de publicação de vídeos.

De volta para o futuro

Para evitar o equívoco das abordagens intratextuais que tomam os documentários como signos retoricamente auto-suficientes, destacáveis das rede sociotécnicas a partir das quais emergem, é preciso abordá-los não apenas como narrativas ou argumentos, mas argumentos narrativos corporificados como artefatos comunicativos (ou que se passam por comunicativos, "latentemente estratégicos"). Tratar documentários como atores-rede (Latour, 2001: 201 e seg.), implica observar a trajetória da deriva temporal e/ou contextual em que suas composições e estruturas se transformam. Em termos gerais, o documentário, para funcionar como ação comunicativa, depende da coalescência das semioses em vários estratos superpostos: (1) situações de tomada²³ (ou produção de imagens sintéticas figurativas ou não-figurativas), que podem ser distribuídas, na montagem, em um ou vários planos de diferentes; (2) continuidades espaco-temporais, lógicas e/ou actanciais, cujo conjunto, produzido pela montagem, constitui unidades entre diferentes situações de tomada, para serem compostas no estrato seguinte, o das (3) enunciações documentárias individuais, nas quais ocorre a criação de unidades; narrativo-argumentativas, que, por sua vez, são contextualizadas nas (4) plataformas de publicização telemáticas, que estruturam em contigüidade e/ou seqüencia o acesso a vários documentários, além de fornecer recursos de auto-indexação, ferramentas lógicas e práticas de participação na interpretação coletiva do "conteúdo", produção de outras enunciações e, mais amplamente, de constituição da identidade dos enunciatários como público autônomo có-responsável pela auto-gestão da plataforma. Isto implica em ações comunicativas no plano (5) do posicionamento da plataforma ciberativista na esfera pública (a) com relação à outras plataformas do mesmo contra-público, (b) no horizonte do conjunto dos espaços comunicativos telematicamente mediatizados e (c) no da esfera pública generalista ampla.

²³O conceito de situação de tomada é derivado da abordagem micro-sociológica dramatúrgica proposta por Goffmann, Erving. A Representação do Eu na Vida Cotidiana. São Paulo: Vozes, 1985 [1956]. A metodologia de análise das situações de tomada é basicamente uma observação minuciosa dos esforços dos participantes da situação de exposição social da tomada de imagens-câmara, levando-se em consideração as expectativas dos participantes quanto aos contextos de emergência pública daquelas.

As condições de precarização dos processos institucionais de indexação que acompanham o barateamento e os avanços da usabilidade das camcorders digitais, superpostos à utilização generalizada de plataformas de publicação de vídeo (como YouTube, Vimeo, Blip.tv... os sites de videosharing contam-se as centenas), de outro, conduzem a mudanças significativas na retórica documentária. De um lado, a autonomização das imagens-câmera faz com que boa parte do sentido diegético reflua da montagem, cada vez mais ocasional no contexto telemático, para a situação de tomada. As situações de tomada ganham Retiramos as noções de contrapúblico e subpúblico, assim como o argumento de que certasenunciações são catalisadoras de contrapúblicos, degrande precedência na retórica do documentário telemático, por causa do enfraquecimento da montagem como procedimento de domínio do sentido da enunciação documentária. Isto é ainda mais acentuado quando as imagens são fáceis de reproduzir, não há perdas e, se licenciadas como copyleft ou creative commons, não há sanções legais para sua apropriação em obras derivadas. Isso, associado à longa duração das tomadas que as camcorders digitais proporcionam, conduz os cineastas, por exemplo, a produzir longos planos-sequência. Por motivos parecidos, esses planos são tomados sem qualquer protocolo "profissional" de isenção, de modo que os cinegrafistas ostentam a sua orientação política, aderindo às performances, frequentemente violentas, de confrontos com o aparato policial. Essas performances tem duplo propósito: "sequestrar" o agenda setting mass-mediático (com o efeito colateral de gerar rejeição na opinião pública conservadora) efeito que os documentários telemáticos cuidam de transportar para outros contextos espaço-temporais, tornando-os duráveis – e proporcionar experiências coletivas emocionalmente intensas, a partir das quais os participantes forjam laços de solidariedade duráveis (Juris, 1995, 1998) para o que as enunciações documentárias catalisadores poderosos.

Por outro lado, no contexto telemático, as enunciações documentárias são articuladas como componentes de cibertextos (Aarseth, 1994), acompanhando enunciações documentárias não cinematográficas que fornecem informações colaterais, constituindo o co-texto e paratexto dos documentários-rede. Isso é particularmente importante nas plataformas de publicização ciberativistas, porque muitas vezes boa parte do sentido propriamente documentário de conjunto fragmentário de imagens-

câmara depende desse "encastoamento".

Cartas na mesa em Seattle

Tendo essas condições em mente consideremos, portanto, o arranjo retórico de Showdown in Seattle. Primeiro, trata-se de uma produção coletiva, feita no calor dos acontecimentos, montada sem sofisticação formal para ser transmitida rapidamente. O que ocorreu já em dezembro de 1999 por um canal de satélite que foi conquistado por videoativistas comunitários dos EUA, a DeepDishTV. Isto mostra que a pretensão de veracidade do conteúdo proposicional é fundamentalmente o da "História", ou melhor, do fornecimento de contra-informação que possa contrabalançar a representação negativa da mídia corporativa na narrativa histórica. Isso era muito mais relevante para a enunciação do que a apresentação das percepções subjetivas dos eventos. riormente à transmissão via satélite, a maneira mais fácil de acessar o documentário é "baixa-lo" do site archive.org. Esta é uma plataforma telemática também mantida por organizações autônomas da sociedade civil (a ONG Internet Archive), que disponibiliza ao público um acervo audiovisual e textual copyleft. Essas condições de difusão ao atuar como paratextos à série de documentários, mostram que a pretensão de sinceridade intencional é a da urgência atingir o maior contingente possível de pessoas, no "calor dos acontecimentos". Ao circular por canais independentes, em Showdown... não se supõe que o enunciatário é um "espectador médio" a quem agradar, mas sujeitos politicamente ativos a quem convencer do valor dos protestos.

As tomadas de *Showdown* são oriundas da contribuição de um enxame de cinegrafistas-manifestantes, não previamente articulados. No entanto, graças à instalação do primeiro Centro de Mídia Independente próximo ao lugar das manifestações, as tomadas puderam ser identificadas, selecionadas e usadas no documentário em tempo recorde. Alguns dos cinegrafistas são pertencentes a organizações da sociedade civil ligados ao midiativismo, alguns são cineastas independentes e outros são voluntários completamente amadores.

A formalidade do processo democrático de produção parece ser o motivo para a grande heterogeneidade retórica de *Showdown*. No decorrer dos episódios, convivem vários pequenos sub-documentários, produzidos por organizações e por autores individuais, com o vídeorelato cronológico dos acontecimentos. Alguns dos sub-documentários inseridos em *Showdown...* parecem ter sido produzidos a partir de situações de tomada determinadas pelos cinegrafistas: há um sobre o funcionamento do Centro de Mídia Independente, outro sobre um marceneiro que faz cassetetes de madeira de lei para a polícia, um precário docudrama didático sobre o que é a Organização Mundial do Comércio, uma animação escarnecendo Michael Moore (o diretor da OMC, não o cineasta), uma diálogo provocativo de um video-ativista com um delegado da OMC, e assim por diante. Dessa maneira, o processo de produção tenta prefigurar (às expensas da elegância formal) a horizontalidade das relações defendidas pelos manifestantes.

Todos os cinco episódios do documentário-rede/cabo²⁴ comunitário são introduzidos por uma mesma sequência, explica sarcasticamente que é a OMC, parodiando o discurso das corporações capitalistas e apresentando como "mocinhos" as organizações sociais, mobilizadas em protestos não-violentos. A narrativa emersa da montagem das tomadas em continuidades espaço-temporais das manifestações e da repressão policial fornece a linha condutora através dos episódios. As imagens dos confrontos provém de situações de tomada determinadas de maneira agônica, seguindo a espacialidade instável dos eventos. Os video-ativistas são ameaçados enquanto ao mesmo tempo constrangem os policiais, coibindo abusos ou produzindo provas da brutalidade. Serviram, por exemplo, para colocar em circulação pública as evidências que desmentiram o chefe de polícia de Seattle, que afirmava que a polícia não usava gás ou balas de borracha – resultando, ao final, na demissão dele.

Em alguns momentos, os vídeo-ativistas imergem no terreno neutro criado pelos cinegrafistas profissionais, mas esse mimetismo é precário

²⁴"Documentário-cabo" é um termo usado por Fernão Ramos para designar o amálgama de conjuntos retóricos que se disseminou através dos canais de tv por assinatura. Nosso "documentário-rede" segue o mesmo procedimento, mas é preciso advertir que se trata de um termo provisório, uma vez que se está ainda por identificar as características singulares da enunciação documentária cibertextual.

(como mostra a tomada do cinegrafista manifestante sendo preso por não pode se identificar como empregado de algum veículo corporativo). Nas demonstrações públicas em que não há confrontação, como nos comícios autorizados, a cinegrafia tende a acompanhar a liturgia tradicional da reprodução dos discursos. Da mesma maneira, repetitivos depoimentos tomados em organizações de classe são fortemente determinados pelas dramaturgia das relações políticas preexistentes.

A difusão de Showdown... mostra a coerência do uso das redes distribuídas com a lógica de organização do "movimento de movimentos": antes da banda-larga, as cópias eram vendidas e remetidas pelo correio, para serem exibidas em espaços de organizações sociais ou em mostras independentes ligadas aos organizadores dos protestos. Frequentemente, o vídeo foi usado como ferramenta de agitação e/ou formação de novos ativistas. Mais tarde, a difusão telemática nos Archives permitiu um uso comemorativo do documentário, que se tornou uma prática necessária para que os ativistas enfrentassem as ásperas circunstâncias (estadunidenses e européias) de repressão aos movimentos de grupos anticapitalistas. A ênfase de Showdown in Seattle..., principalmente através da mudança na sua forma de difusão, se deslocou da pretensão de correção relacional para a de veracidade de conteúdo proposicional. Em 1999, experimentava-se a produção colaborativa do vídeo da mesma maneira que se experimentava a coalizão de movimentos sociais em redes de "ação direta". Depois de 2001, e principalmente de 2005 (com a explosão da "banda larga" e dos sites de video sharing), a prioridade era preservar a memória do movimento contra a representação hostil da mídia corporativa, que procurava aproximar os ativistas de Seattle do terrorismo fundamentalista.

A (bela e suja) cara da democracia

Utilizando exatamente as mesmas imagens-câmera de *Showdown in Seattle*, *This is What Democracy Looks Like* visa satisfazer pretensões de validez distintas. A primeira: o documentário tem "autores" individu-

ais, dois produtores ligados ao audiovisual independente: Jill Freiberg²⁵ e Rick Rowley²⁶. Apesar de aparecer como tendo "todos os direitos reservados"²⁷ é frequente que os filmes dos dois apareçam sendo distribuídos informalmente pelos coletivos da rede *Indymedia*. Eles são componentes importantes do contexto videodocumentário do ciberativismo, servindo também para levantar fundos para os gastos dos voluntários da rede com as produções em vídeo. Mesmo assim, a intencionalidade do documentário é supostamente responsabilidade de indivíduos reais, para os quais as formas tradicionais de *accountability* política e jurídica são aplicáveis.

Segundo: os videoativistas puderam trabalhar na pós-produção do material com fôlego bastante para elaborar poeticamente a montagem. Com isso, o conteúdo proposicional do vídeo não apenas "os fatos" da manifestação, mas a experiência vivida pelos participatnes: a "contrainformação" é imantada de maneira a imergir os enunciatários na forma singular com que a percepção ambiental é alterada em uma manifestação massiva, duramente reprimia.

É por muito mais do interesse video-artístico que "Essa é a Cara..." é um documentário tão estilizado pictórico-acusticamente. Os enunciadores tinham que se haver com a circunstância de que, poucos meses depois do 30 de novembro de 1999, "Seattle" deixou de ser o mero topônimo da capital do estado de Seattle, para se tornar principal cronótopo de um ponto de inflexão histórico (muito embora, no universo da

²⁵Freidberg é a documentarista, montadora e produtora de rádio comunitária seattlense que fundou a Corrugated Films. Depois de co-produzir e co-dirigir TIWDLL, montou e escreveu *Sweet Crude* (2009, sobre a exploração ambiental e humana no delta do rio Níger), dirigiu *Un poquito de tanta verdad* (2007, sobre o levante popular em Oaxaca, México, em 2006) e montou *The meaning of Food* (2004, série televisiva sobre culturas alimentares e identidades nos EUA).

²⁶Rowley é jornalista e documentarista, tendo, antes de *This is What Democracy Looks Like*, co-dirigido e co-produzido *Zapatista* (1999), sobre o levante neozapatista em Chiapas de 1994 e, logo depois, *Black and Gold* (2001), sobre a suposta transformação de uma grande gangue latina de Nova Iorque em um partido político clandestino radical. Dois anos depois produziu e dirigiu *The Fourth World War* (2003), sobre a opressão neoliberal e militar da população do "sul global" depois do 11 de setembro.

²⁷Segundo os créditos finais, *This is what democracy looks like* é licenciado como *copyright*, da produtora Big Noise Filmes (de Freiberg) e do CMI – o que é bastante contraditório, uma vez que em geral, a produção dos voluntários da rede Indymedia é publicada em licenças *copyleft*.

cultura *hacker*, a cidade já fosse um cronótopo, já atestava em 1983 o *geek-disaster-movie Jogos de Guerra*).

Nos relatos dos participantes das manifestações, o "N30" era comemorado como primeiro grande triunfo da recém-formada coalizão ou "movimento de movimentos" formada a partir das propostas dos neozapatistas, cinco anos antes. Para sustentar que "estamos vencendo", ou seja de que se tratava da prefiguração do "outro mundo possível", era necessário fornecer um recurso retórico de evidenciação mais manobrável do que os cinco verborrágicos episódios de "Showdown in Seattle". O resultado video-artístico barroco, quase pomposo, desloca a retórica documentária, afastando-a do contexto "comunitário" e aproximando-a do live cinema produzido por video-jockeys. As cenas de repressão policial são ritmadas com música hardcore e drum'n'bass, que rivaliza em volume com o som direto das tomadas. Em outras partes, trechos do discurso de um sindicalista de Barbados (que é visto num palanque sindical em Showdown..., mas que flutua num éter de videografismos em This is What Democracy...) são tratadas com tantas camadas de imagens que perdem-se do contexto original da tomada (um comício autorizado) para figurarem como uma espécie de profecia celestial.

O estetismo retórico de *This is What Democracy*, apenas aparentemente decolar dos fatos, pois visa uma coerência com a proposta carnavalesca dos movimento de retomada das ruas, que propunham realizar festas clandestinas em lugares públicos de maneira a perturbar a "pax neoliberal" (por exemplo, o "Carnival against Capital" que parou a City de Londres em junho de 1999).

Os videografismos, ritmados pela quase constante música eletrônica, sugerem que, ao invés de procurar narrar com rigor descritivo os acontecimentos, *This is What Democracy* prefere criar nos apreciadores um estado afetivo de "transe" performático dos manifestantes-foliões, imergi-los no estado de espírito do evento (Juris, 2005, 2008; Hamm, 2005a, 2005b, 2006). O uso da voz *over* é sóbrio, servindo à elocução de sentenças muito sintéticas, estilisticamente estudadas. O som síncrono das tomadas é frequentemente deslocado para *over*, superpor-se a outras tomadas, implicitamente descrevendo o movimento lógico de generalização, que é condizente com a atribuição de grande imporância histórica para as manifestações de 1999. O esforço descritivo é mínimo, se comparamos This is What Democracy... com *Showdown in*

Seattle...Pouco se explica o que é a OMC ou como foram organizados os protestos. Em geral, os depoimentos e discursos são expostos em trechos limitados a uma ou duas frases em que o depoente expõe o cerne do seus argumentos, sem que eles sejam plenamente partilhados com o público, visando, mais uma vez, criar empatia mais do que descrever.

This is What Democracy Looks Like, é, porém, menos fragmentário do ponto de vista da representação do tempo da enunciação, em parte, pelo estilo videoclipe. Mas também porque apresenta cada um dos dias das manifestações como futuras datas comemorativas para o "movimento de movimentos" antiglobalização corporativa, ou seja, apresenta os eventos de 1999 em um tempo tão cíclico quanto a trilha musical. Para cada dia, apresenta um codinome ("N30", "D1", "D2", "D3"), que é introduzido com uma representação gráfica elaborada com um tema visual dos protestos, que é seguida por uma sequência de videografismos com voz over sóbria e calma.

O tempo narrativo de *This is What Democracy Looks Like*, apesar da diegese respeitar a ordem cronológica dos eventos, é retóricamente manipulado de forma a criar uma estrutura de anel: a mesma voz *over* da manifestante e do coro de manifestantes, que abre o vídeo, proveniente de uma tomada feita durante a manifestação (transcrita no início deste artigo), também o encerra. Sua fonte, como vimos, é apresentada como sendo tão individual quanto coletiva. Porém, ao final o coro é uma conexão não só dos manifestantes individuais e dos corpos coletivos expostos à repressão nas ruas, mas entre estes e os esforços políticos dos países do "sul global": é hora de comemorar a libertação dos manifestantes, assim como o rompimento do pseudo-consenso sobre o fim da história, precipitados pela resistência dos delegados dos países periféricos dentro da reunião da OMC.

O filme apresenta também o outro lado da cerca: na mídia corporativa, mostram o caráter manipulativo da seleção de imagens dos eventos – especialmente a de *black-blockers* quebrando vitrines e "agredindo" os "pobres policiais" – que foram repetidas *ad nauseam* para o público massivo. Eram veiculadas sob a voz over de próceres da histeria nacionalista estadunidense (tipo Rush Linbaugh), servindo como "provas" para o "argumento" de que o então presidente Clinton era permissivo ou conivente com a esquerda radical (facilitando a "baderna dos anar-

quistas") enquanto, ao mesmo tempo, pretendia usurpar a soberania nacional (para entregar a soberania estadunidense a organismos internacionais, no caso, à OMC).

"Essa é a Cara..." tem o propósito de não apenas ser uma narrativa de origem para o recém-nascido ciberativismo, mas também de demonstrar o caráter necessariamente tendencioso da abordagem mass-mediática sobre "Seattle". Em termos da teoria do agir comunicativo, este documentário-rede, além de discurso para coordenação de ações — fornece imagens de corpo coletivo capazes de afetivamente reativar as experiências dos antigos participantes e atrair novos — apresenta-se como ação para a busca de entendimento, não apenas quando repetidamente denuncia o caráter "latentemente estratégico" das fontes oficiais e da representação telejornalística corporativa que depende delas, mas porque a manifestação, enunciada através do documentário telemático, prefigura um público intérprete cujas relações são a imagem do "outro mundo possível" buscado pelos anticapitalistas.

Ações reais de agentes irreais

O visionamento de "Battle in Seattle" (Stuart Townsend, 2007) é uma experiência quase constrangedora. Há um inegável esforço de dissolver perante o grande público, a demonização dos "anarquistas" identificados como inimigos internos pela guerra ao terror declarada por G.W. Bush em 2001. O problema é que esse "grande público" talvez não tenha realmente existido para esse filme. Apesar de todo o esforço de produção do filme (que teria gasto 10 milhões de dólares na sua produção), sua recepção pelo grande público foi prejudicada por atrasos no lançamento, em grande parte causados por problemas de captação, gerados pelos elevados custos necessários à realização de um *block-buster*.

A escala da produção parece ainda mais inadequada se comparada com a relação custo / efeito na esfera pública dos documentários ciberativistas. Feitos por voluntários e/ou produtores independentes, tiveram um custo irrisório, mas foram apreciados (e ainda são) por um público bem maior do que o encontrado nas salas de cinema. Em grande parte, a renda pífia obtida por *Battle in Seattle* no circuito de cinemas comerciais foi obtido pela compra prévia, pelos sindicatos estadunidenses, mas isso não aumentou o impacto político do filme. Segundo Solnit e Solnit (2009), os dirigentes sindicais sentiam-se muito mais à vontade com esta obra, por sua estrutura de produção verticalizada ser parecida com a de suas próprias organizações - mas isso não se transformou em interesse de um público "espectador".

Muitos ativistas procuraram trazer informações mais consistentes sobre o processo de organização das manifestações de 1999, mas a autoria individual do filme dificultou muito a absorção destras contribuições. Com isso os personagens "fictícios em situações inspiradas em eventos reais" são esquemáticos. As conexões entre parecem forçadas, como se o roteiro procurasse reproduzir as narrativas paralelas então em moda no cinema comercial (tipo *Pulp Fiction*). Do ponto de vista do enredo, é difícil dizer o que é mais inconsistente com a experiência das manifestações: a vitimização de um policial violento ou a adesão de uma jornalista de um veículo corporativo, à causa dos manifestantes.

O docudrama (?) de Stuart Towsend é atravessado pelo mimetismo com os documentários sobre as manifestações de Seattle: há imagenscâmera de tomadas provenientes deles, há um prólogo que imita o tipo de apresentação gráfica, as animações e até a locução usada nos documentários. É difícil de encontrar uma denominação para o arranjo documentário de Battle in Seattle, "inspirado em eventos reais mas com personagens fictícios", as situações de tomada encenadas são seguem o mesmo mimetismo. Apesar de completamente ensaiadas, com diálogos pré-definidos, a cinegrafia simula tomadas por câmaras amadoras ou feitas de improviso: balançam, fazem zooms "aleatórios", às vezes até quando estamos no plano do "romance" ou do "drama" entre os personagens. No entanto, ninguém olha para a "terceira parede", assim com ninguém explica como é que as narrativas cinematográficas da vida dos protagonistas ficam disponíveis para a polícia. Existe uma inconsistência generalizada entre a tentativa de "dar realismo" às tomadas - e o filme como um todo, na utilização de tomadas das manifestações - e a encenação plasticamente depurada, feita nas ruas de Victoria (Colúmbia Britânica, Canadá).

Em síntese: há uma discrepância generalizada entre as pretensões de validez do argumento e as condições de validez implicadas na rede sociotécnica de seu próprio modelo de produção. Battle in Seattle sugere que, efetivamente, depois que os eventos emergem através das novas "três máquinas do cinema", 28 é imprudente retoma-los através do antigo conjunto retórico. Em todo caso, é bem fácil obter uma cópia filme gratuitamente, através de redes de compartilhamento entre pares, ou copiando vídeos de locadoras: cortesia dos hackativistas, que quebraram os códigos de proteção dos DVDs e construiram as redes de compartilhamento.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

AARSETH, E. J. "Nonlinearity and Literary Theory", In: George P. Landow (Editor), *Hyper/text/theory*. Baltimore, Londres: John Hopkins University Press, 1994, p. 51-86.

ALLEN, Richard e SMITH, Murray. Film Theory and Philosophy. Oxford, Nova lorque: Oxford University Press, 1997

ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas: [s.n.], 2004.

BOURDIEU, Pierre. Sobre a Televisão, seguido de A influência do jornalismo e Os Jogos Olímpicos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CARROLL, Noël, *Theorizing the moving image*, Cambridge, Melbourne: Cambridge University Press, 1996. Cap 15: "From Real to Reel: Entangled in Non Fiction Film", 224-252.

²⁸Vide KLUGE, 2007. As novas versões das "três máquinas que constituem o cinema" – a camcorder digital, no lugar do cinematógrafo, a disseminação telemática distribuída no lugar da indústria cinematográfica e os "novos direitos autorais" no lugar da bilheteria – servem à retóricas de toda sorte, das mais arcaicas ("de atrações") às mais "tardias" (subjetivas, prefigurativas). Kluge cogita que a bilheteria vá desaparecer, mas nos parece que ela está sendo substituída por outros processos de geração de contrapartidas, não pecuniários e mais vinculantes, como as "licenças livres" (cf. tb. LIANG, 2003).

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris: Flammarion, 1995.

CHANNAN, Michael. The Politics of Documentary, Londres: The British Film Institute, 2007.

COLEMAN, G. "Indymedia's Independence; From Activist Media to Free Software", in: *Planetwork Journal, July 2004.* Disponível em: http://journal.planetwork.net/article.php?lab=coleman0704, Consultado em 26/-12/2009.

COYER, Kate. "If it leeds, it bleeds: the participatory newsmaking of the Independent Media Centre", in: Wilma de Jong et alii (Editores), Global Activism, Global Media. Londres, Ann Arbor: Pluto Press, 2005, p. 194.

DEAN, Jodi, "Communicative Capitalism: Circulationand the Fore-closure of Politics", in: Megan Boler (editora), Digital Media and Democracy: tactics in hard times. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2008, p. 101-122.

DOWNING, John D. H. *Midia Radical: Rebeldia Nas Comunicações e Movimentos Sociais*, São Paulo: Senac, 2004.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993. *A linha geral (as máquinas de imagens),* In: *Cadernos de Antropologia e Imagem 9, (2):65 – 85,* Núcleo de Antropologia e Imagem, UERJ, Rio de Janeiro, 1999.

Dubois/linha geral,

ERHAT, Johannes. *Cinema & Semiotic - Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation,* Toronto, Buffalo, Londres: 2005.

EZLN COMMUNIQUÉS (1993), "First Declaration from the Lacandon Jungle: EZLN's Declaration of War, Today we say 'enough is enough!' (Ya Basta!)", disponível em: http://flag.blackened.net/revolt/mexico/ezln/ezlnwa.html, Consultado em 31/05/2010.

GODOY DE SOUZA, H. A. . Documentario, Realidade e Semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento. 1. ed. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2002.

GALLOWAY, Alexander R. *Protocol: how control exist after decentralization*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2004.

GARRIDO, Maria; HALAVAIS, Alexander, "Mapping Networks of Support for the Zapatista Movement: Applying Social-Networks Analysis to Study Contemporary Social Movements", in: Martha Mccaughey e

Michale D. Ayers (Editores), *Ciberactivism: Online Activism in Theory And Practice*. Nova lorque, Londres: Routledge, 2003, p. 165-184.

GOFFMANN, Ervin. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana.* São Paulo: Vozes, 1985 [1956]

HABERMAS, Jürgen, *Mudança Estrutural na Esfera Pública*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. , "What is Universal Pragmatics", in: Jürgen Habermas, *Communication and the Evolution of Society*, Boston: Beacon Press, 1979, pp. 1-68. , "Communicative Rationality and the Theories of Meaning and Action (1986)", in Maeve Cooke (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge:MIT Press, 2000, pp. 183-213. , "Actions, Speech Acts, Linguistically Mediated Interactions, and the Lifeworld (1988)", in Maeve Cooke (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge: MIT Press, 2000, pp. 215-255.

HAMM, Marion, Reclaiming Virtual and Physical Spaces. Indymedia London at the Halloween Critical Mass. In: Open 11, 2006, disponível em http://www.skor.nl/download.php?id=3239, acessado em 27dez20-09, 12h37min);

Indymedia UK: Urban Communica/action and the creation of a hybrid activist space in London. (Conference Paper, re:activism, Budapest, 14-15, 2005. Disponível em https://docs.indymedia.org/pub/Global/ImcEs-sayCollection/urbanindymedia3.pdf, acessado em 27Dez2009, 12h31 min; (2005) "Indymedia - Concatenations of Physical and Virtual Space", disponível em http://www.republicart.net/disc/publicum/hamm04_en.pdf, acessado em 26Dez2009, 17h19min

HANSEN, Miriam, "Reinventando os Nickelodeons: Considerações sobre Kluge e o primeiro cinema". In: Jane de Almeida (Organizadora), Alexander Kluge: o Quinto Ato. São Paulo: Cosac e Naify, 2007, p.43-66

HANSEN, Miriam. "Early Cinema, Late Cinema". In: Williams, Linda (org). Viewing Positions. Nova Brunswick, Nova Jérsei: Rutgers University Press, 1994.

HULSWITT, Menno. From cause to causation: a Peircean Perspective. Dordrecht, Boston, Londres: Kluwer Academic Publishers, 2002.

JOHANSEN, Jørgen Dines. *Dialogic Semiotic: an Essay on Signs and Meaning,* Indianápolis: Indiana University Press, 1993.

JURIS, Jeffrey S. "Violence Performed and Imagined: Militant Action, the Black Bloc, and the Mass Media in Genoa", in: Critique of Anthropol-

ogy 25(4)= 413-432, 2005; . "Performing Politics: Image, Embodiment, and Affective Solidarity during anti-Corporate Globalization Protests", in: Ethnography 9(1)= 61-97, 2008.

KLUGE, Alexander; Negt, Oskar. Public Sphere and Experience - Towards a Proletarian Public Sphere. Mineápolis, Londres: University of Minessota Press, 1993 [1972]. Kluge, Alexander, "Onze histórias do cinema", in: Jane de Almeida (Organizadora), Alexander Kluge: o Quinto Ato. São Paulo: Cosac e Naify, 2007, p.79-104. LATOUR, Bruno, *A esperança de Pandora*, Bauru: Edusc, 2001. LIANG, Lawrence "The Ghost in the Machine: The Legal Capture of Technology" (2003), disponível em http://www.sarai.net/publications/readers/03-shaping technologies/resolveUid/831ba4f8f83b60790055709e2e91c1c5. Consultado em 31/05/2010.

MEIKLE, Graham, *Future Active: media activism an the internet*. Nova lorque, Londres: Routledge, 2002.

NICHOLS, Bill, Representing Reality: issues and concepts in documentary, Indianápolis: Indiana University Press, 1991., Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture. Indianápolis: Indiana University Press, 1994

NOTES FROM NOWHERE (Coletivo organizador), We are everywhere: the irresistible rise of global anticapitalism. Nova lorque, Londres: Verso. 2003.

ODIN, Roger. "Film documentaire, lecture documentarisante", in: Cinémas et Réalités (Travaux XLI). Saint-Étienne: Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Éxpression Contemporaine, Université de Saint-Étienne,1984; . "Lecture documentarisante et problémes du documentaire" in: Roger Odin, De La Ficcion. Paris, Bruxelles: De Boeck, 2000. p. 127-140. . "A questão do público: uma abordagem semiopragmática". In: Ramos, Fernão V. P. A. (Org). Teoria Contemporânea do Cinema volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. pp. 27-46.

PEIRCE, Charles S. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PONECH, Trevor. What is Non-Fiction Cinema? On the Very Idea of Motion Picture Communication. Westview Press, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP, 2008.

_____. "A Cicatriz da Tomada: documentário, ética e imagem-intensa". In: Ramos, Fernão (Org.). Teoria Contemporânea do Cinema volume II. São Paulo: SENAC, 2005. pp. 159-228.

RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

RUIZ, Polyanna. "Bridging the Gap: from the margins to the main-stream", in: Wilma de Jong et alii, *Global Activism, Global Media. Londres, Ann Arbor: Pluto Press, 2005, p. 194-207*.

SALTER, Lee, "Democracy, New Social Movements, and the Internet: A habermasian Analysis", in in: Martha Mccaughey e Michale D. Ayers (Editores), *Ciberactivism: Online Activism in Theory And Practice*. Nova lorque, Londres: Routledge, 2003, p. 117-144.

SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye: a phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992. , "The scene of the screen: Envisioning Cinematic and Electronic 'Presence'", in: H. U. Gumbrecht e K. L. Pfeiffer (Organizadores), *Materialities of communication*, Palo Alto: Stanford University Press, 1994, p. 83-106.

Sontag, Susan, /ensaios,

SOLNIT, David E SOLNIT, Rebecca, *The Battle of the Story of The Battle of Seattle*. Edimburgo, Oakland, Baltimore: AK Press, 2009.

SONTAG, Susan. Ensaios sobre fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1981. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994., *Guerra e cinema*: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005.

SOURIAU, Etienne. As duzentas mil situações dramáticas. São Paulo: Ática, 1993.

WARNER, Michael, Publics and Counterpublics, Nova Iorque: Zone Books, 2002.

WINSTON, Brian. "The Documentary Film as Scientific Inscription", In: Michael Renov (Editor) Theorizing Documentary", Nova Iorque, Londres: Roudtledge, 1993.

"The Innocent Arrogance of Objective Fact" in: Brian Winston, *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations*p, 1995, p. 259.

WOLTON, Dominique, *Internet, e depois? uma teoria crítica das novas mídias*. Porto Alegre: Sulina, 2003 [2000].

YUEN, Eddie, "Introduction: 9/11 Prologue", in: Eddie Yuen et alii (Editores), *The Battle of Seattle: the new challange to capitalist globalization*, Nova Iorque: Soft Skull Press, 2002, p. 3-4.

Filmografia

À bientôt, j'espère(1968), de Chris Marker e Mario Marret Battle in Seattle,(2007) de Stuart Towsend.

Classes de lutte (1969), de Chris Marker (groupe Medvedkine)

La Societé de L'Espetacle (1973), de Guy Debord

Showdown in Seattle: Five Days That Shook the WTO(1999), de Indymedia, Big Noise Films, Changing America, Headwaters Action Video Collective, Paper Tiger TV, Video Active e Whispered Media.

Storm from the Mountain(2000), de Rick Rowley.

The Corporation (2003), de Jennifer Abbott, Mark Achbar.

Essa é a Cara da Democracia / This is What Democracy Looks Like (2000), de Jill Freidberg, Rick Rowley, rede Indymedia.

Viaje al centro de la selva – Memorial Zapatista) (1994), de Epigmenio Ibarra.

Zapatista (1999), de Benjamin Eichert, Rick Rowley Staale Sandberg. Jogos de Guerra / War Games (1983), de John Badham.

O social bate à porta do audiovisual: o debate sobre violência urbana a partir do documentário Notícias de uma Guerra Particular

Gustavo Souza Doutorando, ECA/USP gustavo03@uol.com.br

Resumo: A partir do documentário *Notícias de uma guerra particular*(João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), pretendemos traçar uma discussão sobre o estado de violência urbana no Brasil, por meio de quatro tópicos fornecidos pelo filme: o tráfico de drogas, a inserção da juventude na criminalidade, o posicionamento da polícia e a busca por proteção e legitimidade por parte dos jovens envolvidos com o crime.

Palavras-chave: documentário, violência urbana, tráfico de drogas.

Resumen: Se analiza el documental *Noticias de una guerra privada* (João Moreira Salles y Kátia Lund, 1999), com la intención de dibujar un debate sobre la situación de la violencia urbana en Brasil a través de cuatro temas proporcionados por la película: el tráfico de drogas, la inclusión de los jóvenes en la delincuencia, el posicionamiento de la policía y la búsqueda de legitimidad y protección de los jóvenes involucrados en el crimen

Palabras claves: violencia documental, urbana, el tráfico de drogas.

Abstract: From the documentary *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles and Kátia Lund, 1999), we intend to draw a discussion on the state of urban violence in Brasil by means of four topics provided by the movie: drug traffic, the insertion of youth in crime, the positioning of the police and the search for protection and legitimacy by young people involved in crime.

Keywords: documentary, urban violence, drug traffic.

Résumé: À partir du documentaire *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles et Kátia Lund, 1999), cette contribution a pour objectif d'entamer une discussion sur l'état de la violence urbaine au Brésil, autour de quatre thèmes traités dans ce film: le trafic de drogue, l'insertion de la jeunesse dans la criminalité, la position de la police, et la recherche de protection et de légitimité de la part des jeunes impliqués dans le crime.

Mots-clés: documentaire, violence urbaine, trafic de drogue.

Introdução

Presença da violência urbana nos meios de comunicação de massa e seus produtos têm percorrido, nas últimas duas décadas, uma escala ascendente. Antes restrita às páginas policiais dos jornais sensacionalistas, a violência está hoje presente de forma horizontal em praticamente todos os produtos midiáticos. Nessa direção, a produção de documentários brasileiros dos últimos anos tem tomado como personagens principais pessoas que estejam diretamente vinculadas a tal contexto, sejam como agente sejam como vítima, como mostra o documentário *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund (1998).

O tráfico de drogas no Rio de Janeiro é o tema de Notícias... Tratase de um dos mais importantes filmes realizados a partir de 1993 (período conhecido por "retomada") por abordar o momento de consolidação das atividades do narcotráfico na cidade. A violência urbana e, consegüentemente, o crime organizado começam a se intensificar no final dos anos 80 (Adorno, 2000; Leeds, 1999; Nascimento, 2003; Zaluar, 1999). Notícias... é realizado no final dos anos 90, isto é, apenas dez anos depois do início desse movimento. Esse tempo, que pode ser visto como ínfimo para se avaliar o grau e os efeitos dos "acontecimentos históricos", foi suficiente para que as facções criminosas que comandam o tráfico de drogas na cidade conquistassem uma solidez sem igual. O filme de Salles e Lund é realizado exatamente neste momento do auge das atividades do tráfico, revelando a urgência da discussão dessa temática no campo audiovisual. Sendo assim, Notícias... funciona como uma espécie de "abre-alas" para que outros documentários pudessem mais adiante abordar questões relativas à violência urbana como, por exemplo Onibus 174 (José Padilha, 2002) e O prisioneiro da grade de ferro (Paulo Sacramento, 2004). Por essa razão, centraremos o debate sobre a violência urbana a partir do documentário de Salles e Lund, uma vez que ele nos fornece os subsídios necessários para o andamento da discussão.

A violência urbana apresenta um arsenal de questões demasiadamente amplo. Uma discussão sobre essas temáticas pode apresentar uma infinidade de itinerários, de forma que o seu esgotamento, nesse momento, nos levaria a fazer o trabalho do antropólogo, e isso não é

o nosso propósito. O que queremos discutir aqui é a condição social brasileira atravessada pela violência urbana a partir das questões que *Notícias de uma guerra particular* apresenta. Para isso, centraremos as atenções em quatro sub-temas apresentados pelo documentário selecionado, a saber: (1) o tráfico de drogas; (2) a inserção da juventude na criminalidade; (3) o posicionamento da polícia; e (4) a busca por proteção e legitimidade nos dias atuais. A intenção aqui não é resenhar os textos que se dedicam a essa temática, mas, com eles, empreender uma discussão que permita entender a articulação entre esses temas e o documentário brasileiro da "retomada".

Num documentário onde os personagens estão diretamente vinculados à violência urbana, perceber como este contexto é abordado pelo filme torna-se indispensável. Para isso, recorreremos aos estudos realizados pelas ciências sociais, especialmente pela antropologia, a partir de autores como Alba Zaluar, Elizabeth Leeds, Luis Eduardo Soares e Gilberto Velho.

Hierarquia e autoritarismo: pontos de partida para o debate sobre violência urbana

A imagem imediata que formulamos quando o assunto é violência urbana talvez surja das nossas próprias experiências nesse ensejo ou aquelas já consagradas pelos meios de comunicação de massa: o jovem com a arma na mão - seja para o assalto à mão armada, a proteção da boca de fumo ou o confronto com a polícia. Antes de associar a violência urbana a essas situações mais imediatas, é preciso ter em mente os fatores que promovem sua constituição. A conjuntura em que a sociedade brasileira se encontra hoje não surge a partir do jovem de posse de uma arma. Essa imagem é apenas o ponto final de um percurso no qual a sociedade brasileira já trilha há bastante tempo. Percurso apresentado por Régis de Morais, em obra introdutória sobre o assunto, no início dos anos 80, e que antecipou muitas das questões que hoje integram as discussões em torno da violência urbana como, por exemplo: fracassos familiares; descrenças nas experiências pessoais e coletivas; burocratização ou desaquecimento das relações humanas; o descom-

passo na concretização de desejos revelando questões de poder e hierarquias (Morais, 1981).

A violência urbana surge, então, no bojo de uma série de fatores que colocam o pesquisador face a questionamentos sobre que método adotar diante desse fenômeno, para quem se evitem posicionamentos fossilizados. A tarefa, como reconhece Glória Diógenes, não é das mais simples. Em suas pesquisas sobre gangues, galeras e o movimento hiphop, a autora considera que o estudo sobre o tema deve considerar uma série de elementos que se conectam entre si: ordem, caos, incerteza, acaso, fragmentação, imprevisibilidade, diferenças, instabilidade. Este arcabouço permite ultrapassarmos as categorizações dualistas do tipo "bem" ou "mal" para entendermos a complexidade que cerca e constitui o comportamento social violento. Por essa razão, a autora frisa que é importante 'perceber uma teia de acontecimentos que se constroem no campo 'desconhecido' e 'maldito' da violência e qual sua 'eficácia' nas redes de sociabilidade dos atores que a praticam' (Diógenes, 1998: 90).

Os apontamentos de Morais e Diógenes sinalizam para a necessidade de uma perspectiva não reducionista desse horizonte. Acreditamos que um ponto de partida para entendermos esse contexto – a situação limite com o jovem com arma na mão - seja a articulação entre os estudos da sociedade relacional e hierárquica, elaborados por Roberto DaMatta, e a noção de sociedade autoritária, de Marilena Chauí.

Para DaMatta, os princípios que organizam as relações sociais são componentes chaves para entendermos o funcionamento da sociedade brasileira. No escopo social brasileiro eminentemente hierárquico, complementar e relacional, as condições de mobilidade do indivíduo, suas possibilidades de transitar entre os níveis sociais e sua posição diante das normas e das leis dependem primordialmente do universo de relações no qual ele está inserido e que lhe confere status social. Assim, no Brasil, o indivíduo que é visto apenas a partir de sua dimensão singular e abstrata estará isolado e, portanto, desprovido dos canais de acesso a recursos sociais, políticos e econômicos. Nesse modelo de sociedade hierárquica, se a relação faz com que um grupo goze de determinados privilégios em detrimento de outro, a formação das barreiras entre os diversos estratos sociais será inevitável. Essa forma de organização social está diretamente vinculada ao exercício da cidadania e do poder, como esclarece DaMatta (1991:78).

"É a relação que explica a perversão e a variação da cidadania, deixando de perceber que ocorre no caso das diversas categorias ocupacionais no Brasil, onde formam uma nítida hierarquia em termos de sua proximidade do poder, ou melhor, daquilo que representa o centro do poder."

A noção de sociedade autoritária, de Marilena Chauí, também nos ajuda a entender o terreno onde se instala a violência urbana. De certa forma, a proposta de Chauí se aproxima da de DaMatta. Só que a autora expande sua análise para além das questões da relação e da hierarquia, embora não deixe de pontuar a importância destes aspectos, para visualizar a materialização e as conseqüências do autoritarismo em diversas instâncias. Para Chauí, a sociedade brasileira é autoritária porque concede a cidadania como privilégio de classe, favorecendo a criação de barreiras hierárquicas entre os indivíduos tornando confusa a fronteira que separa o público do privado. Dessa maneira, a respeito de como se constitui a convivência entre as pessoas, Chauí (1986: 54) aponta o seguinte:

"Todas as relações tomam a forma de dependência, da tutela, da concessão, da autoridade e do favor, fazendo a violência simbólica a regra da vida social e cultural. Violência tanto maior porque invisível sob o paternalismo e o clientelismo, considerados naturais e, por vezes, exaltados como qualidades positivas docaráter nacional."

É neste âmbito que o autoritarismo se pulveriza em escala horizontal na sociedade brasileira, onde, de acordo com a autora, as leis no imaginário social são inúteis e só servem para assegurar privilégios. Nesta sociedade autoritária, os partidos políticos cumprem precariamente o seu papel de representação popular; a esfera pública nunca chega a constituir-se em sua plenitude, pois está sempre intermediada e controlada pelas exigências do espaço privado; as disputas pela posse da terra são conflituosas e a estrutura agrária se constrói de modo a favorecer cada vez mais a imigração e o surgimento dos espoliados do interior: sem-terra, bóias-frias, volantes; as cidades estão estruturadas a partir de centros e periferias, e quem habita esse último espaço será inevitavelmente estigmatizado; os instrumentos criados para tortura são hoje aplicados às classes subalternas por parte da polícia e a pobreza é a justificativa para o aumento dos índices de violência urbana. Trata-se, portanto, de um cenário nada promissor, mas que, para Chauí, ainda é

possível visualizar uma saída: o direito à representação política; liberdades civis e do poder judiciário; e a participação das classes trabalhadoras na defesa de seus interesses (Cf. Chauí: 53-62).

A combinação dessas duas perspectivas oferece uma possibilidade para entendermos o contexto atual de violência urbana por que passa a sociedade brasileira, devendo-se considerar apenas que tal combinação não é unívoca e absoluta. Tal conjuntura é um dos desdobramentos dessa questão, e não o único. Além do ingresso na criminalidade, é preciso registrar que o vínculo com as representações culturais como a música, por exemplo, tem se mostrado como uma importante estratégia de sociabilidade juvenil, como evidenciam os documentários Fala tu(Guilherme Coelho, 2004), Sou feia mas tô na moda(Denise Garcia, 2005) ou O rap do pequeno príncipe contras as almas sebosas(Marcelo Luna e Paulo Caldas, 2000). A religião também deve ser citada, por ser mais uma possibilidade para se refutar a inserção na criminalidade. Nessa perspectiva, há os documentários Santo Forte (Eduardo Coutinho, 1999) e Santa Cruz(João Moreira Salles, 2000). Esses filmes mostram que muitos moradores de comunidades periféricas abraçam os ideais propostos por segmentos religiosos - catolicismo, candomblé ou protestantismo - como estilos de vida, e dessa forma alteram sua relação com a criminalidade, tenazmente condenada por esses setores, principalmente o protestantismo. É preciso reconhecer que esses "caminhos" às vezes se cruzam. Nos segmentos religiosos, é cada vez mais recorrente a inclusão da arte como uma estratégia para cooptar a juventude de comunidades de baixa renda. Daí o surgimento de tantas bandas evangélicas e do crescimento do setor carismático na Igreja Católica. Sabemos da importância da religião e das representações musicais dentro desse contexto, mas por agora nossa preocupação é com a questão da violência urbana.

Após a apresentação do panorama onde a violência urbana encontra terreno ideal para o seu desenvolvimento, é preciso verificar como os temas que colhemos de *Notícias...* nos ajudarão a empreender a discussão sobre a violência urbana: o tráfico de drogas; juventude e criminalidade; papel da polícia e a necessidade de proteção e afirmação nos dias de hoje.

Quatro temas sobre violência urbana

O tráfico de drogas talvez seja hoje a expressão máxima do contexto de violência urbana no país. Embora visto como um fenômeno do morro ou favela, seu raio de alcance transcende este universo e atinge os mais diferentes setores no âmbito social, político, estatal, econômico e cultural. O tráfico de drogas é um organismo que redesenha o mapa social e urbano dos grandes centros urbanos, sem restrição geográfica, vai de norte a sul do país. ¹

Notícias de uma guerra particular mostra como as pessoas diretamente inseridas nesse contexto se relacionam com a "guerra" decorrente do tráfico de drogas. Uma guerra que apresenta duas configurações: o conflito entre o tráfico e a polícia, e a disputa por pontos de venda entre traficantes de facções rivais. No meio desse embate, está o morador, sujeito às ações de policiais e de traficantes. Em seu estudo sobre o comércio da cocaína no Rio de Janeiro, Elizabeth Leeds (1999: 235) chama a atenção para um aspecto destacado pelo documentário: "os favelados, em particular, se vêem entre dois fogos: a violência ilegal dos traficantes e a violência oficial das forças policiais". São os envolvidos diretamente nesse cenário — traficante, morador e policial - que o documentário vai ouvir.

Tanto *Notícias*... quanto a pesquisa de Leeds enfocam os personagens mais visíveis deste contexto para entender o histórico e a engrenagem do tráfico de drogas. O direcionamento dado pelo documentário e pela pesquisadora aponta que o narcotráfico encontra seu sustentáculo a partir da ausência do Estado como garantidor das necessidades básicas do cidadão e da corrupção policial. Porém, tanto a pesquisadora como os documentaristas negligenciam um terceiro elemento que é indispensável para a sobrevivência do tráfico de drogas: o consumidor. Em *Notícias*... ele aparece apenas através da fala de outros personagens (o traficante Adriano e o capitão Pimentel). Nos anos 80, o consumo de drogas (cocaína em especial) estava restrito às classes mais abastadas. Com o passar do tempo, transcendeu a

¹O rapper MV Bill e o produtor Celso Athayde realizaram uma pesquisa em diversas cidades do país, onde constataram que a intensidade da atuação do tráfico de drogas não é exclusividade do Rio de Janeiro. O resultado desse trabalho foi publicado no livro *Cabeça de porco*(Objetiva, 2005).

questão de classe e se pulverizou pelos grandes centros urbanos, como atesta o depoimento de Paulo Lins no documentário:

"Cocaína era uma coisa isolada, era coisa de rico, né?. O favelado não usava cocaína, era só maconha (incompreendido). As pessoas que cheiravam cocaína eram consideradas como ricas, entendeu? Tinham status lá. Quando ela saiu do espaço do rico e entrou no espaço pobre, aí a coisa ficou, ficou mais leve quando começou a dar dinheiro a coisa ficou mais leve porque muita grana, muita gente todo mundo querendo vender e tinha que delimitar um espaço, né. Tinha que defender o ponto pra poder vender."

O consumidor é uma peça chave na engrenagem que delega ao tráfico o caráter de empresa atacadista, com filiais em todo país. A questão do consumo de drogas torna-se cardeal para o entendimento não só do funcionamento do narcotráfico, mas também do contexto de violência urbana, pois há tráfico de drogas porque há consumidor. O Estado ausente e a corrupção policial não podem ser vistos como os únicos que garantem a manutenção e a longevidade do tráfico.

O epicentro da questão parece estar no caráter ilegal do narcotráfico. Proibido, ele continua a manter esquemas de corrupção policial com a conivência do Estado, que parece se fazer presente apenas no momento de emergência ou de crise. Mesmo ilegal, o tráfico não deixará de movimentar um verdadeiro exército de profissionais e tampouco perderá seu poder de atração, seja para o trabalho, seja para o consumo. Comum entre as práticas ilegais é o fato de apenas um pequeno grupo ter acesso aos possíveis benefícios que tais atividades possam proporcionar. E com o tráfico de drogas essa composição não é diferente. Assim, o tráfico é marginal por excelência, pois a marginalidade passa também pela questão da legitimação. Ao contrário do envolvimento com a arte e com a religião, também vistos como alternativas à juventude periférica, o tráfico encarna em sua amplitude máxima o caráter de marginal entre essas possibilidades. Por essa razão, destaca-se um documentário como Notícias... por acender a discussão em torno da comercialização de drogas, bem como o atual quadro de violência urbana. Em suas diferentes composições, marginalidade, ilegabilidade e narcotráfico se articulam na composição do mosaico que constitui a violência urbana.

Apesar da crescente lucratividade do tráfico, moradores e traficantes encontram-se numa situação ainda adversa. O lucro gerado pela venda de drogas não serviu para minimizar os índices de pobreza ou desigualdade. Também não há registros de traficantes que tenham feito fortuna por agenciarem "bocas de fumo" (Zaluar, 2000). Como mostra *Notícias...* , o saldo, para moradores e traficantes, é negativo. A extensão do tráfico vai além das questões de renda e incide também nas relações entre vizinhos e parentes. Gilberto Velho destaca que antes da intensificação do tráfico, as relações sociais eram mais amistosas e baseadas na solidariedade (Velho, 2000,p. 18). Hoje o cenário é diferente e os pactos firmados entre moradores e traficantes não se limitam mais à lei do silêncio, interferindo de forma direta na relação entre familiares. O documentário Favela Rising (Jeff Zimbalist, Matt Mochary, 2004) aborda o conflito instaurado em 1993 entre as comunidades de Vigário Geral e Parada de Lucas, no Rio de Janeiro, devido à disputa por pontos de venda de drogas. Na ocasião, as famílias que tivessem parentes na comunidade rival estavam proibidas de se verem, a não ser que se encontrassem em outra parte cidade.²

Uma escola que funcionava há 32 anos, na Estrada da Gávea, decidiu fechar as portas por conta da violência travada entre traficantes da Rocinha e do Vidigal. Cf. Colégio deixa a Gávea por causa da violência. *O Globo*. Rio de Janeiro,11 de outubro de 2005. Rio. Mesmo que não tenha qualquer vínculo com o "movimento", o morador das comunidades onde o tráfico atua intensamente tem as suas ações delimitadas.³

²Mais de uma década depois, a situação não é muito divergente. Em 2004, depois de o Morro do Adeus, em Bonsucesso, subúrbio do Rio de Janeiro, ter sido tomado por traficantes de facções rivais, cerca de 70 famílias foram expulsas de suas casas. O conflito entre traficantes interfere até na educação de moradoras das favelas. Crianças do Vidigal não freqüentam escolas na Rocinha, e vice-versa. Cf. O bê-á-bá das facções. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 de outubro de 2005. Rio.

³O documentário *Sou feia, mas tô na moda*(Denise Garcia, 2005) mostra, numa determinada passagem, a dificuldade dos moradores da Cidade de Deus em conseguir trabalho. Muitas empresas recusam profissionais que residam no bairro devido ao estigma de que quem mora na Cidade de Deus tem ligação direta com a criminalidade e a violência urbana.

Mesmo a contragosto, ele passa a contribuir para o sucesso das estratégias de traficantes.⁴

Como se não bastasse o estigma de morar na favela, ainda é preciso saber lidar com situações desta natureza para não perder sua moradia ou, dependendo do caso, a vida. Como aponta o depoimento da moradora Janete, a democracia no tráfico é, portanto, despótica:

"(...) o lado negativo, o lado cruel das arma é que quando eles tem que cobrar, seja de pessoa lá de baixo, seja da nossa comunidade, eles não vão medir, eles não vão medir, eles não querem saber se é menos, se não é, entendeu. Se eles puderem matar e esquartejar e cortar e colocar lá pra todo mundo ver como exemplo, pra ninguém vacilar porque se não vai pra vala, eles são capazes disso."

O debate em torno do tráfico de drogas inevitavelmente nos leva ao segundo tópico dessa discussão: o envolvimento do jovem nas atividades do narcotráfico. Hoje, eles atuam como protagonistas de histórias que ouvimos tanto no nosso círculo de convivência como nos meios de comunicação de massa. Por essa razão, a referência à imagem do jovem com a arma na mão não se dá ao acaso, mas sim porque é o jovem entre 15 e 24 anos que, em grande parte dos casos, está à frente dos acontecimentos relativos à violência urbana. Muitos dos depoentes de *Notícias...* aparecem de costas ou com a imagem de seu rosto borrada, não apenas porque não querem ser reconhecidos, mas por que ainda não atingiram a maioridade, o que faz a lei proibir a veiculação de suas imagens.

Os motivos que explicam este movimento são diversos e controversos. O trabalho de Leeds aponta algumas razões para a inserção da juventude no tráfico de drogas: o esquema de extorsão praticado por policiais e as dívidas contraídas com traficantes faz o jovem assaltar para conseguir saldar a dívida, quando não consegue, ingressa no tráfico. Além desse aspecto, a sensação de poder e virilidade ao portar uma arma ou fascínio e a euforia diante de uma "vida bandida" e glamourizada com a ajuda dos meios de comunicação moldam os valores

⁴Uma pesquisa realizada por Alba Zaluar revela que o tráfico de drogas está diretamente vinculado às associações de moradores de morros e favelas no Rio de Janeiro. Há uma espécie de "cooperação" mútua entre as duas partes para que ambas possam realizar suas atividades da melhor forma possível. Mais informações, ver Zaluar (1999).

dos jovens que enxergam no tráfico a possibilidade de realizarem seus desejos (cf. Leeds, 1999: 214). A entrada do jovem na criminalidade é abordada pelo traficante Adriano, que em *Notícias...* relata sua experiência:

"Se eu roubo, se eu já roubei, não foi pra cheirar cocaína. Se eu fiz, foi porque eu tive que comprar primeiramente alimentação, que era comida, que eu não posso morrer de fome. Segundo era pra ajudar minha família. Terceiro era dinheiro pra eu me manter, pra andar arrumado."

A fala de Hélio Luz, chefe da polícia civil, complementa a de Adriano, ao revelar o caráter empregatício do tráfico de drogas.

"Se eu conseguir um emprego, eu vou ter que trabalhar 12, 8 horas por dia para ganhar R\$ 112,00. De repente, né? Eu me encaixo no tráfico, eu ganho R\$ 300,00 por semana. É negócio. Não é? É negócio pra qualquer um. Só não é negócio pra quem nunca teve..., foi desempregado, pra quem nunca passou fome. Pro miserável é negócio. (...) É um emprego. Não é opção, não, é emprego. Ganha mais que o pai."

A partir desses depoimentos a justificativa para a entrada no tráfico de drogas passa pela questão da renda, da baixa renda. Inseridos num contexto em que as oportunidades de inserção social são cada vez menores, o jovem do morro ou da favela vê no tráfico a chance de suprir as suas necessidades básicas como alimentação, medicamentos ou vestuário.

Por outro lado, há as considerações que não enxergam a inserção do jovem na criminalidade por esse viés. Zaluar manifesta total discordância com a idéia de que a criminalidade é conseqüência da pobreza. Corroborar esse pressuposto, segundo a autora, implica reafirmar estereótipos, que totalizantes, incluem uma massa de trabalhadores pobres como signatários da violência urbana. É como se os mais pobres tivessem uma pré-disposição fisiológica e psicológica para o crime, tornando-os diferentes daqueles que estão numa melhor condição social, gerando uma tensão entre as classes sociais. Para Zaluar, a questão da autoria torna-se cardeal para entendermos essa dinâmica, pois muda todo o espectro das investigações. Para os pobres, restam o rigor da lei e as sanções do Estado. Nesse sentido, a pesquisadora afirma que "é a condição social dos autores e não seu status de cidadão ou sujeito que passa a predominar e a favorecer o rigor e a rapidez das investigações" (Zaluar, 1994, p. 65). O significado que a noção de autoria pode as-

sumir leva muitos jovens de classe média e alta a se envolverem com o tráfico de drogas sintéticas, como ecstasy, por exemplo. Mesmo cientes da ilegalidade, muitos dos jovens presos justificam sua atividade apenas como um "comércio", por não serem violentos e se passarem em condomínios de luxo. O exemplo da classe média envolvida com a criminalidade desmonta o argumento que explica a pobreza como causa da violência. É a adesão e a necessidade de satisfação de valores, como veremos a seguir, que condiciona a escolha pelo crime. Uma vez envolvido com esse tipo de prática, o jovem — tanto o pobre quanto o rico — está a um passo para o envolvimento com sequestros, assaltos e assassinatos. Como se vê, o envolvimento com a droga, seja como consumidor ou comerciante, é o passaporte para a criminalidade, e não a pobreza.

Quando *Notícias...* mostra as condições insalubres do cárcere de uma delegacia, um dos presos aproveita o passeio da câmera para fazer o seguinte desabafo:

"Nunca gostei de ser maltratado pela sociedade, entendeu? (...) Porque eu não vou trabalhar pra tá ganhando R\$ 100,00 por mês. Que sociedade é essa? Quero comprar um tênis Mizzuno por aí tá duzentos e [incomp.] real. Se eu for trabalhar eu não vou conseguir comprar um tênis Mizzuno, então eu tenho que assaltar mesmo [incomp.]. Mas vou assaltar quem tem e onde tem dinheiro."

A fala do detento revela que a questão não se finda apenas na satisfação das necessidades básicas como alimentação ou medicamentos. Vivemos numa sociedade em que o simbólico tem um peso decisivo nas relações sociais, pois ele molda preferências e experiências. A inserção do jovem num determinado ambiente passa também pela aprovação do olhar alheio. Esse olhar, por sua vez, está atrelado a uma série de referências e projeções do que é e do que não é aceito perante um determinado grupo. Vestir uma roupa da marca X ou Y sanciona o direito de ser aprovado, e dessa forma se fazer visível, demarcar o seu espaço naquele território. A roupa ou "tênis mizzuno" detém um valor simbólico seminal nessa demarcação. O seu acesso, portanto, só se tornará mais fácil com o dinheiro rápido e "farto" conseguido no trabalho no tráfico de drogas. Dentro dessa perspectiva, o dinheiro da compra de um tênis vai para a marca, e não para o atendimento das necessidades físicas (nesse caso, a proteção dos pés). Como resume Soares (2005: 241),

"o foco da disputa são o coração e a cabeça dos jovens, não é o bolso, mesmo que ele seja relevante".

A entrada do jovem no mundo do crime deve ser vista também do ponto de vista de suas necessidades e satisfações individuais, mesmo que posteriormente o desejo de reconhecimento e acolhimento seja compartilhado com o grupo do qual ele faz parte. Reconhecer esse aspecto é importante para que não se tome a juventude como um corpo único e homogêneo. A juventude urbana e pobre é, sem dúvida, a mais atingida diante das disparidades sociais brasileiras. A necessidade de aceitação e visibilidade leva muitos jovens a se envolverem com a criminalidade. Fazer parte de um grupo incita, num duplo movimento, evitar o estigma e alcançar a visibilidade. Evitar o estigma contribui para a afirmação e a solidificação da auto-estima. O ingresso na criminalidade, além de garantir a possibilidade de consumir, molda os referenciais desses jovens. Se as vias legais de acesso ao consumo e ao exercício da cidadania estão hoje obstruídas, a identificação com a sociedade onde esse modelo é vigente será mínima ou inexistente. Os aparatos públicos estão distantes, e não revelam o mesmo compromisso e responsabilidade que se experimenta em casa ou na comunidade. As relações do jovem pobre e morador da favela dificilmente serão capazes de lhe tirar desta condição. Como consegüência, ele sofrerá diretamente os efeitos de uma sociedade, que relacional, institui a hierarquia como pilar básico de sua constituição. O jovem impedido do acesso aos bens essenciais e simbólicos reconhecerá no envolvimento com a criminalidade uma possibilidade de também existir, de se tornar visível. Essa questão torna-se vital para entendermos não apenas como se configura tal envolvimento, como também, a "invasão" desses setores marginais na produção de cinema, na produção de documentários. É necessário, porém, mais uma vez frisar que esse não é único caminho. Talvez ele seja o mais tentador por trazer em pouco tempo suas "recompensas".

Nesse âmbito, a (in)visibilidade está diretamente vinculada à indiferença e ao estigma. Essa idéia, desenvolvida por Luis Eduardo Soares, torna-se particularmente importante para entendermos a engrenagem da explosão da violência urbana nos últimos 20 anos. O autor considera que os jovens – especialmente os negros e pardos – se tornam visíveis apenas quando representam algum tipo de ameaça. Eles circulam pelas ruas sem serem vistos devido à indiferença que a sociedade

sempre dispensou às classes pobres. Uma outra forma de produzir a invisibilidade é a partir do estigma, pois ele coloca uma espécie de tela diante de nossos olhos e só nos permite enxergar aquilo que já temos pré-definido. O estigma é uma espécie de espelho que reflete os nossos posicionamentos. Além de revelar o preconceito, ele funciona também como uma proteção, segundo Soares (2005: 175):

"Lançar sobre uma pessoa um estigma corresponde a acusá-la simplesmente pelo fato de ela existir. Prever seu comportamento estimula e justifica a adoção de atitudes preventivas. Como aquilo que se prevê é ameaçador, a defesa antecipada será a agressão ou a fuga, também hostil. Quer dizer, o preconceito arma o medo que dispara a violência, preventivamente."

Os efeitos do estigma são sentidos hoje por toda a juventude brasileira inserida em um contexto de pobreza e violência. Mesmo que ela não atue diretamente, sofrerá com olhar reprovador ou desconfiado de quem vê o jovem que preenche os requisitos necessários para serem estigmatizados. O estigma gera a noção de exclusão, quando, na verdade, os "excluídos" estão inseridos em uma outra lógica social ou econômica. O jovem que trabalha no tráfico de drogas pode, do ponto vista legal e social, ser mais um excluído da sociedade brasileira. Por outro lado, no espaço do tráfico em que o adolescente apenas espera atingir uma determinada idade para assumir certas responsabilidades, esse jovem está mais do que incluído. Os parâmetros, portanto, precisam ser relativizados, ou mais uma vez, o ponto de vista determina o objeto. A inserção da juventude no tráfico e na criminalidade parece resgatar o valor desse jovem, como pessoa única e individualizada e, ao mesmo tempo, recuperar a visibilidade que lhe foi negada pelos aparelhos oficiais. Como afirma Soares (2005: 215), "a arma é passaporte para a visibilidade". A arma na mão do jovem é o grito que o tornará visível. É a garantia de que se não for pelas vias legais, será de outra forma que ele conquistará o papel não de cidadão, mas da pessoa que é visível e consumidora em potencial.

A questão da visibilidade para Soares se estrutura em torno do jovem pobre, negro ou pardo, ou seja, aquele que preenche os prérequisitos necessários para a confirmação de estigmas e estereótipos. Mas quando vemos o jovem da classe média e alta envolvido em sequestros, assaltos e tráfico esta premissa precisa ser revista. É pouco

provável, pois, que a juventude de classe alta se envolva com a criminalidade para se tornar visível. O envolvimento em atividades desta natureza se dá inicialmente para satisfazer as próprias necessidades de consumo de drogas e em seguida sonhos de consumo. Além disso, o fascínio pela vida do crime, como ocorre entre os jovens periféricos, e a lucratividade rápida com a venda de drogas são motivos que explicam a entrada do jovem de classe média e alta na criminalidade. Exemplo emblemático é o de Pedro Machado Lomba Neto, o Pedro Dom, que de viciado passou a comandar arrastões em prédios de luxo na zona sul carioca até ser morto pela polícia. A questão do crime como estratégia de visibilidade é extremamente válida para entendermos o envolvimento do jovem com a criminalidade, mas não pode ser vista como a única opção, e, como vimos, não se aplica a todos os setores sociais.

Falamos até agora do tráfico de drogas e da juventude que nele trabalha. Usamos como imagem-tema "o jovem com a arma na mão". Agora é necessário verificar o seguinte: quem fornece essa arma? Como ela chega à mão desse jovem? A partir desses questionamentos chegamos ao terceiro ponto da discussão em torno da violência urbana fornecida pelo documentário, ou seja, a polícia e seu envolvimento com as facções criminosas.

"Eu digo, não precisa me dizer. A polícia é corrupta. Eu afirmo a polícia é corrupta. Esta instituição que existe é uma instituição que foi crida pra ser violenta e corrupta, né?", afirma Hélio Luz, em depoimento no *Notícias...* A corrupção da qual fala Luz se materializa na venda do armamento estatal para o tráfico e a violência que vai desde à abordagem até a formação dos grupos de extermínio. Nessa direção, torna-se válido o levantamento feito por Rondelli sobre as ações da polícia. Segundo a autora, os fatos de maior impacto relacionados à violência nos últimos anos contaram com a participação direta do setor policial: chacina da Candelária e de Vigário Geral; massacre de trabalhadores em Eldorado dos Carajás; massacre do Carandiru (Rondelli, 2000: 144). Ainda há os episódios de extorsão, espancamento e assassinato na favela Naval, em São Paulo, e a chacina de Nova Iguaçu e Queimados, ocorrida em março de 2005 no Rio de Janeiro. Dessa forma, instala-se uma situação paradoxal: quem deveria promover a se-

⁵Segundo o levantamento da autora, a exceção fica por conta do assassinato da atriz Daniela Perez.

gurança acaba se tornando um agente ativo para a intensificação da violência. O depoimento de Hélio Luz a *Notícias de uma guerra particular*ilustra bem esse aspecto:

"Eu faço política de repressão. Em benefício do Estado pra proteção do Estado. A polícia foi feita pra manter a segurança do Estado, né. A segurança da elite [incomp.] Tranqüilamente. Ë manter a favela sob controle. Como é que você mantêm 2 milhões de habitantes sob controle? Ganhando R\$ 112,00, quando ganha. Como é que você vai manter, entende, esses excluídos todos, entende, sob controle."

Como resume um traficante em depoimento a MV Bill, "os policiais são sócios da boca". A corrupção policial também altera o estilo de vida da população, especialmente a de baixa renda, mais vulnerável às suas ações. Os exemplos citados por Rondelli confirmam essa afirmativa e como efeito surge o sentimento de desconfiança, descrédito e medo. Trata-se de um encadeamento circular: a população mais pobre teme uma polícia que foi preparada para ameaçar em de vez proteger.

Conclusão

Vivemos hoje num estado de alerta constante, em que ninguém parece escapar dos efeitos da violência. Mas, sem dúvida, são as classes menos assistidas pelos aparelhos estatais que sofrem mais diretamente as conseqüências desse fenômeno. Nosso olhar, portanto, direcionouse para esses setores. Mas é preciso frisar mais uma vez: não se corrobora aqui a premissa segundo a qual a pobreza é responsável pela violência, isto é, como se os pobres tivessem impresso em seus genes uma característica que os tornam aptos a organizar e a manter a violência urbana. Parece que vivemos nos tempos de um neo-darwinismo social em que a violência urbana é usada como uma marca instintiva que distingue e classifica pessoas.

Pretendemos, portanto, com esses quatro sub-temas – tráfico, juventude, polícia e legitimidade – apontar algumas ações do painel onde a entrada dos setores subalternos na criminalidade passa ser vista de forma mais pontual e localizada. Como vimos em *Notícias de uma guerra particular*, as ações de policiais não diferem muito, nos efeitos que provocam – medo e coação -, das ações dos traficantes. O debate

sobre a violência urbana parece convergir para um único aspecto: o desejo de proteção. Seja de que ordem for, não importando de que venha, é preciso que ele se faça presente. A proteção, nesse sentido, advém do reconhecimento alheio, indispensável para a constituição identitária.

Tal contexto pede inevitavelmente a relativização do que vem a ser legítimo. A coexistência de diversos micro-mundos numa sociedade como a brasileira permite, por extensão, a visualização de inúmeros posicionamentos do que vem a ser a legitimidade. Enquanto cumpre o seu papel de garantidor da ordem, o Estado parece se isentar da situação como se a violência urbana fosse algo que existe "lá fora", quando também tem sua parcela de contribuição para o crescimento dos índices nas grandes cidades.

Referências bibliográficas

ADORNO, Sérgio. "Adolescentes, crime e violência". In: ABRAMO, Helena Wendel; FREITAS, Maria Virginia & SPOSITO, Marilia Pontes (orgs.). *Juventude em debate*. São Paulo: Cortez, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil.* São Paulo: Brasiliense, 1986.

DIÓGENES, Glória. Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop. São Paulo: Annablume, 1998.

DAMATTA, Roberto. A casa e a rua. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LEEDS, Elizabeth. "Cocaína e poderes paralelos na periferia urbana brasileira". In: ALVITO, Marcos & ZALUAR, Alba (orgs.). *Um século de favela*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

MORAIS, Régis de. *O que é violência urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

NASCIMENTO, Elimar Pinheiro. "Juventude: novo alvo da exclusão social". In BURSZTYN, Marcel (org.).*No meio da rua – nômades, excluídos e viradores*. Rio de Janeiro: Garamond. 2003.

RONDELLI, Elizabeth. "Imagens da violência e práticas discursivas". In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et alii (orgs.). *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SOARES, Luiz Eduardo; BILL, MV & ATHAYDE, Celso. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

VELHO, Gilberto. "Violência, reciprocidade e desigualdade: uma perspectiva antropológica". In: VELHO, Gilberto & ALVITO, Marcos (orgs.). *Cidadania e violência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora FGV, 2000.

ZALUAR, Alba. O *condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan; Editora UFRJ, 1994.

_____. "Crime, medo e política". In: ALVITO, Marcos & ZA-LUAR, Alba (orgs.). *Um século de favela*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

_____. "A globalização do crime e os limites da explicação local". In: VELHO, Gilberto & ALVITO, Marcos (orgs.). *Cidadania e violência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora FGV, 2000.

Rocha que Voa: o cinema, a memória e o "teatro de operações" da montagem

Andréa França e Patricia Furtado Mendes Machado

PUC - Rio; Mestre PUC - Rio

afranca3@gmail.com; patriciamachado@gigalink.com.br

Resumo: Investigar a proposta estética e política de Eryk Rocha, em *Rocha que voa*, ao se apropriar das imagens e dos sons do cinema latino americano dos anos 60/70. Discutir o uso das imagens de arquivo no filme e o ato de montagem em jogo para produzir não apenas uma memória do cinema latino-americano, mas uma percepção específica da reapropriação de imagens alheias com o intuito de trazer a força do filme original e ao mesmo tempo o impacto de extrair dele elementos heterogêneos.

Palavras-chave: cinema documentário, imagens de arquivo, montagem.

Resumen: El ensayo investiga la propuesta estética y política de Eryk Rocha, en *Rocha que voa*, al apropriarse de las imágenes y de los sonidos del cine latino americano de 1960/1970. Investiga al uso de las imágenes de los archivos cinematográficos y el acto del montaje que se construye para producir no solamente una memoria del cine latino americano, más una perception específica de la reapropriation de las imágenes ajenas que consiste en traer la force de lo filme original y al mismo tiempo el impacto de extraer de el elementos heterogéneos.

Palabras clave: cine documental, archivo cinematográfico, montaje.

Abstract: This essay investigates Eryk Rocha's aesthetic and political proposal, in the film *Rocha que voa*, that appropriates the images and the sounds of American Latin Cinema in the 1960/70. This essay also investigates the use of the cinematic archive in the documentary and the act of montage that involves a perception not only of the memory of the Latin American Cinema, but a specific perception of the quotation reworked in order to bring together the force of the original film and at the same time the impact of its heterogeneous elements.

Keywords: documentary, cinematic archive, montage.

Résumé:Faire des recherches sur l'esthétique et la politique proposées par Eryk Rocha, dans Rocha que voa, en s'appropriant des images et des sons du cinéma latino-américain des années 60/70. Discuter l'utilisation d'images d'archives dans le film et l'acte de montage en jeu pour produire non seulement un souvenir du cinéma latino-américain, mais une perception spécifique de la réappropriation des images d'autrui afin de garder la puissance du film original en même temps que l'impact des éléments hétérogènes qui en sont extraits.

Mots-clés: cinema documentaire, images d'archives, montage.

A experiência histórica faz-se pela imagem, e as imagens estão elas próprias carregadas de histórias (Giorgio Agamben).

Na ilha de edição, acelerando e rebobinando, algo se aprende a respeito da autonomia da imagem. Na ilha de edição, cria-se um segundo roteiro baseado em fatos e não em intenções (Harun Farocki).

Introdução

A tradição do cinema documentário, não é difícil constatar que os procedimentos disponíveis para os documentaristas da memória histórica são as imagens de arquivo, as entrevistas com testemunhas e as reconstituições. Campo complexo, contraditório, enganoso, explorar a memória no cinema é se deparar constantemente com perigos tais como a tentação de querer rever o passado tal qual foi, o risco de tomar o arquivo como prova cabal do passado e a tendência a confundir a memória com a lembrança. Se os discursos da memória histórica, nos campos da cultura, da arte e do audiovisual, aparecem como um fenômeno global, a dificuldade de operar com a defasagem entre memória e história, entre passado e imagens do passado, ainda persiste e é, sem dúvida, um dos nós de qualquer política da memória. Neste artigo, vamos discutir o uso das imagens de arquivo no filme Rocha que voa e o ato de montagem que está em jogo para produzir não apenas uma memória do cinema latino-americano dos anos 60/70, mas sobretudo uma percepção dos gestos trocados nas fábricas, nas indústrias e nos campos, nessa mesma época. O que quer Erik Rocha com a apropriação de imagens do cinema latino-americano dos anos 60/70? Que gesto permeia esta prática?

Sabemos que esse gesto de se apropriar de imagens alheias é um procedimento artístico que tem uma história dentro do cinema e que muito provavelmente teve sua origem nos anos 20, com os cineastas soviéticos Esther Schub e Dziga Vertov. Ambos defendiam a perspectiva de um cinema sem atores e enfatizavam o valor do material documental, sendo que Vertov trabalhou muitas vezes na mesa de montagem com imagens filmadas por outros cinegrafistas, assim como Schub que, a partir de sobras e fragmentos de imagens da dinastia Romanov, organizou e montou o filme *A queda da Dinastia Romanov* (1927). Mais recentemente, no uso e na prática de trabalho com imagens de arquivo, são outras as questões que ganham destaque e que estão no horizonte dos documentaristas mais interessantes, questões tais como, o que tais imagens mostraram na época; quem as fez e para quem; o que elas queriam dizer; o que podemos hoje ver nelas; quais vínculos estabelecer com outras imagens de época, de outros tempos ou de testemunhos contemporâneos.

No limite, o que se pergunta é de que forma o cinema pode se debruçar sobre a memória, de modo que a história documentada não seja apenas um banco de dados, uma memória morta, mas uma reflexão a respeito do passado e do presente, uma tensão produtiva entre esses tempos, uma interrogação de um pelo outro. Esta recuperação do passado e das imagens do passado pelo cinema coloca em jogo diferentes modos de apreensão da história, que pode ser vista como um tempo em aberto, cheio de rupturas, ou um *continuum* cronológico, depurado das falhas e das lacunas do esquecimento.

Imagens que voam e tomam posição

Muitos autores problematizam o lugar das imagens do passado, especificamente o arquivo, numa economia e cultura globalizadas que coloca a gestão da informação e do conhecimento no cerne da contemporaneidade. Dialogando com essas questões, tivemos oportunidade de dar início, num outro momento, a uma reflexão acerca do lugar das imagens de arquivo como elementos de prova, de produção de verdade, no

¹François Niney, em *Le documentaire et ses faux semblants*, Jean-Luc Godard & Youssef Ishaghpour, em *Cinema: the archeology of film and the memory of a century*, "A voz, o ensaio, o outro", de Consuelo Lins e Luiz Resende, em *Imagem Contemporânea* (org. Beatriz Furtado), entre outros.

cinema de Fritz Lang.² Indicamos diferentes usos, diferentes funções e dimensões do arquivo, ampliando o trabalho de estudiosos e teóricos de arquivos que apontam, primeiramente, para a dimensão historiográfica que aborda os modos pelos quais o arquivo entra nas narrativas históricas; em segundo lugar, para a dimensão que delimita o que é público e o que é privado, expondo ambos os pólos como objeto de disputa e colocando em questão o acesso, o comércio e o problema do *direito* do uso dos arquivos; em terceiro, para a dimensão de culto que opera a partir da idéia do arquivo como o que nos protege do esquecimento, marcado pela "função compensatória" em meio à lógica midiática da informação que atropela as notícias da véspera pelas mais recentes; e, ainda, para a dimensão do arquivo que o toma como aquilo que é da ordem da produção da prova, da verdade, aquilo que nos protege da falsificação e da fraude (Lissovsky, 2003:48).

No campo do audiovisual, o cinema e a televisão são arquivos diante dos quais somos testemunhas e também narradores que, muitas vezes, entram em disputa com os repórteres e jornalistas, produtores dessas imagens e sons, quando tensionam suas narrativas com as nossas. Uma experiência que prolonga, de certo modo, uma idéia de Walter Benjamin para quem a tela do cinema funcionaria como espelho, onde a cada instante o leitor/espectador está pronto a converter-se num jornalista/cineasta/ator, narrando à sua maneira episódios do cotidiano e/ou de sua vida (Benjamin, 1985).

Nos interessa, para discussão de *Rocha que voa*, as questões levantadas por Georges Didi-Huberman em livros como *Images Malgré Tout* e *Quand les images prennent position*. O autor propõe, como método para "saber ver" imagens do passado, o procedimento da montagem, da desconstrução, enquanto gesto que implica novas associações, composições, colagens de diferentes campos artísticos e temporais, de modo a produzir uma memória que possa também ser tecida pelas imprecisões e pelo esquecimento enquanto potências significativas. "Uma simples imagem: inadequada, mas necessária, inexata, mas verdadeira (...). A imagem é aqui *o olho da história*: sua vocação tenaz para torná-la visível. Mas também está *no olho da história*: numa zona local, num momento de suspensão visual, assim como se diz do olho

²"É possível conhecer a estória toda?", em *Imagem Contemporânea* (org. Beatriz Furtado).

do ciclone" (2003:56). O autor refere-se, sobretudo no primeiro livro citado, às imagens de arquivo naquilo que possuem de imprevisível (o que um projeto de pesquisa não dá conta) e de inquietante (o que é irredutível a um saber ou regime), pois estar *no olho da história* é não só produzir conhecimento sobre o passado, mas promover uma experiência que problematiza o passado, o presente e o seu porvir; é lidar com o resíduo que marca essas imagens, sua memória inconsciente, e que sinaliza para a própria complexidade da imagem.³

Para realizar o filme sobre o período em que seu pai, o cineasta Glauber Rocha, ficou exilado em Cuba em consequência da ditadura militar, Eryk Rocha não trabalha com nenhuma imagem de cunho doméstico que pudesse mostrar essa relação filial. Optou ao contrário por não se colocar em cena, não usar arquivos íntimos⁴ e, o que é mais interessante, elegeu um pequeno e significativo período da trajetória de Glauber, o tempo que viveu em Cuba, para fazer um documentário sobre o pai. O primeiro passo de Eryk foi procurar os vestígios deixados por Glauber no período em que ficou em Havana.

Além dos testemunhos, o filme é repleto de fragmentos de filmes latino-americanos das décadas de 60/70, documentários e filmes de ficção que mostravam os movimentos operários e estudantis contra as ditaduras latino-americanas, e de *noticieros* do ICAIC que registravam cenas de conflitos da Revolução Cubana e da Guerra do Vietnã. A utilização dessas imagens, produzidas em contextos históricos e políticos variados, nos levam a reiterar que, mais do que memórias privadas de um filho sobre o pai (do campo das confissões e dos segredos), es-

³A primeira parte de *Images Malgré Tout* já tinha sido publicada em 2001 no catálogo da Exposição *Memória dos campos. Fotografias dos campos de concentração e de extermínio nazistas.* Esse texto analisava quatro fotografias tiradas clandestinamente por um dos membros do *Sonderkommando* durante seus "trabalhos" no campo de extermínio de Auschwitz. A segunda parte do livro é uma espécie de "resposta" de Didi-Huberman aos inúmeros ataques que sofreu em função deste texto apresentado no catálogo da Exposição. O autor vai reiterar que é necessário imaginar aquilo que é da ordem do irrepresentável.

⁴É importante lembrar que, apesar de Glauber ter morrido quando Eryk tinha apenas 3 anos de idade, registros dos dois juntos foram feitos em fotografias e filmes de família. No filme *Diário de Sint*ra, de Paula Gaitán, mãe de Eryk, algumas dessas imagens foram usadas, mesmo que em um formato mais experimental. Portanto, o cineasta tinha acesso a esse arquivo privado e, de fato, optou por não usá-lo em seu filme.

tão em jogo, no documentário, memórias históricas de uma época de conflitos políticos e efervescência cultural.

O documentário trata em especial da memória de um grupo que criou o cinema latino-americano das décadas de 60/70 e que o repensa, em 2002, através de lembranças da passagem de Glauber por Havana e dos filmes que produziu no Brasil, em Cuba, na África e na Europa. A riqueza desses arquivos, a falta de informações precisas sobre eles no documentário e a maneira como seus fragmentos foram organizados na montagem, nos leva à primeira pergunta: o que se pode ver hoje nestas imagens que não se via na época?

No gesto de reunir objetos que estavam espalhados em arquivos públicos e privados, de recolher os rastros da passagem de Glauber pela ilha - as entrevistas que concedeu a rádios locais, ⁵ fotografias, notícias de jornais, cartas, desenhos -, de filmar a cidade e seus moradores, de entrevistar pessoas comuns e cineastas que conheceram e conviveram com o brasileiro, o que se depreende é um desejo de ressignificar as imagens cinematográficas do passado, propondo uma nova percepção do que é visto assim como novas lacunas, silêncios e pontos obscuros. É na incompletude destas imagens, retiradas de seu contexto original, que o espectador começa a forjar uma outra memória, não mais do cinema latino-americano, mas do gesto automatizado do trabalho operário.

Apesar do caráter muitas vezes experimental, essas imagens e sons não são organizados de maneira aleatória. Eryk Rocha coloca em relação arquivos de filmes latino-americanos que tinham em comum o registro de operários executando movimentos repetitivos durante o trabalho. A função das mãos, em especial, chama a atenção. Sempre ocupadas, elas permitem que o operário da fábrica encaixe o parafuso no automóvel, que outro segure o maçarico para soldar a ferragem, que o pedreiro torça o vergalhão na construção civil e que a trabalhadora do campo segure a ferramenta para quebrar sementes. São mãos que funcionam como extensões de ferramentas precárias ou de máquinas mais sofisticadas, mãos e corpos submetidos à repetição constante, a um grau de organização que praticamente prescinde de decisões individuais e que não deixa nenhuma margem de ação para o indivíduo.

⁵Concedidas a Jaime Sarusky, em 1972, a Daniel Dias Torrez, em 1971, e José Carlos Asberg, em 1979/1980.

Essa imagem do trabalho operário será ao longo do filme mesclada com pedaços de outras imagens que, associadas pela montagem, evocam a iconografia da pintura cristã, a existência proletária associada à santidade.

Estes fragmentos de imagens funcionam como material de base para uma análise histórica e antropológica de certos *habitus* e representações que o filme busca fazer. Afinal, o pedreiro na rua, o operário na fábrica e o agricultor no campo foram flagrados por câmeras de cineastas que se preocuparam em mostrar a rotina e as pressões a que estavam submetidos esses trabalhadores. Imagens que, em outras épocas, poderiam ser legendadas com dizeres tais como "explorados", "proletariado industrial", "trabalhadores braçais" ou "sociedade de massas", ganham no filme outro sentido, como se o gesto operário fosse uma espécie de memória inconsciente destas imagens (Didi-Huberman, 2009), a mão operária que a publicidade faz questão de manter à distância.

Se nos interessa o modo como a história é trazida à cena no filme é porque Eryk Rocha confere um novo rosto para os acontecimentos do passado, fazendo do método da montagem uma atividade semelhante à escavação, se posicionando como um arqueólogo que investiga o apelo que o passado dirige ao presente, que as imagens do passado dirigem ao presente do filme. Tal método concebe a história como um campo de rupturas que não pretende promover uma totalização, mas pensar a história como um campo benjaminiano, em aberto, em que não só o futuro é incompleto, como também o são o passado e o presente. Tais imagens, retiradas de filmes como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *São Paulo S.A* (1965),de Luiz Sérgio Person, *Maranhão 66* (1966) de Glauber Rocha, funcionam como pequenas abreviações de certos rituais e relações de forças, onde o procedimento da montagem opera com o objetivo de extrair delas uma fenomenologia crítica das relações sociais, dos embates de classes, das ideologias.

A intervenção do cineasta na filmagem - como filmar com película vencida - e, especialmente, na montagem - como colorir imagens, congelá-las, repeti-las, alterar sua velocidade, sobrepor planos, acrescentar várias camadas de sons a uma mesma cena -, lembra que o documento deve ser interrogado como uma representação, que as imagens de arquivo não são fragmentos retirados da realidade passada que o

cineasta simplesmente organiza para realizar uma narrativa histórica; é necessário partir de questões que os próprios documentos colocam ao artista, abrir espaços na narrativa porque é através deles que surgem os vazios e as relações não percebidas entre as coisas. É necessário explorar essa 'iconografia de intervalos', onde proliferam contrastes, rupturas e dispersões, porque é nessas passagens, em meio ao caos, que a montagem organiza o olhar e que as pistas para se descobrir as engrenagens das coisas aparecem (Didi-Huberman, 2009).

Rocha que voa privilegia intervalos ao não ligar uma imagem a outra a partir de uma lógica causal. Ao assistir o documentário, o espectador se vê imerso em uma reunião caótica de imagens e sons cujas origens não lhe são explicadas, que deslizam e se organizam de maneira inquieta, não linear, fragmentária. São deixadas, assim, brechas que suscitam dúvidas ao mesmo tempo em que abrem espaço para perguntas e buscas no sentido de que algo possa ser acrescentado, imaginado, respondido por quem assiste. Uma dimensão importante do filme é a passagem do trabalho operário mecanizado e assujeitado pelas máquinas para a iconografia da pintura cristã.

As imagens de arquivo de trabalhadores executando movimentos mecânicos e repetitivos reiteram uma memória dos gestos que se transformam em hábito. Apesar da força dessas imagens, que dão a ver tanto a repetição de movimentos semelhantes quanto uma necessária submissão desses homens à prática cotidiana da qual dependem para sobreviver, o filme não se restringe a essa memória do hábito. Outras imagens, quando também organizadas na montagem, expõem a transição que se dá entre o corpo assujeitado e o corpo liberado dos mecanismos repetitivos. Trata-se da passagem, revelada pelo filme, de um transe político para um transe místico.

O transe político aparece quando *Rocha que voa* evoca, através das imagens de arquivo, a memória da repressão e do autoritarismo das ditaduras latino-americanas das décadas de 60/70. Em especial, dois trechos retirados de *História do Brasil* (1971/1974), de Glauber Rocha, revelam a condição em que se encontram homens paralisados, no limite do desespero. Na primeira, a câmera registra policiais que seguram um jovem e o agridem com um cassetete, impedindo-lhe de qualquer reação. Esse é o registro documental de um gesto repetido nas ruas de cidades latino-americanas da época. A outra imagem de arquivo mostra

um corpo pendurado de cabeça para baixo, amarrado nos pés e mãos, numa simulação de práticas de tortura que se tornaram comuns nos porões das mesmas ditaduras.

Apesar de se encontrarem no limite do cansaço, da dor, e do desespero produzidos por práticas culturais e políticas opressoras, no filme os corpos dos latino-americanos não permanecem paralizados, perplexos ou curvados pelo peso da repressão. Na passagem das imagens de cunho político para as místicas, podemos perceber como aqueles que foram assujeitados pela política da força e pelas máquinas da indústria se soltam, se liberam dos esquemas sensório-motores e de suas consequências. É no gesto de aproximação de certas imagens na montagem que o filme produz essa passagem, esse transe político-místico. Como a que remete ao gesto de Cristo de braços abertos na cruz, que revela a importância dos rituais religiosos como linha de fuga da repetição mecanizada e da violência política.

Tal passagem aparece claramente em três momentos do filme. Retirada do filme *O leão de sete cabeças* (1969/70), de Glauber, a imagem de um corpo de braços abertos, carregado por africanos que pedem o fim do Colonialismo, destaca o gesto que é semelhante ao de outro corpo, também de abraços abertos, carregados por policiais, na cena de *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968), de Tomás Gutierrez Alea. Ambos assemelham-se a imagem de um crucifixo, visto através de um vidro e ao lado de uma vela, objetos de um ritual de *santeria* filmado por Eryk em Havana, com película vencida.

Se as duas primeiras imagens evocam a memória da repressão e do autoritarismo, a terceira, principalmente se levarmos em conta o contexto em que aparece, o de um ritual religioso, revela a passagem que se dá entre um corpo que já não pode agir em conseqüência das práticas políticas e culturais opressoras, e a sua liberação. Isso porque, nesse mesmo ritual, homens e mulheres liberam seus corpos em uma espécie de dança-transe. Apesar da coreografia geralmente repetida em rituais religiosos de origem africana, como o candomblé e a *santeria*, percebemos a diferença do corpo do trabalhador, antes preso e retido, para o do fiel, solto, liberado, convulsionado.

Propomos pensar aqui na memória atuando como uma potência que auxilia os sujeitos a escapar de certas formas de controle e a se movimentar para além de esquemas sensório-motores. É quando as lembranças irrompem e se atualizam dotadas de uma força com a qual o corpo não contava, uma força que atua provocando movimentos que não eram conhecidos, que ultrapassam o esperado. Poderíamos chamá-la aqui de uma memória-transe justamente porque o transe é a condição que ela proporciona aos sujeitos que se liberam do automatismo e se soltam involuntariamente. Em *Rocha que voa*, essa memóriatranse se manifesta através do transe político, do transe místico e da passagem de um ao outro.

Ao longo do filme, são evocadas as figuras de personagens da história latino-americana que viveram em uma espécie de transe político, que dedicaram a vida a uma causa pública e morreram em nome dela. Che Guevara aparece em fotografias, em trechos retirados de *noticieros* e documentários, na arquitetura cubana e no depoimento de Glauber, que se refere a ele no filme como "uma síntese de uma nova proposição do homem" ⁶ porque teria sido ao mesmo tempo um pensador e um prático político. A figura de Lamarca, desertor do exército que foi assassinado ao lutar contra a ditadura militar, é alternada a imagens de tanques de guerra e recortes de jornais que ilustram o seu corpo estendido no chão. Zumbi, escravo que se revoltou e montou um quilombo em plena escravidão, é encarnado no personagem do filme *O leão de sete cabeças*, (1969/70), de Glauber. Sob sua imagem, o cineasta inscreve uma cartela que diz "Zumbi é um mito revolucionário negro do Brasil".

Ainda no documentário, arquivos cinematográficos dos conflitos políticos registrados pelos cineastas latino-americanos das décadas de 60/70 são intercalados a fragmentos de rituais místicos e religiosos. Em dado momento, uma sequência de imagens do filme alterna um depoimento de Mirian Tavalera, que lembra dos exilados brasileiros que passaram pelo ICAIC e desapareceram tentando entrar no Brasil, ao ritual de *santeria*, registrado por Eryk em Havana. O primeiro é coberto por um *travelling* em que a câmera percorre os corredores de um prédio e se fixa na porta de um elevador fechado. É como se o plano terminasse em um lugar que não tem saída com o intuito de se remeter justamente à própria condição dos exilados que não sobreviveram ao tentar ultrapassar fronteiras cubanas. Só que, no filme, essa porta é aberta através da passagem desse plano para outro em que imagens de um transe mís-

⁶Depoimento retirado de entrevista concedida a uma rádio cubana.

tico sugerem a liberação de corpos oprimidos pela repressão política e econômica das ditaduras militares e do capitalismo.

As imagens de O *Leão de sete cabeças* também são interessantes para se pensar nesse corpo que dança, numa espécie de transe. A primeira cena do filme a aparecer em *Rocha que voa* é a de uma mulher negra que olha fixamente para a câmera imóvel, como se estivesse hipnotizada. A partir daí, o que veremos são várias sequências em que corpos negros, convulsionados, liberam seus movimentos em imagens produzidas em tempos e lugares variados, sempre em rituais religiosos.

Temos sequências em que a passagem da dança ao transe é feita a partir da mistura de imagens de mulheres vestidas de baianas sambando no carnaval, de cubanas dançando no meio da rua, dos africanos no ritual na selva africana. É o "cinema tricontinental" dessa vez interligado pelo misticismo. Temos também uma imagem original de *Viramundo*, usada em *História do Brasil*, que é repetida três vezes ao longo de *Rocha que voa*, sempre em sequências que são unidas na montagem com imagens de rituais religiosos. Trata-se de uma negra, vestida de branco, que gira velozmente no meio de uma roda na praia, num ritual de uma religião afro-brasileira, o candomblé.

Em Viramundo, a imagem do ritual do candomblé na praia é misturada a de rituais evangélicos, em que pastores "exorcizam" os fiéis doentes, e de cerimônias católicas, em que milhares de pessoas se reúnem para receber a bênção de um bispo. Percebemos gestos que se repetem: como as cabeças que se balançam a fim de liberarem os espíritos que as atormentam. Quando comparamos essas passagens dos ritos religiososcom as imagens dos trabalhadores, ambas retiradas do documentário de Sarno e aproximadas na montagem em Rocha que voa, entendemos como se dá a liberação do corpo de seus gestos repetitivos e mecanizados. É na religião e no misticismo que a histeria toma o lugar do recato, que o transe substitui o automatismo.

Voltemos a uma imagem do documentário de Eryk Rocha, similar a esse plano de *Viramundo*, para pensar na expansão de sentidos da imagem quando ela sofre intervenções, com a mistura de sons e imagens na montagem. Trata-se do homem negro, filmado por Eryk em Havana em um ritual religioso afro-latino, e que libera seu corpo ao ritmo dos atabaques. Essa imagem se repete sete vezes ao longo do filme, nunca da mesma forma, sempre em ângulos e temporalidades diferentes. O

cineasta intervém sobre ela em pelo menos duas fases da produção do filme. Quando filma, escolhe uma película preta e branca vencida, o que já oferece a dúvida: seriam imagens de arquivo ou gravadas para o documentário?

Nesse gesto, identificamos a materialização de uma concepção de memória onde o passado não é cronológico, não diz respeito a algo que ficou para trás. O passado se conserva por inteiro na memória virtual que, neste caso, é histórica, num tempo que é duração. Esse passado está pronto para ser atualizado no presente do filme. Por isso não interessa ao diretor informar quando as imagens foram produzidas. A sua proposta é justamente fazer de todas as lembranças uma só memória, que pode ser reinventada a partir de cada uma das intervenções que se dão no processo de realização do filme (Bergson, 1990).

Outro gesto de intervenção na filmagem é guando a câmera gira ao redor do corpo desse mesmo homem, mostra seus detalhes, se afasta e se aproxima. Na montagem, a imagem é ainda acelerada, desacelerada, fragmentada, e lhe são acrescentadas outras imagens e sons. É como se, através dessa intervenção, o cineasta abrisse a mesma imagem para as camadas e potencialidades de uma memória que conserva tanto os gestos sagrados, repetidos nos rituais religiosos, quanto as imagens do cinema, imortalizadas através dos arquivos dos filmes. Há uma seguência bem emblemática para descrevermos esse processo da memória em camadas. É quando o mesmo plano do negro em transe é intercalado à imagem dos africanos dançando e a do personagem que interpreta Zumbi em O Leão de sete cabeças. Os dois planos se alternam e se repetem várias vezes numa montagem veloz. Além dos sons dos atabaques, e de gritos do ritual africano, um som de tiro de metralhadora é acrescentado a cada corte. Permanecem os sons dos tiros e a imagem do cubano se movimenta como se seu corpo estivesse estrebuchando a cada bala que lhe atingisse.

Podemos dizer que esse corpo convulsionado potencializa-se na medida em que a montagem interrompe o curso das imagens para abrir fissuras e convocar uma outra memória para os arquivos retirados dos filmes de Glauber: os sons da metralhadora nos remetem aos tiros de Antonio das Mortes que mata os fiéis de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Essa imagem, também usada em *Rocha que voa*, é a da violência estética proclamada por Glauber que pretendia, com sua imagem,

tirar o espectador da sua apatia diante do contexto latino-americano de miséria e de fome.

Na década de 50, Jean Rouch cria a expressão cine-transe para dar conta de um processo de transformação constante que se dá entre os envolvidos no processo da filmagem. Sua proposta é de que o cineasta interaja com os personagens e que a câmera não apenas registre um acontecimento, mas provoque alterações nos comportamentos, gestos e falas de quem está sendo filmado. Em Les Mâitres fous (1954/55), Rouch filma um ritual de possessão na África. A câmera procura acompanhar os movimentos desgovernados dos personagens em transe e focaliza os rostos desfigurados. As imagens dos africanos que participam do ritual revelam de que maneira eles são possuídos pelos espíritos que convocam. O próprio cineasta afirma que filmar é algo como entrar em transe. E descreve o processo pelo qual passa o seu próprio corpo no momento em que filma. "O olho direito vê o filme, o olho esquerdo o que está fora de campo. Logo, eu sou disléxico. E o filme nasce à medida que vemos no visor" (1997:7). A partir do estranhamento desse olho do cineasta, Rouch reitera: "eu penso que estou em um estado semelhante a um transe, uma possessão" (1997: 28). O cineasta apresenta, desse modo, uma relação singular e íntima com a câmera e com o que está sendo criado.

Se no cinema de Glauber a potência do transe é mais evidente no momento da filmagem, no corpo a corpo entre diretor e atores, no documentário de Eryk é na montagem que ela se torna ainda mais clara. Nos referimos aqui a esse trabalho de intervenção da montagem, ao movimento de montar, desmontar, recompor e sobrepor imagens e sons criando várias camadas para a memória do cinema latino-americano e para o gesto operário nas fábricas, uma memória que se distende e que, impressa nos fragmentos do filme, imprime não um sentido revolucionário e utópico para o futuro do trabalhador, mas um sentido liberador e libertário no presente, pois a passagem para a liberação mística é complexa, tem idas e vindas, avanços e recuos, perdas e ganhos.

A repetição do gesto operário no filme permite uma reflexão sobre a repetição dos gestos de sujeitos que, ao praticarem habitualmente as mesmas ações, dentro de um espaço que prescinde de qualquer decisão, poucas chances tem de sair da condição em que se encontram. É importante pensar nessa intervenção de Eryk Rocha através

da montagem. Porque há ainda outros planos de trabalhadores que se repetem, como as imagens de operários em uma fábrica de automóveis ou de uma mulher que quebra sementes, por exemplo. Ao selecionar e repetir estes registros, misturando diferentes geografias e temporalidades, Eryk atenta para o problema antropológico, estético e político da memória do gesto operário, uma memória atravessada pelo sofrimento, pela fadiga, pelo corpo apartado da tomada de decisão e de posição; ao mesmo tempo, quando o cineasta interrompe a continuidade temporal desses gestos, pela repetição descontínua de planos e cenas, ele evidencia as lacunas do passado e das imagens do passado, exibindo um tempo "que foi" cheio de possibilidades.

Nessa repetição, a referência à iconografia cristã associada ao corpo operário, sobretudo à raça negra, ressurge como transe por onde passam as ideologias, a organização industrial, a ordem, as relações de classe; é o transe que, na sua figura de devir e possessão, se deixa atravessar por um outro, seja ele o misticismo trágico do homem oprimido ou seja a tomada de consciência da escravidão e o horizonte de mudança e superação. Nesse aspecto, o filme de Eryk Rocha encontra e ecoa o cinema de Glauber Rocha, onde também podemos experimentar a idéia do transe da raça negra, da religião, do homem fracassado, da terra seca. É toda uma concepção de tempo, trazida pelo cinema do pai e pelo filme do filho, que aposta numa temporalidade da oportunidade e da possibilidade que nasce a cada instante num momento de risco e, portanto, demandando atenção do espectador para o momento de sua irrupção.

Considerações finais

Interessa nessa argumentação o modo como a história do cinema latinoamericano é trazida à cena, como um campo em que não só o passado é incompleto como também o são o presente e o futuro. Trata-se de um conceito de história como um tempo de rupturas em que a *relação* é mais importante do que os termos isolados, pois cada instante, ou cada

⁷Ver análise de Ismail Xavier em *Sertão Mar, Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983. E também a introdução do livro *Glauber Rocha – cartas ao mundo*, de Ivana Bentes. SP: Companhia das Letras, 1997.

imagem de arquivo, carrega a emergência de algo novo e pode ser sempre associada com outros tempos, espaços, afetos e imagens; o arquivo audiovisual torna-se lugar para que incida sobre si a montagem como gesto dramatúrgico fundamental. A montagem aqui não se reduz a um simples efeito de composição porque faz surgir um conhecimento específico da história em seu próprio teatro de operações, isto é, exibe a busca pelo sentido adormecido do corpo operário no cinema latinoamericano dos anos 60/70, corpo silenciado por uma certa escritura do mundo determinada por pressupostos ideológicos, estéticos e políticos.

Ao permitir o acesso à "dimensão teatral do processo" histórico, a imagem em movimento (de outras épocas e capturadas por outrem), diferentemente da fotografia, se trabalhada na montagem, pode expor certos aspectos de um período (vestígios, gestos), elucidar um sentido que embora presente na origem daquelas imagens muitas vezes se encontra adormecido e à espera de um futuro que possa despertá-lo. São justamente esses vazios que habitam as imagens de arquivo e que são evidenciados/explorados em Rocha que voa a partir da montagem. Vazios estes suscetíveis de dinamizar as interrogações históricas, os processos da memória e que são tão bem problematizados nos cinemas de Jonas Mekas, Stam Brakhage, Chris Marker, Harun Farocki, Peter Forgacs, entre outros. Diretores que, a partir de metodologias e procedimentos diferentes, lembram que o registro de um acontecimento pode preceder a sua compreensão, que pode haver elementos nas imagens de arquivo não percebidos e que lá permanecem silenciosos até que alguém saiba interpretá-los ou que o próprio cineasta, anos depois, se sinta em condições de fazê-lo (caso de Mekas).

Giorgio Agamben, num artigo que foi resultado de sua conferência no Festival de Vídeo em Genebra, ⁹ parte do cinema de Guy Debord para pensar a proximidade entre cinema e história, perguntando-se onde estaria essa similaridade, de onde ela vem, e que tipo de história ela implica. Vai dizer que a partir da modernidade, a imagem não é mais algo fora da história, um arquétipo, mas algo carregado de tensão, de movimento, da idéia de que tudo foi feito e de que tudo está por se fazer. É como se, junto com o cinema, entrasse em cena uma dimensão da história onde cada momento no tempo é carregado da questão cru-

⁸Annette Wieviorka, citada em *Images Malgré Tout*, p. 127.

⁹O artigo em questão é "Diferença e Repetição no cinema de Guy Debord".

cial de como reescrever a história. A imagem cinematográfica, nascida junto com a modernidade, seria capaz de projetar possibilidade para aquilo que já passou, seria capaz de abrir - pela repetição/citação de gestos, cenas, falas - uma zona de dúvida entre a história e a memória, entre o real e o possível, resistindo ao fato consumado, ao uso do documento na sua forma museificada, predeterminada, congelada. Mas não se trata apenas de constatar a ambigüidade das imagens enquanto signos e a brecha aberta entre elas e a realidade. *Rocha que voa* permite que o espectador questione o que vê e o que não pode ver, questiona o próprio olhar que origina o filme (assim como os filmes de arquivo utilizados), o fato inevitável de que o próprio documentário se converte em um discurso ideológico onde o espectador também deve questioná-lo de um modo crítico.

Esse gesto da repetição/citação implica o movimento de retrabalhar imagens alheias, imagens de outros tempos e espaços, implica na parada da imagem, no congelamento ou na aceleração do seu fluxo permanente, em fazer a imagem voltar repetidamente sob novas formas, de modo a produzir uma lacuna entre os arquivos, entre história e memória, entre imagem e espectador. É o gesto original de Dziga Vertov em *O homem com a câmera* (1929). Na defasagem evidenciada entre história e memória, esses filmes deslocam o lugar do espectador que precisa experimentar as imagens de arquivo, não como ilustração de um passado cujo sentido está congelado no tempo, museificado, mas como um campo a ser trabalhado, a ser associado com outros tempos, outras histórias e outras imagens para ser compreendido. Neste caso, as imagens de arquivo passam a ser um espaço diante do qual o gesto do montador deve ser animado pelo espírito de Brecht, isto é, saber distanciar-se para tomar posição.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Difference and repetition: on Guy Debordt's films*. In: Art and the moving image- a critical reader. Tate, Afterall 2008.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*, v.1. São Paulo Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: ED. Martins Fontes, 1990.

DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout*. Paris: Les Editions de Minuit, 2004

_____Quand les images prennent position. L'oiel de l'histoire,

1. Paris: Les Editions de Minuit, 2009

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

GODARD, Jean-Luc & ISHAGHPOUR, Youssef"Only Cinema Can narrate its own History: Quotation and Montage", in: *Cinema: the archeology of film and the memory of a century*.New York: Berg Editorial, 2005.

LINS, Consuelo e RESENDE, Luiz. "A voz, o ensaio, o outro", em: *Imagem Contemporânea v.1* (org. Beatriz Furtado). São Paulo: Hedra, 2009.

LISSOVSKY, Mauricio. "Quatro + uma dimensões do arquivo". In: MATTAR, Eliana (org.). *Acesso à informação e política de arquivos.* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

FRANÇA, Andréa. "É possível conhecer a estória toda?", em: *Imagem Contemporânea v.2* (org. Beatriz Furtado). São Paulo: Hedra, 2009.

NINEY, François. L'Épreuve du Réel à L'Écran, Bruxelles: Éditions de Boeck Université, 2002.

_____ Le documentaire et ses faux semblants. Paris: Klincksieck, 2009.

ROUCH, Jean. *Poesia, dislexia e câmera na mão.* IN: Cinemais. Número 8. novembro/dezembro 2007

Filmografia

Rocha que voa (2002), de Eryk Rocha Memórias do subdesenvolvimento (1968), de Tomás Gutierrez Alea Noticieros ICAIC – Anos 60 e 70 Viramundo (1965), de Geraldo Sarno São Paulo S.A (1965), de Luiz Sérgio Person

Depois do disparo: uma análise da apropriação das últimas imagens de Brad Will por documentários brasileiros e mexicanos

Marina Cavalcanti Tedesco

Doutoranda, Universidade Federal Fluminense ninafabico@yahoo.com.br

Resumo: Brad Will, ativista estadunidense, foi assassinado em 2006 enquanto registrava um levante popular na cidade de Oaxaca, México. No ano seguinte, dois documentários contendo fragmentos da última fita gravada por ele, foram lançados: *Compromiso Cumplido* e *Brad – uma noite mais nas barricadas*. Este artigo propõe uma análise da apropriação destas imagens e sons pelas produções recém citadas.

Palavras-Chave: Audiovisual, Apropriação, Documentário.

Resumen: Brad Will, activista estadunidense, fue asesinado en 2006 mientras registraba un levante popular en la ciudad de Oaxaca, México. En el año siguiente, documentales que contenían fragmentos de su última cinta, fueron estrenados: *Compromiso Cumplido* y *Brad – uma noite mais nas barricadas*. Este artículo propone un análisis de la apropiación de tales imágenes y sonidos en estas películas.

Palabras clave: Audiovisual, apropiación, documental.

Abstract: Brad Will, U.S. activist, was murdered in 2006 while shooting a popular uprising in Oaxaca City, Mexico. The following year, two documentaries containing fragments of his last tapes were released: *Compromiso Cumplido* and *Brad – uma noite mais nas barricadas*. This article proposes to review and analyze the ownership of these images and sounds by those films.

Keywords: Audiovisual, appropriation, documentary.

Résumé: Brad Will, un activiste américain, a été assassiné en 2006 alors qu'il filmait un soulèvement populaire dans la ville d?Oaxaca, au Mexique. L'année suivante, deux documentaires contenant des fragments de son dernier film sont sortis sur les écrans: *Compromiso Cumplido* et *Brad - uma noite mais nas barricadas*. Cet article propose de réexaminer l'appropriation de ces images et sons dans les documentaires mentionnés ci-dessus.

Mots-clés: Audiovisuel, appropriation, documentaire.

Bradley Roland Will nasceu em 1970, na cidade de Evanston, Illinois, Estados Unidos. Desde cedo se identificou com valores contrahegemônicos, como demonstra sua passada pela Jack Kerouac School

of Disembodied Poetics – escola fundada pelos poetas *beats* Allan Ginsberg y Anne Waldman – e ela Dreamtime Village (comunidade internacional localizada em Richland County, Wisconsin, onde projetos alternativos são desenvolvidos) na primeira metade dos anos noventa.

Em 1995, muda-se para Nova lorque, onde começa a viver em squats (ocupações de edifícios que estão vazios, sem função social), adere ao freeganismo – um estilo de vida que boicota o sistema econômico através do não consumo de mercadorias – e se torna voluntário do coletivo do Centro de Mídia Independente (CMI) local, além de muitas outras atividades políticas.

O CMI é uma rede composta por grupos de muitos países. Seu principal objetivo é criar e sustentar canais de comunicação para que os protagonistas dos fatos possam transformar suas experiências em notícia. Brad começa a conjugar jornalismo e ativismo. Possivelmente este trabalho com contra-informação foi fundamental para que sua veia documentarista despontasse.

Para registrar e contribuir com as lutas que considerava justas, viajou para muitos lugares do mundo. Na América Latina esteve no Equador, Argentina e Brasil, onde gravou imagens de um despejo que foram apresentadas como prova em uma ação judicial (Ocupação Sonho Real – Goiânia). Seu último destino na região foi Oaxaca, México, país no qual já havia estado para conhecer o Exército Zapatista de Libertação Nacional – EZLN.

A motivação para a segunda visita foi, como sempre, um contexto de convulsão social. Em maio de 2006, depois de diversas tentativas falidas de diálogo com o governador oaxaquenho Ulises Ruiz Ortiz (URO), a Seção 22 do Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación declara greve. A repressão a este movimento de professores, somada a assassinatos e perseguições políticas, denúncias de fraude eleitoral, entre outros fatores, resultaram na Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO).

A partir desse momento (junho de 2006), a luta deixa de ser dos trabalhadores da educação. Uma grande parte do povo ingressa nela, o que faz com que adquira novos tons. Sua principal reivindicação passa a ser a renúncia ou a destituição de Ulises Ruiz Ortiz, considerado diretamente responsável por todos os delitos recém mencionados.

O incremento na mobilização (a APPO realiza manifestações que reúnem 800 mil pessoas, ocupa veículos importantes de comunicação como o estatal Canal 9, fecha muitos escritórios do poder público, etc) tem como resposta o recrudescimento da repressão. Dezenas de membros e simpatizantes da organização são mortos, protestos pacíficos sofrem ataques de militares e paramilitares, uma grande quantidade de sequestros e desaparições é registrada...

Em 27 de outubro de 2006, Brad – que havia chegado à localidade no início do mês – estava em uma das muitas barricadas que o povo mantinha para dificultar o acesso e a ação das forças repressivas. A manhã havia sido de muitos conflitos, por isso o ativista se deslocou para o centro de Oaxaca; queria saber mais e filmar o que estava acontecendo na cidade.

Como é muito comum entre os cinegrafistas militantes, ainda que tentasse se proteger das balas, seguia avançando, como os rebeldes. Aos disparos efetuados pelos encarregados de terminar com as reivindicações populares o más rápido possível (para os quais o diálogo é algo lento demais) se respondia com pedras, barricadas improvisadas, avanços, retrocessos...

Brad gravou o momento em que um disparo de fuzil o atingiu, em um dramático plano ponto de vista, e a câmera seguiu registrando o que ocorria ao seu redor até acabar a fita. Diante da urgência em acudir o companheiro, do calor dos acontecimentos e da perplexidade ocasionada por sua morte, ninguém se lembrou de interromper o processo de registro. Suas últimas imagens, editadas pelo Centro de Mídia Independente e Mal de Ojo TV, rodaram o mundo através da colaboração entre organizações de esquerda e de direitos humanos e, principalmente, da internet.

Como acontece com quase todo material disponível na internet, é possível encontrar muitas versões do vídeo póstumo do ativista (mais curtas, legendadas, com utilização de canções na banda sonora) além da realizada pelos dois grupos – a matriz para as demais. A própria licença escolhida para a distribuição *online*, Atribuição-Uso Não-Comercial-Compartilhamento pela mesma Licença 1.0 Genérica, de alguma maneira incentiva isso: "Eres libre de: copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, hacer obras derivadas, bajo las condiciones siguientes: Atribución — Debes reconocer la autoría de la obra en los términos especi-

ficados por el propio autor o licenciante. No comercial — No puedes utilizar esta obra para fines comerciales. Licenciamiento Recíproco — Si alteras, transformas o creas una obra a partir de esta obra, solo [sic] podrás distribuir la obra resultante bajo una licencia igual a ésta" (Creative Commons).

Ainda que haja outros audiovisuais com o último material gravado por Brad, a montagem do Centro de Mídia Independente e do Mal de Ojo TV é a mais exibida. Uma busca por "Brad Will" no YouTube obtém 35.700 resultados. E o primeiro deles é a produção em questão, rebatizada de *Brad Will, Indymedia journalist killed in Oaxaca.* A primeira cartela ("Infamia en Oaxaca // Ataques de policías y sicarios de // Ulises Ruíz a miembros de la APPO, // colonos y periodistas en un municipio // de Santa Lucía del Camino") e a duração, dezesseis minutos e trinta e dois segundos, já oferecem indícios disso.

Além de sua ampla circulação, é possível atribuir a este vídeo um caráter "oficial". O verbete "Brad Will" da Wikipedia em língua inglesa oferece como possibilidade em um de seus links externos assistir a *Brad Will's last video footage, 2006 Oaxaca teachers' strike* no YouTube. Mais uma vez é a edição dos dois grupos, agora com o nome *Mexican government killed american journalist Brad Will*.

Nas edições portuguesa e castelhana dessa enciclopédia livre também há link para o mesmo vídeo. A diferença é que agora ele é apresentado com título mais "reconhecível" – *Infâmia contra Bradley ataque armado en Santa Lucia Oaxaca* – e pode ser baixado do site do CMI Nova lorque.

Curiosamente, tanto alguns membros do Centro de Mídia Independente quanto Mal de Ojo TV utilizaram as imagens da última fita gravada por Brad (e outras de dias anteriores registradas pelo cinegrafista) em suas próprias produções, as quais serão analisadas nesse trabalho. Não obstante, antes disso, é necessário que o leitor conheça um pouco mais sobre os autores e suas obras.

"Mal de Ojo TV es una iniciativa de producción y difusión de materiales audiovisuales surgida en el contexto del movimiento social de los pueblos de Oaxaca. Este colectivo de comunicadores independientes no persigue fines de lucro ni realiza documentales bajo consigna de ningún tipo. Todos nuestros materiales pueden ser copiados y distribuidos y comunicados públicamente reconociendo al colectivo Mal de Ojo

TV como autor y editor original, de acuerdo con los términos de la licencia de Atribución-No Comercial-No Derivadas 2.5 Creative Commons" (Mal de Ojo TV).

Através de sua página web, dos contatos que conseguiu estabelecer com produtores de vídeo independente em todo o mundo, de sua abertura para propostas de atividades de difusão e de sua autorização para "copiar, distribuir y comunicar públicamente cualquiera de las producciones de Mal de Ojo TV" (Mal de Ojo TV) sua atuação efetiva extrapola bastante os limites de Oaxaca.

É possível ver na rede, sem a necessidade de baixá-los, muitos de seus documentários. Alguns são registros curtos, como *Desalojo del plantón magisterial del zócalo de la ciudad de Oaxaca* y *Victoria de Todos Santos*. Há também médias-metragens, dos quais *La Rebelión de las Oaxaqueñas* é um exemplo. E, para atender todas as necessidades do público, o grupo também produz longas-metragens.

Este é o caso de *Compromiso Cumplido* (Mal de Ojo TV/ Comité de Liberación 25 de Noviembre¹, México, 2007), audiovisual que narra alguns assassinatos ocorridos durante a rebelião popular de 2006 em Oaxaca (entre eles o de Bradley Roland Will) para denunciar o terrorismo de Estado e responsabilizar Ulises Ruiz Ortiz pelas violações de direitos humanos que a população foi vítima no período.

A relação estabelecida entre o governador oaxaquenho e os fatos abordados pelo audiovisual começa a ser construída já no título. "Compromiso cumplido" era um *slogan* muito utilizado nas propagandas de URO para apresentar as realizações de seu governo (escolas, pontes, etc). Extremamente irônica, a edição do documentário substitui o que o governante considera que foram suas contribuições para o povo por aquilo que se vivia nas ruas (agressões, assassinatos, prisões ilegais, impunidade, etc).

Isso acontece algumas vezes durante a obra, sendo a primeira nos seus minutos iniciais. O vídeo começa com imagens de cruzes no chão, nas quais alguns nomes estão escritos. Ao mesmo tempo se ouve pessoas chamando o nome destes mortos, como forma de manter vivas suas memórias e de explicitar que a luta de justiça para seus casos continuará.

¹ Comité de Liberación 25 de Noviembre é uma organização social oaxaquenha que tem como objetivo a defesa dos direitos humanos.

Depois do último assassinado invocado pela multidão (Brad Will), o plano seguinte é um informe dado por um membro da Comisión Civil Internacional de Observación por los Derechos Humanos sobre o que aconteceu em Oaxaca. Ele chama a atenção para o fato de que até aquele momento, fevereiro de 2007, não havia acontecido nada com os responsáveis pelas violações de direitos humanos.

Eu seguida se utiliza um *fade out* e surgem as cartelas iniciais. Sobre a tela negra aparecem, sucessivamente, "Mal de Ojo TV", "Comité de Liberación 25 de Noviembre" e "presentan". A imagem subsequente é um *zoom in* na frase "compromiso cumplido" de um banner oficial. Para o espectador oaxaquenho, a compreensão é imediata. No entanto, aqueles que não são da região necessitarão de construções audiovisuais e sonoras mais explícitas, que não pressuponham o conhecimento da propaganda política local.

E elas não tardarão a aparecer: depois dos créditos iniciais se vê um pronunciamento de Ulises Ruiz Ortiz na televisão, no qual ele garante que não utilizará a força contra os professores. Sucede este plano uma série de entrevistas com pessoas que contam em detalhes as distintas formas de repressão promovidas pelo governo — prisões, invaões de meios de comunicação, ataques violentos à população que protesta — sobreposta a imagens cujo conteúdo é análogo aos testemunhos. A cena seguinte é um fragmento de um programa televisivo de URO, onde se destacam os "compromisos cumplidos" e se lê "vamos por más". Uma frase muito ameaçadora no novo contexto criado pela montagem.

Esta breve descrição dos primeiros oito minutos da produção, cuja duração total é de uma hora e dez minutos, contém as principais estratégias que a estruturam. Ao mesmo tempo em que apresenta recursos clássicos dentro da história do documentário – utilização de trechos de entrevista onde apenas o entrevistado, quase sempre enquadrado em primeiro plano, é quem fala, correspondência entre a banda sonora e a imagética, construção do posicionamento da obra utilizando o que as pessoas dizem – explora a ironia, a chacota e o sarcasmo (formal e de conteúdo) uma parte significativa do seu tempo.

Em relação a *Compromiso Cumplido*, *Brad – uma noite mais nas barricadas* (Videohackers, Brasil/Espanha, 2007), o outro documentário estudado nessa investigação, é muito diferente. Em primeiro lugar, Videohackers não é um grupo, é a assinatura de um realizador que con-

sidera que toda obra cinematográfica exige o trabalho de muitas pessoas, ainda que não o mesmo nível de dedicação.

"Apesar de que a maior parte do trabalho seja feita por uma pessoa, este trabalho seria completamente impossível sem uma rede imensa de gente que apoia esse trabalho. Já sejam na pesquisa, pra ajudar a conseguir o material, pra ajudar a conseguir ir aos lugares, como produção, como alojamento, como contato com um monte de coisa. Pra tradução, pra ajudar a mostrar o filme, pra enfim, mil coisas. Pra música, pra parte de design, pra, enfim, um montão de coisas, de gente que me ajuda. Então nesse sentido sim que é coletivo o trabalho" (Videohackers, 2010).

Brad – uma noite mais nas barricadas é um audiovisual para o qual foram gravadas apenas quatro entrevistas, e uma delas não foi utilizada. Ou seja, há um predomínio quase absoluto de materiais de arquivo, em especial no que diz respeito às imagens (para a banda sonora foi produzida toda a narração, além de canções originais). Este material foi registrado por dezenas de pessoas, chegou às mãos do diretor através de muitas outras, que também ajudaram em sua distribuição... Tudo isso ajuda a compreender por que ele recorre a uma assinatura anônima e coletiva.

Como o próprio título *Brad – uma noite mais nas barricadas* sugere, é um documentário dedicado à memória e à história de Bradley Rolland Will. No entanto, nesta homenagem está presente não a trajetória do ativista, mas também as lutas das quais participou e seus ideais. Com um personagem com as características de Brad, para quem a política era parte fundamental da vida, a opção faz bastante sentido.

Além dele, surpreendentemente a produção tem outro protagonista: o realizador. Sob a forma de uma narração a qual está presente a maior parte do tempo, nunca se apresenta de maneira direta ("meu nome é, minha idade é, minha profissão é"). Contudo, até o final do filme será tão familiar quanto Brad.

"Dessa vez eu senti a necessidade de botar meu nome. Por quê? Porque eu to falando em primeira pessoa e dos meus sentimentos. Havia uma pessoa ali. Então foi a primeira vez que eu senti a necessidade de botar meu nome. Então eu botei 'direção: Miguel'. 'Um filme de Videohackers', 'direção: Miguel' e 'com a ajuda dos seguintes Video-

hackers' e aí boto o nome de um monte de gente sem dizer quem fez o quê" (Videohackers, 2010).

Pode-se dizer que a obra tem quatro eixos, que vão sendo revelados ao público pouco a pouco. O primeiro, claro, é a vida de Brad. Através de relatos de pessoas que o conheceram, começa-se a saber mais sobre ele. Tal linha narrativa também é responsável por abrir espaço no documentário para os outros três eixos, que são: 1) Centro de Mídia Independente; 2) o movimento antiglobalização – este termo será rechaçado pelo filme; e 3) a intervenção política utilizando o vídeo como ferramenta.

É importante destacar que os distintos (mas imbricados) temas são representados de maneira simultânea e não sucessiva – primeiro eixo, segundo eixo, terceiro eixo... E, ainda que algumas vezes sejam os entrevistados os responsáveis por realizar as passagens entre um e outro, em geral é o narrador quem se encarrega disso.

Brad – uma noite mais nas barricadas começa com o registro da realização de um grafite cujo texto é o título da obra. O operador de câmera, em seguida, sai caminhando muito rápido. O plano seguinte é uma imagem última fita de Brad na qual, praticamente com o mesmo enquadramento, ele caminha muito rápido, pois está gravando durante um ataque das forças repressivas ao movimento popular de Oaxaca.

Ao mesmo tempo em que o espectador vê outras gravações feitas por Brad Will – um *lettering* na tela indica "Oaxaca, 27/10/2006. // Imagens: Brad Will" – um homem conta sua reação quando soube da morte do seu amigo Brad. Ele fala um pouco do contexto do assassinato, mas em seguida para, pois avalia que está adiantando os fatos.

O plano em que Brad é atingido pelo disparo, cai e a câmera começa a gravar aleatoriamente é apresentado – editado, claro – na primeira sequência, que termina depois que o narrador, aos quatro minutos e cinqüenta minutos, fala: "Este documental nace de la dificultad de saber qué decir. Y de la extrema necesidad de decir algo. Pasé varios días con la cabeza dando vueltas, pensando en mil cosas a la vez. Pero una

idea siempre volvía: podía haber sido yo²". É a confirmação que ele vai desempenhar um papel muito importante no filme.

O narrador, por exemplo, explica com mais detalhes aquilo que uma cartela intitula "La Batalla de Seattle" – um protesto contra a reunião da Organização Mundial do Comércio que reuniu milhares de pessoas nesta em tal cidade e foi duramente reprimida pelo governo. Sobre imagens e sons gravados por pessoas que lá estiveram, em um *off* que dura cerca de trinta e cinco segundos, elucida os princípios do movimento que participa – e do qual Brad participava

A conclusão deste fragmento ilustra muito bem o trânsito do narrador pelos quatro eixos, acima citado. "Brad estaba allí, por supuesto". Não é por acaso que o documentário trata destes acontecimentos: eles fazem parte da história do homenageado e do próprio narrador, cuja identificação com as lutas e os ideias de Brad Will é enorme.

Se *Compromiso cumplido* utiliza dezenas de entrevistados para que seu público entenda o que realmente significa honrar compromissos para Ulises Ruiz Ortiz, em *Brad – uma noite mais nas barricadas* são poucas as vezes que o narrador cede seu lugar de fala. Tal constatação não surpreende, pois se está tratando de dois tipos distintos de documentário.

A produção de Mal de Ojo TV pertence ao que Bill Nichols denominou modalidade expositiva, que pode ser assim resumida: "El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico... las imágenes sirven como ilustración o contrapunto... El montaje en la modalidad expositiva suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal... El modo expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido" (Nichols, 1997, p. 68).

É importante destacar que não é sem fraturas que *Compromiso cumplido* se insere em tal categoria. Em primeiro lugar, não utiliza um de seus recursos mais característicos: a narração. A eliminação (ou pelo menos a atenuação) da voz onisciente é uma tendência há dé-

² A versão de *Brad – uma noite mais nas barricadas* a qual se teve acesso para a redação deste artigo estava legendada. Para que houvesse uniformidade de idioma nas transcrições, posto que as cartelas e *letterings* não continham o texto original em português, optou-se por citar o material em espanhol.

cadas, o que não impede que documentários expositivos sigam sendo realizados. "La exposición puede dar cabida a elementos de entrevistas, pero éstos suelen quedar subordinados a una argumentación ofrecida por la propia película, a menudo a través de una invisible 'voz omnisciente' o de una voz de autoridad proveniente de la cámara que habla en nombre del texto" (Nichols, 1996, p. 70).

A ausência da narração permite que este filme tenha algumas características da modalidade de observação. "Un elemento de compromiso del espectador no es tanto una identificación imaginatiba con un personaje o situación como una evaluación más práctica de las respuestas subjetivas como participante elegible en el mundo histórico representado y como observador del mismo. Esta evaluación depende de la función de realismo y de su capacidad para ofrecer la impresión de realidad, una sensación del mundo histórico tal y como nosotros, de hecho, lo experimentamos, por regla general de forma cotidiana. Esto, a su vez, se basa en la presencia del realizador o autoridad como una ausencia, una presencia ausente cuyo efecto se nota (nos ofrece las imágenes y los sonidos que tenemos frente a nosotros) pero cuya presencia física no sólo permanece invisible sino que, en su mayor parte, pasa desapercibida" (Nichols, 1995, p. 102).

Sabe-se que "la mayoría de los filmes tienen una naturaleza 'impura', híbrida" (Nichols, 1997, p. 102). Se *Compromiso cumplido* ilustra muito bem tal afirmação, o mesmo se pode dizer de *Brad – uma noite mais nas barricadas*, um documentário performativo com traços reflexivos.

"No livro Representing Reality, ele [Nichols] fala em quatro modalidades de representação: expositiva, de observação, interativa e reflexiva. Provavelmente as modalidades performáticas e poéticas foram acrescentadas por Nichols quando percebeu que as outras quatro não davam conta de algumas formas de representação mais subjetivas no documentário" (Martins, 2007, p. 97).

Nos últimos anos este tipo de documentário se converteu em algo relativamente comum no cinema latino-americano, em especial quando o tema das produções tem muito a ver com a biografia do realizador. É o caso de *Los Rubios* (Albertina Carri, Argentina/Estados Unidos, 2003) e *O passaporte húngaro* (Sandra Kogut,Bélgica/França/Brasil, 2001): o primeiro retrata a busca da diretora por informações sobre seus padres,

desaparecidos na última ditadura militar argentina, e o segundo segue as tentativas de sua autora de obter a cidadania húngara.

Devido a isso, muitas pessoas crêem que os documentários performativos precisam que se dedicar quase que exclusivamente à vida pessoal do realizador, suas memórias e questões, o que não é correto. Com certeza estes são temas que em geral estão presentes e sem os quais é muito difícil fazer um filme que pertença a essa modalidade, mas a intensidade com a qual aparecem varia muito – e o mesmo se pode dizer sobre a forma.

"[Os documentários performativos] Son filmes auto-referentes, que tratan del propio proceso de producción de la reflexión. Este proceso ocurre a partir de la experiencia particular y única del autor y representa una intención de comprender la propia historia para, así, llegar al entendimiento de la memoria histórica de la sociedad. Es un proceso de dentro para afuera que junta elementos discursivos aparentemente antagónicos: lo general con lo particular, lo individual con lo colectivo y lo político con lo personal" (Valenzuela, 2006, p.8).

Predominantemente performativo, o filme que está sendo realizado – o que significa realizar filmes para fazer política – é uma discussão que atravessa toda a narrativa, ainda que isso fique explícito apenas em alguns momentos pontuais. Um bom exemplo ocorre quando a voz sobreposta do narrador declara não compreender por que tantas pessoas hiperdimensionam a violência nos vídeos que ativistas como ele produzem se violência mesmo são as condições de vida da maioria das pessoas no mundo.

Por tal razão, é possível identificar diálogos de *Brad – uma noite mais nas barricadas* com a modalidade reflexiva. "O modo reflexivo assimila os recursos retóricos desenvolvidos ao longo da história do documentário e produz uma inflexão deles sobre si mesmos, problematizando suas limitações. Não satisfeito em simplesmente expor um argumento sobre seu projeto, o cineasta passa a engajar-se em um metacomentário sobre os mecanismos que dão forma a este argumento. No lugar de uma ênfase absoluta sobre os personagens e fatos do mundo histórico, o próprio filme afirma-se como fato no domínio da linguagem" (Da-Rin, 2004, p. 170).

O cinema, e em especial o documentário, demorou muitos anos para acompanhar uma das grandes tendências das Artes Modernas:

desconstruir publicamente seus mecanismos de reprodução de realidade. . "O espelho que um dia pretendeu refletir o 'mundo real' agora gira sobre o seu próprio eixo para refletir os mecanismos usados na representação do mundo (Da-Rin, 2004, p. 186)".

Apesar de suas distinções formais e de conteúdo, observa-se que Compromiso cumplido e Brad – uma noite mais nas barricadas se aproximam em muitos aspectos. O primeiro deles, e mais importante, pois influencia em todos os demais, é o fato de ambos pertencerem a um grupo de filmes que pode ser classificado como cinema militante.

Cinema militante é uma das diversas formas que pode assumir o cinema político, uma forma que conta com características bem peculiares e definidas. A primeira delas é a orientação do cinematográfico pelo político. O que absolutamente não significa convencionalismo, tampouco falta de criatividade. Apenas quer dizer que linguagem e conteúdo estão a serviço de uma luta por mudanças sociais.

Tão importante quanto este primeiro aspecto é o circuito exibidor pelo qual são difundidas as obras: partidos, igrejas, associações..., qualquer local que esteja aberto à discussão política. Principalmente por isso, e não pelas perseguições que muitas vezes sofrem, os cineastas militantes não vêem as salas de cinema como um grande objetivo. Seu destinatário geralmente não está lá, e sim se mobilizando e participando de ofensivas e resistências.

Há ainda outro ponto fundamental para distinguir tal produção das demais: o conteúdo apresentado. A luta por alterar substancialmente as bases estruturais da sociedade está sempre presente, nas suas mais diversas manifestações (filma-se desde greves e piquetes até grafites e outros tipos de arte). Cinema militante é aquele que sempre se volta contra o hegemônico, o já estabelecido como regra.

Historicamente, muitos realizadores de cinema militante optaram por trabalhar em grupo, como, por exemplo, Cine de la Base, Grupo Ukamau e Teleanálisis, nas décadas de sessenta e setenta, e Videourgente, Grupo Alavío e Ojo Obrero no presente. As razões para isso podem ser muitas: o caráter voluntário da atividade, preferência pessoal, maiores possibilidades de distribuição, afinidade ideológica, obtenção dos equipamentos necessários, etc.

Nesse artigo, mais importante que identificar quais foram as motivações que levaram Videohackers e Mal de Ojo TV a buscar/reconhecer

a realização coletiva ou compreender a dinâmica de cada um dos casos é explicitar que se trata de um procedimento muito comum entre aqueles interessados em produzir cinema militante.

Da mesma maneira, ainda que as licenças Creative Commons utilizadas em *Compromiso cumplido* e *Brad – uma noite mais nas barricadas* tenham surgido há pouco tempo, pode-se afirmar que algumas de suas regras principais, como a autorização para exibição não-comercial está longe de ser uma novidade para esta cinematografia.

"El elemento decisivo no está en el hecho de que ciertos cineastas hayan rodado el film La hora de los hornos, Terra em Transe, Os fuzis, Yawar Mallku, etc., sino en que, por ejemplo, el grupo de 'cinema novo' en Brasil³, el grupo de 'Cine Liberación' en Argentina, el grupo de Sanjinés en Bolivia logren hacer circular los films en una estructura clandestina o alternativa que consigue llegar a las masas populares según actos políticos que actúan como aclaraciones ideológicas y propuestas para la acción" (Baldelli, 1971, p. 180).

Apresentadas estas informações sobre *Compromiso cumplido* e *Brad* – *uma noite mais nas barricadas*, seus realizadores e seu contexto, é hora de estudar de maneira pormenorizada a apropriação das últimas imagens de Brad Will pelas duas produções recém aludidas.

No filme de Mal de Ojo TV o nome de Brad será invocado na sequência inicial e depois voltará a ser mencionada apenas aos cinquenta minutos, quando Yéssica Sánchez Maya, integrante da Liga Mexicana para la Defensa de los Derechos Humanos, começa a falar sobre o incremento das ações políticas da APPO e a resposta violenta que elas obtiveram do governo, processo que culmina com o assassinato do ativista.

A entrevista seguinte, de Mayen Arellanes, do Comitê de Liberación 25 de Noviembre, é um relato da escalada de repressão que tem início justamente no dia 27 de outubro, quando algumas barricadas são atacadas. Os dois testemunhos são alternados com imagens dos fatos narrados. Por isso, algumas vezes se convertem em vozes sobrepostas.

³ É necessário destacar que Baldelli fala de grupos muito distintos como se fossem a mesma coisa. O Cinema Novo brasileiro nunca foi um grupo no mesmo sentido que Cine Liberación ou Ukamau. Da mesma maneira, sessões alternativas ou clandestinas nunca foi seu principal objetivo; sua produção se destinava às salas de cine.

Depois de alguns planos de Oaxaca debaixo de chuva, apresentados junto com uma transmissão de rádio na qual se anuncia a morte de Brad Will, Miguel Cruz Morenos, do Consejo Indígena Popular de Oaxaca (CIPO - RFM), aparece pela primeira vez no vídeo. É este personagem que vai ajudar o espectador a compreender melhor as últimas imagens de Brad, possivelmente porque estiveram juntos no dia trágico (Miguel muitas vezes fala na primeira pessoa do plural).

O primeiro fragmento da última fita de Brad Will que é utilizado nesta sequência é uma entrevista com um homem em uma das barricadas e está identificado por um *lettering* que diz "Imágenes de Bradley Roland Will". Trata-se de um primeiro plano onde é possível ver bastante da rua e no qual se relata que homens armados e priistas⁴ atiraram contra a barricada Calicanto, a número 3.

Outra entrevista, também gravada pelo ativista assassinado (a presença do *lettering* com essa informação é constante), mostra uma mulher no mesmo lugar. Ela diz que eles não são professores, e sim um povo em luta por seus direitos e que não quer mais viver em um estado de repressão. O enquadramento é muito semelhante.

O filme abandona momentaneamente as últimas imagens de Brad e volta para Miguel, que conta que o cinegrafista se aproxima dos priistas. Seu testemunho segue, agora sobreposto às imagens de Brad, que está gravando, com a câmera oculta debaixo de um caminhão, os repressores armados. Miguel chama atenção para o fato de que com o zoom da câmera de Brad seria perfeitamente possível identificar estes agressores. Em seguida, ouve-se a voz de Brad perguntando quem está disparando. Alguém fora de quadro responde.

A montagem apresenta um plano rápido em que se vê os pés de Brad correndo, outro um pouco mais longo dele caminhando perto de um muro – sua sombra está projetada na parede – até chegar a uma esquina onde estão outros homens. O cinegrafista vira à esquerda e Miguel surge novamente na tela.

O militante da CIPO – RFM revela a localização exata dos priistas e afirma que os disparos estavam cada vez mais frequentes. Quando ele termina seu relato, as imagens de Brad regressam. Esta sequência é composta por seis planos e em determinado momento Miguel, em off, volta a explicar o que está acontecendo. As pessoas percebem

⁴ Pertencentes ao Partido Revolucionario Institucional – PRI.

que os tiros vêm de uma casa e, depois de utilizar um caminhão como barricada para se protegerem, tentam entrar no lugar para descobrir quem está atacando-os.

Miguel termina de falar e o plano seguinte é um homem ferido sendo carregado por outros para longe do lugar onde se escondem os agressores. Em plano geral, vê-se a casa, o caminhão e algumas pessoas entre Brad e a câmera. Através da voz sobreposta de Miguel o espectador é informado que se trata de um jornalista de Milênio, atingido no joelho. Ele segue falando sobre os feridos, o que é ilustrado por imagens de Brad.

O plano que a câmera registra o momento em que o ativista grita e cai devido à bala de fusil que o acerta é o quarto desta sequência. Depois do disparo, as imagens ficam confusas: céu, pessoas, chão, tudo muito rápido. São segundos de caos absoluto até que alguém põe a câmera no chão de um lugar quase sem movimento e ela fica ali, gravando a copa de uma árvore, ao som das armas, que não param.

Se em *Compromiso cumplido* as imagens da última fita gravada por Brad Will aparecem somente na parte final do filme, em *Brad – uma noite mais nas barricadas* uma delas, os pés de Brad correndo, é o segundo plano da película. A partir daí até terminar a primeira sequência o espectador verá somente imagens do cinegrafista assassinado.

O realizador interfere sobre estas imagens de várias maneiras. Depois de dois planos dos pés de Brad correndo e dois gravados com a câmera oculta debaixo de um caminhão (exatamente o mesmo fragmento utilizado na produção mexicana), no qual aparece o *lettering* "Oaxaca, 27/10/2006 // Imágenes: Brad Will", ele começa a falar "En la noche del 27 al 28 de octubre de 2006, a las 3:30 de la madrugada en España, 23:23 en Brasil, y 20:30 en México, mi teléfono sonó. Era un amigo, llamaba desde Brasil. Llorando, me dijo que algunas horas antes habían asesinado a Brad, cámara en mano, filmando la rebelión popular en Oaxaca, México".

Sua primeira narração ocorre sobre quatro planos, nos quais se vê, respectivamente, as pernas e pés do ativista correndo, a sombra do seu corpo inteiro correndo, projetada no chão, Brad girando a câmera para mostrar seu rosto e ele caminhando próximo de um muro com sua sombra projetada na parede (mais uma vez há coincidência de planos com *Compromiso cumplido*). A velocidade das imagens e do som, com

exceção do terceiro plano, está alterada, mais lenta, provocando um efeito de confusão que adianta as sensações que o diretor revelará ter vivido no momento em que soube e nos dias que se seguiram à morte de Brad.

O relato segue, e as imagens e sons da última fita gravada por Brad Will também. Revela-se ao espectador um pouco mais de detalhes sobre sua morte e o contexto no qual ela se insere. Também se tem a confirmação de que o cinegrafista assassinado era amigo do narrador ("£Qué se puede decir de la muerte tan inesperada de un amigo?").

O plano que a câmera registra o momento em que o ativista grita e cai devido ao tiro de fusil que o acerta (utilizado em *Compromiso cumplido*, como já foi dito) é exibido duas vezes, aumentando o impacto da pessoa que grava sua própria morte. Neste momento começam intervenções na banda sonora, com a entrada de uma canção instrumental que só desaparecerá totalmente no princípio da sequência dois.

Um pouco depois dos trinta e nove minutos o narrador volta a explicar a revolta popular em Oaxaca. O tema é introduzido por uma cartela na qual se lê: "La Comuna de Oaxaca // De mayo a noviembre de 2006 // la población de este estado mexicano // se rebela y se autogobierna". O realizador teve acesso a mais de trinta horas de material gravado por Brad em Oaxaca, e utiliza alguns de seus trechos para compor as bandas sonora e visual desta sequência. Da última fita, alguns fragmentos, como segundos de uma entrevista com um homem em uma das barricadas (*Compromiso cumplido* contém outro pedaço desta entrevista), são aproveitados.

O narrador termina de contar o que aconteceu com Brad e Oaxaca e, mais uma vez, reflete sobre a obra a que o espectador está assistindo, dirigindo-se diretamente para ele: "Esta cámara, que no para de grabar hasta terminar la cinta, simplemente porque nadie apretó el botón y la paró, es como si fuese la voluntad de Brad que esas imágenes llegaran a verse. Aquí la cámara es un testigo de una carrera de relevos, de la mano de Brad pasó a otra persona de Indymedia, que la pasó para otra, hasta llegar a mis manos. Ahora tengo que correr hasta la línea de meta, que es aquí, contigo, viendo este video. Esta es la única manera de romper el bloqueo informativo. Para los medios de comunicación

⁵ Brad foi atingido aproximadamente no quinquagésimo sétimo minuto e uma fita MiniDV grava 62.

corporativos, Oaxaca no interesa. La muerte de Brad sólo fue noticia en el mundo entero porque él era un 'periodista yankee'. Las otras muertes, las del pueblo, no interesan, no son noticia".

Todo este texto é sobreposto a dois longos planos que foram gravados quando ninguém mais controlava o que a câmera captava. Um deles começa fixo, registrando a copa de uma árvore, e depois volta para junto da multidão (céu, chão, pessoas, instabilidade o tempo todo). O outro segue o modelo da segunda parte do que o precedeu.

É importante destacar que esta foi a primeira vez que a maioria do público teve contato com tais imagens, pois tanto o vídeo que Mal de Ojo TV e o Centro de Mídia Independente disponibilizaram na internet, amplamente visto⁶, como *Compromiso cumplido*, cuja circulação foi muito menor, não as utilizaram.

Observando as apropriações das últimas imagens de Brad Will encontradas nas duas produções, alguns pontos se destacam. O primeiro deles é a ênfase em alguns trechos da fita. A entrevista com um homem na barricada de Calicanto é um deles. Ainda que tenham sido utilizados momentos diferentes do que ele falou, é interessante que os realizadores de ambas as obras tenham dado ao mesmo personagem a tarefa de ajudar a caracterizar os agressores.

Em relação aos planos dos pés de Brad correndo, analisa-se que cumpriram funções distintas em cada um dos vídeos. Em *Brad – uma noite mais nas barricadas*, alguns deles são empregados na sequência de abertura, em uma montagem cujo objetivo é aproximar o diretor do cinegrafista assassinado. Assim, desenvolve-se visualmente uma das ideias centrais da obra, que será verbalizada minutos depois na narração: "podía haber sido yo".

Compromiso cumplido não traz tal dimensão. Os pés de Brad correndo são os pés de mais uma vítima da repressão generalizada promovida pelo governo de Ulises Ruiz Ortiz. E, apesar de esta ter resultado em centenas de feridos e dezenas de mortos, em momento algum há uma estratégia de edição para que o espectador seja levado a se imaginar ou a imaginar os integrantes de Mal de Ojo TV nessa posição.

Ainda sobre o tema da coincidência da utilização dos planos, chama a atenção que nos dois casos a opção tenha sido se apropriar tanto

⁶ Este material, como dito no princípio do texto, não tem nem dezessete minutos de duração.

das imagens como dos sons diegéticos do momento em que o disparo atinge Brad. Evidente que se trata de um raro e dramático plano ponto de vista no qual o cinegrafista grava sua própria morte. Contudo, isso não garante que todos os diretores de todas as produções o mostrariam. É perfeitamente possível pensar em uma tela negra e apenas o grito do ativista, ou na imagem captada durante a queda do corpo sem som, ou na informação de que tal fato aconteceu transmitida através de uma cartela.

O segundo ponto a ser comentado é a inserção total das imagens de Brad Will nos dois audiovisuais. A última fita do cinegrafista, como qualquer outra, tem um material que foi gravado com uma intencionalidade. No que ia resultar nunca será possível saber, pois, ainda que ele tenha planejado algo e falado sobre isso com alguém, a realização fílmica muitas vezes conduz a caminhos totalmente inesperados.

O que importa é no que estes registros se converteram e, nesse sentido, impressiona o domínio da linguagem audiovisual demonstrado por Mal de Ojo TV e Videohackers. Já foi visto que eles realizaram modalidades de documentário muito distintas e que suas semelhanças, pelo menos no que diz respeito a *Compromiso cumplido* e *Brad – uma noite mais nas barricadas*, estão mais no campo das posições políticas que no da estética cinematográfica.

Um último ponto precisa ser abordado em um artigo que tem como tema principal a apropriação de produções militantes por materiais gravados por terceiros. O fato de que um cinegrafista seja assassinado, registre sua própria morte e um ano depois do disparo fatal haja duas produções, realizadas por pessoas distintas, em países distintos, simultaneamente, é um fenômeno típico da contemporaneidade.

São muitos os fatores que contribuem decisivamente para esta ocorrência. Entre eles, alguns parecem fundamentais:

- O vídeo digital ainda que não se trate exatamente de uma novidade, não é possível não falar dele, pois foi a partir de seu aparecimento que as condições para a gravação e edição de materiais audiovisuais de boa qualidade técnica se tornaram muito mais acessíveis e populares;
- A Internet este meio de comunicação social mudou totalmente a quantidade de informações (textuais, visuais, sonoras, etc) dis-

poníveis em todo o mundo, o que trouxe consequências inclusive para aqueles não tem acesso direto a ele. Hoje em dia é muito mais fácil realizar uma pesquisa e obter os materiais necessários para a realização de um documentário, por exemplo;

3. Direitos autorais – a expansão da Internet também obriga as pessoas e a indústria do entretenimento a repensar a questão dos direitos autorais, uma polêmica que está muito longe de ser resolvida. No caso do cinema militante, como já foi dito, muitos realizadores estão utilizando as licenças Creative Commons para organizar práticas já existentes.

O que todos estes elementos e a apropriação das últimas imagens gravadas por Brad Will realizadas nas obras trabalhadas nesse artigo parecem indicar, portanto, é que a produção audiovisual militante vive um momento único de sua história. Aparentemente, a estrutura necessária para seu crescimento (equipamentos, conhecimentos, dados, materiais de arquivo, etc) nunca esteve tão acessível.

No entanto, apenas o tempo dirá se depois dos muitos "disparos" que podem servir de ponto de partida para os cineastas militantes (bloqueios de ruas, greves, protestos, repressão poítica, etc) virão vídeis tão fortes, bem realizados e impactantes — características fundamentais para o êxito de qualquer produção audiovisual — como *Compromiso cumplido* e *Brad — uma noite mais nas barricadas*.

Referências bibliográficas

BALDELLI, Pio. "El cine político y el mito de las superestructuras" in Manuel Pérez Estremera (org.), *Problemas del Nuevo Cine*, Madrid: Alianza Editorial, 1971, pp.168-192.

CREATIVE COMMONS (s/ data), "Atribución-No Comercial-Licenciamiento Recíproco 1.0 Genérica", disponível em: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/1.0/deed.es_MX> Consultado em 10-01-2010.

DA-RIN, Silvio, *Espelho partido*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

MAL DE OJO TV (s/data), disponível em: http://maldeojotv.net/ Consultado em 05-01-2010.

NICHOLS, Bill, La representación de la realidad – cuestiones y conceptos del documental, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1997.

MARTINS, Índia M., "Documentário animado: um novo projeto do cinema" in Manuela Penafria e Índia M. Martins (orgs.), *Estéticas do Digital – Cinema e Tecnologia*, Lisboa, LABCOM, 2007, pp. 87-116.

VALENZUELA, Valeria, "Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporâneo" in *Doc On-line*, n. 1, 2006, pp. 6-22.

VIDEOHACKERS, entrevista concedida em fevereiro de 2010 a esta autora.

Filmografia

Brad – uma noite mais nas barricadas (2007), de Videohackers. Compromiso cumplido (2007), de Mal de Ojo TV. Los Rubios (2003), de Albertina Carri. O Passaporte Húngaro (2001), de Sandra Kogut.

Quando o documentário pensa Frederick Wiseman

Carlos Melo Ferreira

Escola Superior Artística do Porto carlosmf@esap.pt

Resumo: No cinema, em geral, e no documentário em especial, é muito difícil dissociar o filme de preocupação social do filme de carácter político. Numa obra fundamental do documentarismo contemporâneo, Frederick Wiseman filma algumas das instituições mais relevantes da sociedade norte-americana com uma declarada preocupação social, mas também com um olhar ético e a expressão de um pensamento político.

Palavras-chave: Documentário, social, político, narrativa, montagem, pensamento.

Resumen: En el cine en general y, en particular, en el documental es muy difícil separar la preocupación social de la película del carácter político. En su obra fundamental del documental contemporáneo, Frederick Wiseman filmó algunas de las instituciones más relevantes de la sociedad norteamericana con una declarada preocupación social, y también una mirada ética y una expresión de pensamiento político.

Palabras claves: Documental, social, político, narrativo, montaje, pensamiento.

Abstract: In the cinema in general and particularly in documentary it is very difficult to separate the social concern of one film from its political nature. In his fundamental work in contemporary documentary, Frederick Wiseman shooted some of the most relevant institutions of American society with a declared social concern but also with an ethical look and an expression of political thought.

Keywords: Documentary: social, political, narrative, editing, thought.

Résumé: Dans le cinéma en général, et dans le documentaire en particulier, il est très difficile de dissocier le film de préoccupation sociale du film de caractère politique. Au cours de son travail fondamental dans le domaine du documentaire contemporain, Frederick Wiseman a filmé des institutions parmi les plus importantes de la société américaine avec une préoccupation sociale déclarée, mais également avec un regard éthique et l'expression d'une pensée politique.

Mots-clés: documentaire, social, politique, récit, montage, pensée.

Ou o cinema pode ter também uma vocação social e até mesmo política é um dado relativamente precoce da sua história. Mais do que as *actualidades* dos irmãos Lumière ou as denominadas *ce*-

nas da vida real, que terão tentado explorar o novo invento e registar imagens novas e atractivas, foram os filmes de alguns dos primeiros grandes realizadores de cinema, como David W. Griffith e Charles Chaplin, os que primeiro assumiram conscientemente uma preocupação social e um tom político (Sadoul, 1947-1966; Bordwell et al., 1985). Além disso, sabe-se como as vanguardas dos anos 20 tiveram um carácter marcadamente político, quer em França quer sobretudo na Rússia soviética, e como o documentarismo afirmou, neste contexto e a partir dele, uma vocação política e também social tanto na União Soviética como no Reino Unido, logo a seguir na Europa, especialmente na Alemanha.

Pensando na questão em abstracto, é muito difícil distinguir no cinema uma dimensão, a social, sem a outra, a política. Mas haverá também que reconhecer que o espectador, mesmo o espectador comum do cinema, pode investir um sentimento e até um pensamento político e social nos filmes a que assiste. Todavia, será preciso ter presente que, além dos grandes nomes do cinema soviético mudo — Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Alexandr Dovjenko, Dziga Vertov -, mesmo em Hollywood grandes clássicos como John Ford e King Vidor imprimiram a diversos dos seus filmes um tom e um carácter político, ao ponto de poder mesmo dizer-se que um género tão popular como foi, no seu tempo, o *western* apresentou frequentemente uma perspectiva social e política da história americana, o que a partir da década de 30 também aconteceu com os filmes de Frank Capra sobre a sua própria época — a da *Grande Depressão* (Deleuze, 1985).

Atentando, porém, no documentário, que aqui agora nos interessa, será de destacar o uso predominantemente social e político que dele fizeram os cineastas da denominada escola documentarista britânica, como John Grierson, Paul Rotha e Basil Wright, críticos da indiferença de Robert Flaherty, que veio a desembocar no documentário de propaganda durante a II Guerra Mundial - um campo trabalhado no cinema desde a guerra anterior e, na década de 20, sobretudo pelo cinema soviético, seguido na de 30 pelo alemão por razões que haveriam de levar, precisamente, àquele conflito devastador: a revolução russa de 1917 e a ascensão dos nazis ao poder.

Com uma história como esta atrás de si, a que haveria que acrescentar no documentário a denominada "Escola de Nova Iorque", fora do documentário o neo-realismo italiano (Sadoul, 1947/1966), o documentário só poderia resolver-se no pós-guerra em torno de grandes questões sociais e políticas, aliás com o recurso a equipamentos de imagem e de som cada vez mais aperfeiçoados.

Dois percursos são de salientar pela importância cinematográfica mas também social e política que tiveram: o de Jean Rouch a partir de 1947 e o de Frederick Wiseman a partir de 1967, o primeiro indissoluvelmente ligado ao continente africano, o segundo indissociável dos Estados Unidos da América.

Sem tentar estabelecer prioridades ou supremacias, a este nível de todo em todo injustificadas, haverá que reconhecer uma vocação serial em ambos os projectos fílmicos, que se traduz em Rouch nos filmes iniciais, rodados em África entre 1947 e 1957, e mais tarde nos da série do "Sigui" (1965-1974), em Wiseman na natureza do seu próprio empreendimento, que tem em vista o estudo da sociedade americana através de filmes dedicados a algumas das suas principais instituições.

Porque o caso do cineasta francês é relativamente mais conhecido na justa medida do seu interesse e do seu carácter pioneiro, dedique-se alguma atenção ao caso de Frederick Wiseman, sem com isso esquecer ou minimizar o que de fundamental começou a ser feito por documentaristas norte-americanos a partir da década de 50, já com o progressivo recurso a equipamentos mais leves: Richard Leacock, Don Alan Pennebaker, os irmãos Albert e David Maysles, Jonas Mekas, no âmbito de uma nova prática do documentário que ficou conhecida como cinema directo, para o que aqui fica a devida e indispensável chamada de atenção.

Não se considera que seja mais cinema político aquele que como tal se apresenta à partida, como os biopics de figuras políticas, que muitas vezes delas se servem como pretexto para explorar elementos ocasionais de popularidade ou de impopularidade, do que o documentário que obedece a um projecto sistemático, de grande fôlego e de grande alcance, como é o de Frederick Wiseman. Muito pelo contrário, na sua dimensão social e política, não alardeada mas assumida, o cinema deste cineasta ocupa-se da realidade da sociedade norte-americana em que se movem as grandes figuras políticas que os media e também o cinema tornaram e continuam a tornar populares. Sem pretenderem encenar, como nos primórdios do cinema tinha sido feito pelas aludidas

cenas da vida real e nos primórdios do documentário tinha sido parcialmente praticado por Robert Flaherty, os filmes dele tratam do pulsar da vida americana aí onde ela se manifesta de forma mais sensível nos mais diversos sectores, alguns deles mal conhecidos também devido às ideias distorcidas que sobre eles o cinema fez passar, na criação de uma imagem que os *media*, por sua vez, frequentemente se limitam a repetir e ampliar.

Um breve apontamento sobre a obra do cineasta permitirá perceber como ele cartografou a sociedade americana do seu tempo ao longo de mais de 40 anos em termos sociais mas também políticos.

Nascido em 1 de Janeiro de 1930 em Boston, Massachussets, Frederick Wiseman fez o curso de Direito, área em que leccionou durante algum tempo, e iniciou-se no cinema com um documentário sobre um hospital-prisão psiguiátrico, que esteve impedido de circular fora de circuitos restritos durante mais de 20 anos (Titicut Follies, 1967), três anos depois de ter produzido The Cool World, de Shirley Clark. Dedicouse desde então a filmar instituições tão relevantes e simultaneamente tão mal conhecidas como um laboratório científico (Primate, 1974), o exército americano (Basic Training, 1971; Manoeuvre, 1979; Missile, 1987), a polícia e os tribunais (Law & Order, 1969, e Juvenile Court, 1973), um convento (Essene, 1972), hospitais (Hospital, 1970, e Near Death, 1989 - mas também Blind e Deaf, Adjustment & Work e Multihandicaped, 1986, feitos para o Instituto para Surdos e Cegos do Alabama), a produção e o consumo de carne (*Meat*, 1976), escolas (*High* School, 1968, e High School II, 1994). Em cada um desses filmes o cineasta deu não apenas uma visão do interior daquilo que filmava mas estabeleceu uma perspectiva que define um olhar político, com uma irrecusável dimensão social e até ética, no documentário.

Não se ficou, todavia, por aí. Em filmes invulgares, que foram sempre obras de um grande qualidade cinematográfica e documental, ele filmou também o lado lúdico, mais atraente e mais conhecido da sociedade norte-americana: *Central Park* (1990) e *Garden* (2005), sobre o famoso Madison Square Garden, *Aspen* (1991) e *Belfast, Maine* (1999) sobre cidades e as respectivas populações (o primeiro sobre uma conhecida estância de turismo, o segundo um dos seus filmes mais perfeitos), *Model* (1980) e *The Store* (1983), *Zoo*, (1983), *Racetrack* (1985) e *Ballet* (1995).

Mas além disto, que é muito, que é imenso e constitui mesmo o núcleo da sua obra do ponto de vista cinematográfico, Wiseman dedicou documentários a questões especialmente delicadas e até controversas: os serviços sociais (*Welfare*, 1975), a habitação social (*Public Housing*, 1997), a violência doméstica (*Domestic Violence*, 2001, e *Domestic Violence* 2, 2002), uma assembleia legislativa estadual (*State Legislature*, 2006), deixando em cada filme a marca de um pensamento pessoal inequívoco de carácter político sobre realidades sociais que merecem não apenas ser documentadas pelo cinema mas também ser objecto de debate sério e bem documentado.

Para dizer as coisas de forma breve e clara, o pensamento político que atravessa os filmes deste cineasta não tem nada a ver com a demagogia populista de um outro documentarista americano hoje em dia célebre, Michael Moore, antes se define pela coerência e pelo rigor tanto fílmico como ético, deixando sempre ao espectador o espaço para completar, com a sua reflexão e opinião pessoal, cada um dos filmes a que tenha assistido.

Contudo, Wiseman não parte para os seus filmes movido por ideias prévias, para além daquelas que resultam do conhecimento comum e do estudo prévio de cada uma das realidades que vai filmar. Pelo contrário, movido até pela natureza documental do seu trabalho, ele tem sempre a possibilidade de acolher nos seus filmes o inesperado e o imprevisto, o que o próprio dispositivo documental permite e o seu espírito de curiosidade e investigação favorece.

Deverá mesmo referir-se que ele filma sempre em película e a dois, com um operador de câmara e dirigindo ele próprio a captação do som, o que torna o dispositivo fílmico dos seus filmes especialmente móvel e apto a todo o tipo de aproximações e regulações de distância. Todavia, vai ser na montagem, de que ele pessoalmente se ocupa sempre, que vai ser definida de maneira mais precisa a forma final do filme (o cineasta filma sempre muito mais película do que aquela que utiliza na montagem final, que tem, assim, uma primeira fase de selecção/eliminação) e também o seu próprio pensamento, através do estabelecimento da sequencialidade, das durações, das reiterações e correspondências, especialmente tratadas nos inícios e finais de filme, de uma forma que permite entender como no documentário, mesmo e até em especial no

melhor documentário, a montagem é muito mais do que uma mera operação técnica.

Aí, na montagem, se poderá entender que reside e resiste um dos segredos maiores dos filmes do autor.

Distâncias e durações

Há um lado imediatamente atraente no documentário, que é aquele em que se estabelece um ponto de vista sobre a figura humana, e esse é um aspecto sempre muito forte nos filmes de Wiseman, já que ele regula o ponto de vista e a distância em função dela, do assunto e do respectivo contexto espacial. Ainda que fosse só por isso (e não é), assistir a um filme do cineasta é sempre uma experiência fascinante e enriquecedora, porque ele sabe sempre criar a distância justa, um pouco mais perto que o comum, um pouco mais longe que aquilo que se poderia esperar, numa constante manifestação de curiosidade e de respeito, sempre movido também pela definição do seu pessoal ponto de vista.

Desse modo, a inscrição da figura humana no espaço é sempre muito precisa nos filmes dele, função do espaço concreto, interior ou exterior, em que ela se move em cada momento. Essa profunda adequação do ponto de vista e da distância ao que é filmado, fruto da intuição mas também da reflexão, está sempre relacionada quer com a estética de cada filme quer com o respeito por aqueles que filma: em geral, nem demasiado longe, para que não perca significado, nem demasiado perto, para não se tornar abusivamente indiscreto — o cineasta filma sempre com autorização, mesmo se concedida *a posteriori*, daqueles que são filmados.

Contudo, vão ser a natureza dos assuntos filmados e a inscrição daqueles que filma no respectivo espaço sociológico que se vão encarregar de definir o carácter social, sociológico e antropológico, dos filmes dele. De facto, em cada um deles ele dedica uma enorme atenção ao meio em que aqueles que filma se movem, por forma a caracterizar cada uma das personagens e definir cada um dos ambientes de modo preciso, para que cada um deles surja com exactidão e se tornem também,

e por isso mesmo, claramente perceptíveis para o espectador. Uma atenção que abrange, como é devido, a palavra.

Por exemplo, em *Public Housing*, ele trabalha naturalmente contra os estereótipos do cinema comercial americano (e da televisão) enquanto filma a realidade, o alojamento social num bairro negro de Chicago.

Existe nesse filme uma narrativa implícita, até dramática, e para além de aqueles que são filmados estarem quase sempre a falar, verifica-se exemplarmente a importância do ruído ambiente, música incluída. Do ponto de vista visual, a câmara não evita a proximidade, até à intimidade do *grande-plano* e do *plano de pormenor*, sem ter nunca a atitude nem a função da câmara de vigilância.

As sequências são normalmente longas mas com vários planos e com movimentos de câmara, porém sem evitar o plano fixo de longa duração (a duração total do filme é de 195 minutos). O olhar do cineasta revela-se o de um observador atento, sem nunca assumir qualquer traço de voyeurismo. Apelos como aqueles a que se assiste no filme em relação a uma pedagogia da prevenção das drogas, à iniciativa individual contra o desemprego e ao voluntariado inserem-se perfeitamente numa imagem dos Estados Unidos passada ao longo do século XX, sem que os problemas sejam escamoteados nem as dificuldades ignoradas, mas não impedem a elaboração de um olhar ético e político do cineasta no filme.

A questão da duração dos planos e dos filmes torna-se mesmo decisiva para entender a dimensão não apenas social mas também política dos filmes do cineasta.

Efectivamente, Frederick Wiseman faz por regra filmes longos, chegando a ser mesmo muito longos, e em cada um deles trabalha ao pormenor a duração de cada plano. Ora os *planos* dos filmes dele podem ser, em função do assunto tratado, *longos* e são também frequentemente *fixos*, como que para concentrar a atenção sobre o que filma e de acordo com o que filma. Se algum princípio pode ser aqui vislumbrado, é o de que um plano só deve acabar quando se esgotou aquilo que havia a dizer (i. e. a mostrar), daquela distância e daquele ponto de vista, naquele momento.

Como é fácil de entender, esta enorme atenção ao plano torna ainda mais importante o trabalho de montagem, que vai não só dizer onde começa e acaba cada plano mas também como ele se vai articular, em contiguidade e em distância, com os restantes planos no interior do filme no seu todo. Poderá entender-se melhor esta questão se se perceber que o cineasta tem todo o material filmado e até o próprio filme na cabeça quando parte para a mesa de montagem, e durante esta, ao definir as sequencialidades, as continuidades e descontinuidades, as reiterações ele vai não apenas construindo a narrativa do filme como apurando o seu olhar, o seu ponto de vista social e político. Por exemplo, um filme como *Racetrack* atinge um enorme equilíbrio formal, que chega a torná-lo empolgante, graças à montagem e ao ritmo que ela cria, tal como é através da montagem que o realizador, *que sistematicamente recusa quer a intervenção pessoal no filme sob a forma de perguntas, quer o comentário exterior, comenta* cada filme, em cada um deles introduz ora o desconforto, ora a crítica, ora a ironia.

Um filme superior como é *State Legislature* permite compreender bem o sistema de Wiseman quanto a esta questão. Ao propor-se filmar a actividade de um corpo legislativo estadual, no caso o do estado do Idaho, ele propôs-se não deixar de fora, durante as filmagens, nada que pudesse interessar para aquilo que tinha em vista: registar a actividade dos membros daquela assembleia legislativa durante o seu funcionamento. Assim se compreende que este seja um filme que, apesar da sua duração excepcionalmente longa (217 minutos), decorre quase sempre no interior do edifício do Capitólio, embora percorrendo diferentes espaços no interior dele — da sala do Senado às das comissões que acompanha mais de perto, ao gabinete do presidente, mas também até aos átrios, escadarias, corredores.

Deste modo, e porque a distância e o ponto de vista são sempre adequados, plano a plano vamos acompanhando não só cada membro da assembleia legislativa, o que cada um deles diz e pensa, como também o respectivo estado emocional e mesmo o clima que se vive em cada reunião. Tudo isto devido ao extremo rigor com que Wiseman filma, até à exaustão, cada reunião e cada um dos seus participantes, dando espaço e tempo para que cada um dê conta daquilo que pensa, sente e tem a dizer.

No interior de uma obra documental de carácter vincadamente político, *State Legislature* como que vem culminar e também explicitar todo o percurso fílmico anterior de Wiseman ao registar e documentar a actividade política numa das suas mais importantes sedes próprias. Se dúvi-

das existissem sobre a natureza política da obra e do olhar do cineasta (e elas eram escassas), este filme expressamente centrado numa importante instância política bastava para as dissipar. Mas repare-se que mesmo aqui ele não tem a preocupação de sobrepor o seu comentário pessoal às imagens e aos sons que regista. Pelo contrário, ele quer é que aquilo que aparece no seu filme seja relevante, representativo da actividade que ele se propôs filmar, para que plano a plano, sequência a sequência e no seu todo o filme fale por si mesmo, numa linguagem de documentário cinematográfico que seja inteligível para o espectador. Isso não impede, porém, que cada uma das escolhas fílmicas do cineasta tenha a importante dimensão e o claro significado político que efectivamente tem. O que exige é que o espectador entre no espaço e no tempo do filme, se aproprie daqueles que são mostrados por forma a entendê-los plenamente tanto na sua dimensão humana, pessoal, como nas suas implicações políticas – e as duas questões são, aqui como nos outros filmes de Wiseman, indissociáveis.

Aliás, em *State Legislature* como em *Public Housing* e nos outros filmes do cineasta a narrativa insinua-se interior do documentário. Na verdade, uma narrativa composta por diversas narrativas parcelares atravessa cada um dos filmes dele, com personagens que parecem convergir para o que dizem, sentem e representam numa dimensão temporal em que se desdobram diferentes episódios, que estabelecem no seio de uma narrativa comum diferentes linhas narrativas que se tornam presentes e perceptíveis.

Não haverá motivo de espanto em que isso surja de forma particularmente clara em *State Legislature*, já que ao filmar seres que vivem, agem e falam Wiseman constrói com eles, em larga medida através da montagem, pequenas narrativas que acompanha e desenvolve de forma circunstanciada, tal como decorreram na realidade e sem lhes acrescentar qualquer elemento ficcional. É apenas a vida de cada um que, ao dizer-se, ao exprimir-se e expressar-se, no seu simples decorrer social se torna narrativa, o que pode ser captado e aproveitado pelo documentário e levado a atingir uma outra dimensão, fílmica, através da montagem, como acontece na generalidade dos filmes do realizador e neste em particular.

Objectivo e subjectivo

É isso que leva a que este como os outros filmes do cineasta não se limite a ser uma simples gravação, um simples registo, mas se torne numa realidade fílmica diversificada, inteligente e complexa na sua construção. Ao fim de certo tempo já conhecemos algumas das principais figuras daquele debate político, a maneira de ser e de pensar de cada um, e dos debates simples aos mais complexos é o próprio sistema político que, com as suas referências fundamentais, vemos desfilar diante de nós.

Assim, vemos serem argumentadas e defendidas questões das novas tecnologias na sua relação com a privacidade, ser defendida a liberdade de expressão para todos, serem discutidos os salários dos professores, o registo dos autores de ofensas sexuais, a situação dos imigrantes indocumentados perante uma situação concreta, a licença de condução, a homenagem à herança americana na sua relação com os dez mandamentos, o ensino da História dos Estados Unidos e a população prisional numa primeira parte, que termina com imagens nocturnas do exterior, mas também com imagens diurnas, com o fabuloso plano em que o edifício do Capitólio se vê reflectido numa parede em espelho. Contudo, vai ser a partir daí que o filme vai entrar num crescendo dramático e emocional, com a discussão sobre os fumadores passivos, que levanta questões de saúde pública, de liberdade de empresa, de liberdade de escolha e de direito de propriedade privada, que culmina com o momento, absolutamente fulcral, em que um senador afirma que é da liberdade e da responsabilidade, dos direitos mas também das responsabilidades que eles implicam que resulta a grandeza do sistema político americano, seguida da discussão sobre a obesidade, o nutricionismo e a educação do consumidor, e da discussão da liberdade de escolha da idade com que os pais enviam os filhos para o jardiminfantil (ambas na sala do Senado), com a discussão da liberalização dos preços das linhas fixas locais, a da declaração da vítima (ou do representante dela) na pena capital, a do registo dos empresários de construção civil e das licenças de actividade, com o fabuloso interrogatório de um declarante por um senador a partir do qual se instaura um regime de imagem com base em panorâmicas rápidas entre os dois interlocutores, que vai continuar na conversa no gabinete do presidente sobre transportes públicos e culminar na discussão sobre as novas escolas que querem funcionar com base no lucro. Muito tensa, na sequência das anteriores, crispada e contida, a discussão final, sobre o estatuto matrimonial e que pode pôr em causa a confiança no sistema judicial, é um dos momentos mais intensos, mais dramática e filmicamente conseguidos de toda a obra do cineasta.

E note-se que o filme, que se inicia e encerra na sala do Senado, com a evocação emocional dos doentes no início, de quem morreu no final, sempre acompanhada da invocação divina e no último caso seguida de música, é construído com base em alguns planos gerais e *médios*, do exterior mas principalmente do interior do edifício – átrios, escadarias, corredores, gabinetes, onde decorrem alguns dos debates mais importantes do filme, como o que trata da apresentação de um novo robot, o da situação dos imigrantes ilegais, o da Virtual Allucinations, o dos empresários da construção ou o diálogo, fulcral porque crítico, sobre a votação das chamadas telefónicas -, mas também com frequentes e por vezes longos primeiros planos e mesmo grandes planos de quem fala e de quem ouve (e aqui é a pura arte da montagem de Wiseman a funcionar), sempre justos na distância a que colocam aqueles que são filmados. Cada discussão é apresentada de seguida, sem interrupções ou desvios, até um determinado momento, que em diversos casos é o de uma votação, como sucede com o registo dos empresários, o controlo local sobre as escolas independentes e o estatuto matrimonial, com as suas implicações constitucionais, no debate final.

Mas planos da assistência aos debates, de crianças que dançam ou cantam, de encarregados da limpeza ou da segurança, de funcionários, de visitantes (o militar que recebeu a Purple Heart), de conversas de corredor sobre o sentido de um voto surgem ao longo do filme, entre os debates que são mostrados, em especial nas comissões, permitindo traçar um quadro muito completo daquele espaço onde se exerce um poder legislativo estadual muito relevante no sistema político-constitucional dos Estados Unidos da América. Aqui, como sempre em Wiseman, a ubiquidade da câmara é a ubiquidade do olhar e implica a ubiquidade do espectador.

E se pensarmos que uma simples imagem contém sempre em si mesma uma dimensão e uma hipótese de leitura narrativa, dimensão e hipótese de leitura essas que variam quando em vez de uma temos duas imagens, não teremos motivo para nos espantarmos quando deparamos no documentário, frequentemente entendido como um género cinematográfico *não-narrativo*, com uma *dimensão narrativa*. Agora que essa narrativa seja *implícita ao documentário*, sem depender de uma voz que do exterior a introduza no filme, e seja aproveitada de forma sistemática, como faz Fred Wiseman, de modo a captar a realidade filmada até à sua mais recôndita manifestação e até se transformar em narrativa dramática, tem que ver com uma prática atenta e superior do cinema e do documentário que passa, de forma estruturante, pela montagem.

Mas haverá que ter presente que há dois pontos fundamentais neste filme central, o ponto mais alto da obra do cineasta. O primeiro, político, é lançado logo de início: o que ali está em causa é o sistema de governo representativo, com todas as explicações sobre o funcionamento daquele Senado (três meses durante o ano) em comparação com o funcionamento de outros (a profissionalização na Califórnia) - o que é precedido pela apresentação da questão sobre a possível ligação dos senadores aos financiamentos que os apoiaram. O segundo, fílmico, explicita-se na construção do filme por intermédio da montagem, com recurso à metáfora, figura essencial na expressão do pensamento também no cinema, segundo Gilles Deleuze, e de que Eisenstein foi um cultor especialmente feliz (Deleuze, 1983, 1985). De facto, é através não só da metáfora mas também da metonímia e da sinédoque que o cineasta põe o seu filme a pensar e a pensar o sistema que filma enquanto ele funciona, sem deixar por isso de transmitir com fidelidade o pensamento daqueles que individualmente filma. E se pensarmos que Wiseman filma imagens e sons, entre os quais palavras, que são centrais em filmes como *Public Housing* e *State Legislature*, podemos darnos conta de como o trabalho fílmico dele é menos linear e mais completo que o daqueles que trabalharam apenas com imagens (e, eventualmente, música e intertítulos), como fez Eisenstein nos seus filmes iniciais, que além disso eram de ficção. 1

¹ E recorde-se que o genial cineasta russo, um dos inventores de uma linguagem cinematográfica, nunca pôde montar o único documentário que filmou, o célebre e assombroso *Que Viva México!*, que por isso permanece como um dos maiores mistérios da obra dele apesar de as suas imagens poderosas falarem por si mesmas (Deleuze, 1983).

Note-se que, quando assim o entendeu, o cineasta enfrentou mesmo o filme de ficção, o que sucedeu em *Seraphita's Diary* (1982) e em *The Last Letter* (2002). E sobre *State Legislature* refira-se que as questões discutidas durante o filme surgem de forma narrativa e da mesma forma se ligam umas às outras, no quadro das relações entre aqueles que são filmados na sua actividade habitual, embora no decorrer dos próprios diálogos surja a informação, preciosa e muito precisa, de que aqueles representantes eleitos exercem funções apenas durante alguns meses, passando o resto do ano nas suas terras respectivas, do que decorre, como se compreende no próprio filme, uma maior proximidade e um maior conhecimento dos problemas locais.

Ora a integração de uma dimensão narrativa enriquece os filmes do autor, porque permite-lhe deter-se com mais atenção e mais em pormenor em cada circunstância, em cada situação, construí-las filmicamente de forma mais completa e íntegra. Talvez que seja mesmo essa outra faceta implícita nos por vezes longos planos dos filmes dele que, na criação de uma narrativa diferenciada em cada filme vai impor que cada um deles seja mais, muito mais que uma mera sucessão de imagens, embora muito boa, uma sequência de momentos arrancados à realidade da própria vida mas apresentados pelo olhar e pela sensibilidade, também social e política, do seu criador. Assim se justificará que as escolhas do cineasta relativamente ao plano e à sua duração e na montagem se apresentem sempre como ditadas por razões de respeito pela realidade no que ela, no seu próprio devir-actual, em si mesma contém de mais autêntico e de mais verdadeiro, simultaneamente simples e complexo, mesmo se contraditório.

Dispensando sempre a encenação da realidade, Wiseman encena com a câmara de filmar e com o equipamento de som e cria na mesa de montagem. Mas o que justifica essa encenação e essa criação do cineasta é tentar chegar a descobrir e transmitir uma essencial ambiguidade das coisas e dos seres, perante a qual ele toma o partido de fazer um filme em que não se coíbe de deixar impresso e expresso um ponto de vista, o seu, o qual, contudo, não se impõe de maneira que impeça um outro ponto de vista ao espectador. De facto, embora conduzido pelo cineasta este mantém a liberdade de formar a sua própria opinião perante o que cada filme dele mostra, o que é mesmo convidado

a fazer ao longo deste já longo monumento sobre a vida americana (e não só sobre ela) que a obra do cineasta é.

Ponto de fuga

Mais ainda, a organização formal dos documentários de Frederick Wiseman torna-os, graças à montagem, não apenas narrativos e dramáticos, mas musicais e poéticos. Eles são, assim, música para os olhos e para todos os sentidos, poesia para a emoção e os sentimentos, sem deixarem de ser uma prosa racional para a inteligência e a reflexão. Serão, assim, o mais próximo que o documentarismo esteve da forma operática, mesmo da cantata profana, que em *State Legislature* atinge a maior perfeição e a maior abstracção na obra dele.

Ao trabalhar desse modo, o cineasta equaciona cada um dos seus filmes em termos problemáticos, que questionam aquilo e aqueles que filmam e que, ao quetioná-los, não propõem respostas acabadas, antes exigem sempre que quem a eles assiste os complete, lhes responda também.

Ele não pode, por isso, ser acusado de trabalhar a partir de ideias feitas, ou sobre *clichés*, já que aquilo que pretende em cada um dos seus filmes é precisamente combater as ideias feitas e desfazer os *clichés*, embora reservando-lhes sempre o lugar que merecem. Dessa circunstância decorre um especial interesse dos seus filmes, que permitem mapear toda uma série de grandes questões da sociedade americana (e não só dela) e fornecem, para permitir o acesso a cada uma delas, uma série de *chaves de leitura* que têm, porém, que ser usadas individualmente por cada espectador.

Não se poderá mesmo reduzir cada um dos seus filmes a uma mera formulação de prós e contras, já que neles a realidade da vida e dos seres escorre sem se cristalizar, movendo-se ao seu próprio ritmo, que cada filme procura acompanhar e restituir ao interpretá-lo.

Por esse motivo os filmes de Wiseman apresentam um especial interesse social, pois captam acontecimentos socialmente relevantes em algumas das instituições mais relevantes do seu país no momento em que decorrem, sem os distorcer nem os manipular, antes respeitando-os na sua integridade e na sua complexidade própria.

Se o estabelecimento do ponto de vista, das distâncias e das durações tem em si mesmo implícito um lado político, vai ser a montagem que vai estabelecer e explicitar melhor a dimensão política de cada filme, sem ter a pretensão de se estabelecer como julgamento final e definitivo, antes como proposta a apresentar ao espectador. É certo que o realizador deixa sempre expresso um ponto de vista, ético, social e político, em cada filme, mas em especial nos seus filmes de maior duração o espectador pode aperceber-se de uma infinidade de outros pontos de vista que o material fílmico contém e proporciona, que permanecem à disposição de quem os quiser utilizar. Essa será mesmo uma das principais razões da grandeza da obra e do cineasta.

Perante isto, não se queira, no entanto, ver nos filmes dele aquilo que neles não está, já que esses filmes não obedecem a um propósito de crítica sistemática e demolidora nem devem, por isso, ser vistos como tal. Eles limitam-se a adiantar elementos de uma realidade social determinada, elementos relevantes e representativos dela, sem obediência a um propósito de denúncia (salvo em *Titicut Follies*) ou de propaganda. Em cada um deles há uma dimensão ética, social e política pessoal, em que o cineasta pensa e nos transmite esse pensamento ao questionar o sistema, mas em cada um deles está também presente uma fortíssima dimensão humana que impede que se apliquem ou façam intervir julgamentos sumários e/ou definitivos sobre esse mesmo sistema. Ora é justamente isso que torna a obra de Wiseman uma das mais inteligentes e pertinentes do cinema e do documentário dos últimos 40 anos.

Será, contudo, preciso ter presente que o lado simultaneamente descomprometido e impiedoso dos filmes do cineasta só tem sido possível, como os seus próprios filmes, graças á completa independência em que ele sempre trabalha, o que assegura produzindo ele próprio cada um dos seus filmes, livre de pressões ou constrangimentos, sempre com a preocupação de obter a autorização daqueles que quer filmar e sem ter que prestar contas do seu trabalho a ninguém a não ser a si próprio e aos espectadores. Ao trabalhar arredado de constrangimentos, nomeadamente de carácter comercial, ele tem podido erigir uma obra pessoal fundamental e exigente, que constitui um testemunho invulgar sobre o seu próprio país e o mundo, atravessado por um sopro narrativo que chega a ser épico sem deixar de ser também crítico.

Além disso, e por isso mesmo, Frederick Wiseman não é um cineasta decorativo. Não usa, por exemplo, a cor ou a música fora dos propósitos precisos do documentário, como elementos composicionais - a música nos filmes dele vem sempre do interior do plano ou do fora de campo e a cor não pretende comentar, por si mesma, a realidade filmada, procura antes respeitá-la. Nos filmes do cineasta é a realidade filmada que conta mas, contra os cânones que se pretendem estabelecidos na teoria do cinema, ele não tem problemas em fazer intervir o corte e a montagem na imagem e no som, uma vez que aí encontra elementos formais fundamentais do cinema e da sua linguagem, perfeitamente compatíveis com o respeito da realidade - mais, indispensáveis para aceder ao âmago dela, para além da sua intrínseca ambiguidade, reduzindo-a mas respeitando-a. E, assim, através da montagem que ele estabelece recorrências e correspondências em cada filme, por exemplo entre o seu início e o seu final, como acontece em State Legislature, como é com ela que ele constrói metáforas, figura central da expressão do pensamento no cinema.

Cineasta superior, um dos maiores cineastas vivos e o maior documentarista actual, Fred Wiseman ganha muito se os seus filmes forem mostrados sequencialmente, como está a contecer durante o ano de 2010 no MoMA — The Museum of Modern Art, de New York, que os adquiriu para a sua colecção permanente, sem que cada um deles perca quando visto isoladamente. Ponto de referência ético e político do documentarismo e do cinema, o cineasta sabe perfeitamente ser objectivo e subjectivo, testemunha fiel e pessoal, rejeitando qualquer traço de demagogia, sempre tão fácil quando o social e o político estão em causa. Talvez por isso, porque não cede à facilidade nem à manipulação, a sua obra não tem ainda a larga divulgação que sem dúvida merece nem é ainda objecto do estudo atento e descomprometido por parte das Ciências Sociais e Humanas que sem dúvida justifica, no que ela em si mesma encerra de processo de um sistema que questiona durante o seu funcionamento.

Esclareça-se que o cineasta também dedicou filmes à presença americana no exterior, *Canal Zone* (1977) e *Sinai Field Mission* (1978), e a realidades não americanas: o já aludido *The Last Letter/La derniére lettre*, *La Comédie Française ou L'amour joué* (1996) e *La danse – Le ballet de l'Opéra de Paris* (2009), curiosamente todos filmados em

França, em que demonstra como a arte e a cultura universal e os respectivos intérpretes fazem parte da realidade que lhe interessa filmar. Já em 2010 apresentou o seu último filme concluído, *Boxing Gym*, sobre o boxe, na Quinzena dos realizadores do Festival de Cannes, uma obra com várias particularidades: é um dos seus filmes mais curtos (91 minutos), antecede um novo filme sobre a dança, sobre o famoso Crazy Horse, o que o coloca entre dois filmes sobre o corpo, ocupa-se da violência, presente noutros filmes seus, mas desta vez de uma violência ritualizada.

As fontes de inspiração mais importantes de Frederick Wiseman são a cultura americana, em geral, e a literatura norte-americana do século XIX, em especial — Nathan Hawthorne, Edgar Allan Poe, Herman Melville.²

Conclusão

Uma ética da verdade e da exigência

O documentário tem tido e continua a ter, mesmo no caso do filme científico, uma enorme responsabilidade social e política, que resulta da sua própria natureza fílmica. Nas mais diversas situações, em especial em situações socialmente mais difíceis como aquela que se vive actualmente em termos globais e locais, ele pode assumir-se como testemunho fundamental sobre um determinado *estado de coisas* social mas também político. A vantagem maior que ele tem sobre o cinema de ficção é a de poder apresentar a realidade tal como ela é, na sua maior verdade e sem artifícios, mesmo quando ela é penosa e difícil, conflitual.

Agora o cinema de Frederick Wiseman eleva as possibilidades de testemunho e de expressão do documentário a um nível invulgar, porque os filmes dele obedecem a uma criação cinematográfica superior e participam de um projecto de estudo e documentação da realidade social sistemático e único na sua dimensão e no seu alcance.

² Recorde-se, a este respeito, que Gilles Deleuze remete a literatura americana do século XIX, citando Melville, para um significado equivalente ao do que foi denominado por Franz Kafka no século XX como *pequenas nações* e *literaturas menores* (Deleuze, 1993).

Em cada um dos seus filmes e em toda a sua obra está presente uma realidade social e política determinada em múltiplos dos seus aspectos concretos e, mais que um ponto de vista, uma reflexão pessoal, criadora e sem contemplações, de carácter ético, social e político. O pensamento que nessa reflexão fílmica pessoal ganha forma questiona e questiona-se sobre os valores fundamentais da democracia americana e da humanidade, devendo ser colocado ao mesmo nível dos grandes pensamentos filosóficos e políticos contemporâneos.

Deste modo, os filmes e o cineasta merecem a divulgação, o respeito e a admiração devidas ás grandes obras de arte, nomeadamente da arte cinematográfica, mas também às grandes reflexões sociais e políticas do nosso tempo, pela qualidade, rigor e exigência ética que revelam.

Referências Bibliográficas

BORDWELL, David, Staiger, Janet e Thompson, Kristin (1985): *The Classical Hollywood Cinema – Film Style & Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 1985, 1988.

DELEUZE, Gilles (1983): *L'image-mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983 (edição portuguesa *A Imagem-Movimento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, 2010);

DELEUZE, Gilles (1985): *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985 (edição portuguesa *A Imagem-Tempo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006);

DELEUZE, Gilles (1993): *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993 (edição portuguesa *Crítica e Clínica*, Lisboa, Século XXI, 2003).

SADOUL, Georges (1947-1966): Histoire du Cinema Mondial – Des origines à nos jours, Paris, Flammarion, 1999 para a edição definitiva (edição portuguesa História do Cinema Mundial – das origens aos nossos dias, Lisboa, Livros Horizonte, 1983).

Filmografia

```
de Frederick Wiseman:
The Cool World, de Shirley Clark (1964 – produção Frederick Wiseman)
Titicut Follies(1967)
High School(1968)
Law and Order (1969)
Hospital(1970)
Basic Training (1971);
 Essene (1972);
 Juvenile Court (1973);
 Primate (1974);
 Welfare (1975);
 Meat (1976);
 Canal Zone (1977);
 Sinai Field Mission (1978);
 Manoeuvre (1979);
 Serephita's Diary (1980);
 Model (1980);
 The Store (1983);
 Racetrack (1985);
 Multi-Handicapped (1986);
 Deaf (1986);
 Adjustment & Work (1986);
 Missile (1987);
 Blind (1987);
 Central Park (1989);
 Near Death (1989);
 Aspen (1991);
 Zoo (1993);
 High School II (1994);
 Ballet (1995);
 La Comédie-Française ou L'amour joué (1996);
 Public Housing (1997);
 Belfast, Maine (1999);
 Domestic Violence (2001);
 The Last Letter/La dernière lettre (2002);
```

Domestic Violence 2 (2002); The Garden (2005); State Legislature (2006); La danse – Le ballet de l'Opéra de Paris (2009); Boxing Gym (2010),

Que Viva México!, de Sergei M. Eisenstein (1931/1932).

ARTIGOS

• Artículos | Articles | Articles

A experiência da duração no cinema de Jean Rouch

Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz

Pós-doutoranda, Universidade de São Paulo - USP analu01@uol.com.br

Resumo: O cinema de Rouch revela diversas abordagens - de registros de rituais à etnoficção, passando pelo psicodrama e àqueles reconhecidamente ficcionais. Em cada um deles a questão da duração está presente. Procuro retomar a interpretação de Deleuze, no debate acerca da noção de duração de Bergson, para discutir a potência heurística da noção de "etnoficção", e interrogo aqui o estatuto da ficção em Antropologia Social.

Palavras-chave: Jean Rouch, duração, Antropologia compartilhada, filme etnográfico, etnoficção.

Resumen: El cinema de Rouch revela distintas abordajes: registros de rituales, el etnoficción, el psicodrama, la fiction propriamente dicha. En cada uno delos la question de la duración se presenta. Retomo la interpretation de Deleuze, en el debate acerca de la notion de duración de Bergson, visando discutir la potencia heurística de la notion de "ethnofiction", y interrogo el estatuto de la ficción en Antropología Social.

Palabras clave: Jean Rouch, duración, antropología compartida, cine etnográfico, ethnofiction.

Abstract: Rouch's cinema shows us different approaches: recording rituals, ethnofiction, psychodrama, and fiction. In each one the problem of duration arises. I retake Deleuze's interpretation and the debate about the Bergson's concept of duration to discuss the heuristic powers of "ethnofiction" notion and fiction in Social Antropology.

Keywords: Jean Rouch, duration, shared anthropology, ethnographic film, ethnofiction.

Résumé: Le cinéma de Jean Rouch s'incarne de différentes manières: des enregistrements de rituels à l'ethnofiction, en passant par le psychodrame et la fiction proprement dite. En chacune de ces approches, la question de la durée se présente de façon remarquable. Je cherche à reprendre, et éventuellement remettre en question, l'interprétation de Deleuze débatant sur la notion de durée chez Bergson, en discutant la puissance heuristique de la notion d'ethnofiction et le statut des fictions en Anthropologie Sociale.

Mots-clés: Jean Rouch, durée, anthropologie partagée, film ethnographique, ethnofiction.

A experiência da duração no cinema de Jean Rouch

Ean Rouch, antropólogo e cineasta francês, tem uma produção imensa e heterogênea. Nesse artigo proponho a noção de duração como categoria chave na interpretação de sua obra, seguindo as pistas indicadas por Deleuze em seus textos sobre cinema. Acompanho a sua produção cinematográfica investigando as diferentes abordagens ali desenvolvidas; reconstruo ainda o debate recente feito no campo da Antropologia acerca da potência heurística da noção de ficção.

A obra de Rouch é vasta: mais de cem filmes produzidos entre os que registram rituais e os acompanham seguidamente ao longo do tempo, constituindo séries (Série Sigui); filmes em que se reconstroem rituais (Les mâitres fous, Les Dammas D'Ambara), aqueles em que se representam viagens, reconstruindo percursos, filmes de montagem em que a experiência do tempo se recompõe de modo temático (Jaguar, Moi um noir), em que apresentam fábulas (Cocorico! Monsieur Poullet, 1974, Petit a Petit, 1968-1972), nos quais personagens narradores vivem as histórias que narram, aqueles que compõem um conjunto que se aproxima pelo jogo de papéis (Pyramide humaine, Folie ordinaire d'une fille de Cham), ficções produzidas na França, no contexto da nouvelle vague (Gare Du nord, La punition). Diferencio com o fim de organizar um conjunto que é diverso. Olhar esta trajetória nos ensina muito sobre o cinema e sobre Antropologia, mais que isso, nos fala de um pelo outro. Rouch nos ensina a possibilidade de permanecer na fronteira, um modo de proceder, daqueles que, apaixonados pelo que fazem, rompem paradigmas e são capazes de criar o novo. 1

Gostaria de fazer um percurso sobre essa obra, buscando traçar uma compreensão, destacando o conjunto que mais tem gerado polêmica no debate contemporâneo, a chamada "etnoficção". A discussão acerca do uso da ficção como instrumento heurístico na produção do conhecimento nas ciências sociais gira em torno das necessidades de se afirmarem fronteiras: a arte faz assim, a ciência de outro modo. Uma parte

¹Agradeço a Mateus Araujo Silva que organizou a Mostra Jean Rouch, na Cinemateca Brasileira, e a Míriam Lifchitz Moreira Leite, estudiosa das relações entre imagem e memória, pelo diálogo paciente, rigoroso e duradouro.

inicial de sua obra atém-se ao modelo do filme etnográfico que registra e reapresenta o mundo observado, nesse caso a África, sobretudo o Mali. Esse conjunto é produzido no momento inicial da vida do antropólogo que, aluno de Griaulle, acompanha seu mestre e Germaine Dieterlen a campo, disponibilizando o cinema como chave na compreensão do ritual.

Na série Sigui (1967-1974) vemos corpos que dançam. Homens tocam tambores e flautas. E, a câmera sobrevoa o ritual Dogon. No primeiro filme da série ainda há o recurso ao zoom. Homens de óculos escuros, ganhados dos europeus, olham para a lente do antropólogo indicando (aqui ainda) a presença do estrangeiro. No terceiro filme da série Sigui, Rouch recorre à narração e explica seus aprendizados. O ritual é realizado a cada 60 anos, em um ciclo que se estende por oito anos. Homens com seus coletes de contas andam em fila, dançando ao som dos tambores. Trata-se de uma peregrinação para o local sagrado em que os jovens serão iniciados. Nos filmes seguintes, os coletes de contas estão, a cada ano, mais desenvolvidos. A compreensão do ritual vai se fazendo no tempo. No último filme da série, um homem caminha só, a câmera o segue. Homens vêem pinturas nas paredes, feitas há, pelo menos, 60 anos, e as comentam. Ali o tempo dá voltas e os homens que vivem o presente etnográfico se encontram com seus antepassados, aprendendo a ler e interpretar seus ensinamentos pintados na pedra.

Bergson define a noção de "duração" de diversas maneiras e com diversas metáforas. As diversas formas de se recortar o tempo, em intervalos, em seqüências, em fluxo, todas elas contribuem no argumento de que o tempo é experimentado subjetivamente pelo homem. Nessa série de filmes, do início da carreira etnológica de Rouch, temos o tempo evidenciando a possibilidade da compreensão antropológica. É em sua série que os filmes revelam essa dimensão do aprendizado. Nas diferenças entre um filme e outro: num olhar que amadurece, deixa de ver os homens como exóticos e aprende com eles.

Outra parte dos filmes dialoga diretamente com o contexto francês da produção cinematográfica dos anos 60. *Viúvas de quinze anos* (1964), *A punição* (1962), *Gare du Nord* (1965), entre outros, são filmes que retomam o tema da vida cotidiana das personagens com as quais convive o cineasta, jovens francesas que encenam suas questões. O sentido

da vida, na França nos anos 60, estava em questão. Seria mesmo possível afirmar que o autor localiza as questões antropológicas da vida parisiense. Retornando à posição da escola do "cinema verdade" afirma que o cinema tem, por todas essas implicações do fazer fílmico, a sua própria verdade. Em *Gare du Nord*, o plano-seqüência é fundado na "duração". Rouch desenvolve, em seu modo de fazer Antropologia fílmica, uma estética específica, um modo de interpelar o público. Fieschi (1978) diz, a propósito de *Gare du Nord*, diz que o vivido coincide com o bloco de espaço-tempo decupado sobre a tela (Fieschi, 1978:113, tradução da autora). Reforçando a posição que vê na duração uma interpretação necessária do cinema de Rouch.

Mas não é sobre esses conjuntos que gostaria de me deter, mesmo que já aqui possamos encontrar o nosso tema. Gostaria de me dedicar a pensar mais detidamente sobre aquele conjunto polêmico que inflama os debates daqueles que, preocupados em reafirmar fronteiras e defesas institucionais, deixam de compreender o rigor da pesquisa que encontra na duração a sua razão de ser. O cinema etnoficcional de Rouch tece narrativas, compartilhando com os homens que ele filma, a produção de história. Precisarei, aqui, descrever filmes ou seqüências, e ao fazê-lo, praticar o exercício de transformar o código – da linguagem cinematográfica para o texto escrito – remarco esse movimento porque, no estudo da obra, trata-se de refletir sobre o cinema em que o autor tece a sua Antropologia, ou, como queria Rouch, trata-se de compreender a sua "Antropologia compartilhada".

Busco, nessa leitura, encontrar o modo como o autor compartilha a duração, fixando sobre a película, uma experiência do tempo. O debate em torno da noção de duração, iniciado pela obra de Bergson e retomado contemporaneamente, situa sobre os diferentes modos de produzir em linguagem a experiência do tempo. Com a noção de duração, nos reaproximamos da compreensão de uma experiência particular do fragmento de tempo vivido pelos sujeitos no ato de produzir o filme. Uma série de autores retoma essa discussão (Deleuze, 1999 e 2007; Bachelard, 1989; Ricoeur, 1994). Deleuze organiza seus livros sobre cinema a partir desse debate e encontra em Rouch a obra em que o tempo se dobra e, fazendo ficção, produz impregnações do tempo particular, concretamente vivido e intensamente presentificado no filme.

O lugar da etnoficção na Antropologia

No campo da Antropologia, a obra do autor ocupa um lugar ainda marginal. Compreendê-lo exige um breve percurso sobre o debate atual. Rouch desenvolve uma experiência com a ficção que ultrapassa o recurso para a produção de representações simbólicas que informam sobre os valores e as relações entre os homens com os quais interage. Ele e seus companheiros - Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia, Illo Gaoudel, Talou compõem uma África que é irônica e sonha, uma África que experimenta, que ri. Em sua "Antropologia compartilhada", desenvolve a noção de "etnoficção". Por estar em território de fronteira, entre arte e ciência, desenvolve linguagens, expondo a densidade do diálogo etnográfico que deixa suas marcas no produto da pesquisa. A obra de Rouch funda uma abordagem no campo do conhecimento antropológico e uma relação com a construção estética, necessária à ciência que se vale da linguagem cinematográfica. Extensa bibliografia tem sido produzida acerca da obra de Rouch. Ele próprio escreveu poucos artigos sobre o seu trabalho fílmico, havendo, sobretudo, entrevistas publicadas. No interior do Grupo de Antropologia Visual – GRAVI, do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo, tivemos a possibilidade de travar contato com Jean Rouch, em 1996, quando ele veio ao Brasil apresentar seus filmes no III Festival Internacional do Filme Etnográfico. A partir desse contato, realizamos um vídeo, Jean Rouch, subvertendo fronteiras² refletindo sobre a recepção dos principais conceitos da obra de Rouch entre cineastas e antropólogos brasileiros. Noções como Antropologia compartilhada, etnoficção e cine-transe são fundamentais para a compreensão de seu cinema.

No artigo "On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, the ethnographer" (Rouch, 1978), o autor faz um esforço por problematizar as relações entre o cineasta, os membros do grupo com suas diferentes posições e re-

²Jean Rouch Subvertendo fronteiras. de Ana Lúcia Ferraz, Edgar Cunha, Paula Morgado e Renato Sztutman. DVD, NTSC, 41'. LISA/USP, FAPESP, 2000. Prêmio Especial do Juri, III Concurso Pierre Verger do Filme Etnográfico, Associação Brasileira de Antropologia – ABA/2000. Publicado também na Coleção VideoFilmes 08, em conjunto com *Eu, um negro* e *Os mestres loucos*. Rio de Janeiro, 2006. www.vfilmes.com.br

lações e o acontecimento filmado, no caso, os rituais de possessão na Africa. Dessa reflexão surgem os conceitos de cine-transe e Antropologia compartilhada. Rouch reivindica as influências de Flaherty, que encena o Homem de Aran, inaugurando a abordagem que ele chamou de "câmera participante" (Rouch, 1978:7), e de Vertov que produz com sua câmera-olho "impregnações do real". A respeito de sua obra, Rouch diz que o "cine-olho" inaugura uma sensibilidade particular no modo de proceder com a câmera na pesquisa de campo: "quando faço um filme, eu 'cine vejo' sabendo os limites da lente e da câmera, do mesmo modo, eu 'cine-escuto', conhecendo os limites do microfone e do gravador; eu 'cine-movimento' para encontrar o ângulo correto ou fazer o melhor movimento; eu 'filme-edito' através da gravação, pensando em como as imagens se relacionam juntas. Em uma palavra, eu 'cine-penso'." (Rouch, 1978:7, tradução da autora). O ato de filmar implica numa experiência que confere uma sensibilidade particular. Essa concepção do fazer fílmico como experiência e a atenção aos limites técnicos - gravar durante os minutos em que dura o rolo do filme - exigia atenção à dimensão do tempo a cada instante, a todo detalhe. Essa presença do antropólogo que se prepara para cristalizar o tempo, faz da mis en scène para o filme, o grande encontro instantâneo e intenso - da pesquisa etnográfica.

Paul Stoller (1994) desenvolve uma reflexão acerca do papel do antropólogo na produção da etnografia seja ela escrita ou filmica. Compara Rouch e a tarefa do antropólogo de representar a vida social à atividade dos griots que devem aprender a história de seu povo para recontá-la às novas gerações, no entanto, eles sabem distanciar-se da história e das forças do passado, descentrando seus selves. "They must learn to dispossess their "selves" from the 'old words' they have learned" (Stoller, 1994:353). Em diálogo com a Antropologia chamada de pós-moderna, produzida nos Estados Unidos, afirma que o antropólogo vive uma duplicidade de universos culturais e retoma diálogos teóricos, lê textos canônicos, conduz pesquisa de campo, analisa, examina e edita ou escreve os resultados de sua coleta de dados, e, em muitos casos, toma os insights das teorias nativas, da compreensão dos sujeitos que vivem a vida social como contribuição à teoria antropológica. Gonçalves (2008) aponta uma aproximação de concepções entre a chamada Antropologia perspectivista brasileira com esse modo de operar que parte das concepções, percepções e visões de mundo do outro estudado para rever, reposicionar o corpus teórico, realizando assim a tarefa da Antropologia de alargar o universo da razão na compreensão sobre as múltiplas formas da vida social.

O filme pode captar a fluidez das performances culturais e narrá-las novamente. O antropólogo, como o griot africano, é aquele que está entre dois mundos, articulador e contador de histórias significativas do ponto de vista social e político. Organizando vozes conflitantes reconstrói o tecido de diferentes condições de socialidade. Stoller (1994) situa dessa maneira o problema da voz do narrador. Articulando múltiplas vozes, cria uma tensão entre passado e presente, entre o poético e o político, o griot usa essas vozes opostas criativamente. Segundo o autor (Stoller, 1994), o griot descentra seu self em sua prática. Assim também Rouch afirmava fazer com o cinema. Durante as gravações "je ciné-vois", afirmando uma alteração do modo de perceber, configura a noção de "cine-transe". Esse descentramento do self implica numa abertura para o outro. No momento em que o antropólogo cala suas verdades a priori e se abre para a escuta, para aprender pela experiência do outro. O "cine-transe", para além dos recortes e limites do aparato técnico, é essa abertura para receber o outro em sua intensidade.

O problema da voz é tema central na etnoficção de Rouch. Realizando pesquisa na África por mais de cinqüenta anos, vivendo uma exposição profunda ao outro, constitui um corpus de trabalho que ele nomeou "Antropologia compartilhada". Em filmes como Jaguar (1957), Moi, un noir (1958) e Petit a petit (1969), temos distintos tons e articulações de múltiplas vozes, incluindo a de Rouch, todas elas lado a lado, narrando um mundo a partir de percepções particulares que são apresentadas ao espectador. Os temas da voz do narrador, da autoria e da possibilidade da etnografia no contexto de relações coloniais também são tratados pela Antropologia norte-americana produzida a partir da década de 1970. Nesse contexto, a posição de Geertz (1978 e 2002) ao pensar a etnografia como texto, deixa suas influências sobre a chamada Antropologia pós-moderna. Uma crítica filosófica à etnografia realista, ou às possibilidades de representar totalidades, dada a alteridade que distancia o antropólogo de seu outro, tem inúmeros desdobramentos. James Clifford, em A experiência etnográfica. Antropologia e Literatura no séc. XX (2002), tece aproximações com a literatura, estudando justamente essa Antropologia que vai dar origem à obra de Rouch. Entre Griaulle e Leiris, analisa diferentes formas da Antropologia francesa operar em campo e referir-se ao objeto estudado, considera que as apropriações antropológicas têm implicações sociais e políticas. Peixoto (2007), quando prefacia o livro de Leiris, comenta que ele, em seu registro, narra as etapas de uma viagem que é iniciática e a perplexidade oriunda do aprendizado de um ofício, que tem a particularidade de deslocar o sujeito. Stoller sugere ainda que, para sair do paradoxo imobilista em que se encontram os pós-modernos norte-americanos, a obra de Rouch deixa ensinamentos que permitem esse paralelo entre o seu trabalho e o modo de operar dos *griots*. "By incorporating localized practices into the ethnographer's more global representations, etnographers will be better able to write and film ethnographies that meet the griot's greatest challenge: to express words and images that enable the dead to live again" (Stoller, 1994:357).

Rouch morre num acidente de carro, acompanhado de seus amigos, em viagem pela África, em 2004. Depois disso, houve uma série de iniciativas, na França, em tributo à sua obra. O Comité du Film Ethnographique, fundado em 1959, realiza anualmente o Bilan du Film Etnographique, que passa a se chamar Festival Internacional Jean Rouch. Em Novembro de 2009, o Colóquio Internacional Jean Rouch, organizado pelo Comité du Film Ethnographique, reúne pesquisadores que se dedicam a estudar a obra do autor e produzem eles próprios filmes etnográficos, estudando a particularidade do fazer fílmico na Antropologia. Apesar de todo esse reconhecimento à obra de Rouch, a reflexão sobre a ficção, como recurso de linguagem a ser mobilizado pelas ciências do homem, e em particular na pesquisa etnográfica, não parece ter se desenvolvido muito ao longo das últimas décadas. Nos últimos anos, aparece, na revista francesa L'Homme, em seu volume de 2005, um número dedicado à questão da ficção na Antropologia. Vérites de la fiction é o tema da revista cujos artigos expõem diferentes pontos de vista. Colleyn (2005) discute os diferentes usos do termo ficção nas humanidades e a necessidade de superar as oposições ficção/realidade ou ficção/verdade. É preciso ir além de pensar toda elaboração teórica como produção ficcional. Ficção pode ser definida como elaboração narrativa que se refere ao modo de exposição, ao encadeamento das informações e argumentos que constituem a escrita ou a montagem cinematográfica. Esse debate se realiza contemporaneamente na Antropologia social, ele acena com uma questão de método que pode ser entendida como um problema epistemológico. Trata-se do estatuto da ciência objetiva e do realismo na ciência. Ou melhor, o que está em questão é o modo de lidar com o universo simbólico tecido pelos homens que articulam em seus discursos e em suas práticas a imaginação, o desejo, a crença, suas experiências vividas e protensões de futuro.

Ricoeur (1984), em *Temps et récit*, reflete sobre a narrativa de ficção, sobre o caráter mimético de toda produção narrativa. Auerbach (1971) é outro autor que aponta o mesmo. Na faculdade mimética há relação com o vivido e o reconhecido. Aí também opera a dimensão da duração como elaboração narrativa sobre a experiência vivida e o modo de nomeá-la. Ricoeur e Auerbach refletem a partir do estudo do romance literário. Ali, as funções do personagem e o seu fluxo subjetivo parecem tomar o lugar do conflito no drama. O cotidiano é outro elemento que ganha espaço nessa nova configuração do relato de ficção. Com o cinema essa possibilidade de mimetizar o real ganha a dimensão do tempo como duração. Mas, os que reduzem a *mimesis* à imitação, à cópia da realidade, restam hegemônicos. Concebida no século XIX e durando no século XX, a motivação naturalista exige fidelidade à realidade. Á ficção é deixado o lugar de ilusão. Essa concepção parece ter influenciado também o campo da ciência.

A faculdade de fabulação necessária ao trabalho com o filme etnográfico coloca-nos no campo do imaginário, da concretude do simbólico que organiza vidas e as faz permanecer na história tais como são. Articulando fenômenos de participação, identificação e empatia, o filme nos ensina mais que a densidade do trabalho de elaboração simbólica, no diálogo com os sujeitos que filmamos. A presença, a intensidade desse diálogo transformador, aponta devires.

Estudar a noção de etnoficção como solução de método adotada por Rouch para incorporar a diferença como busca de superação da relação de alteridade dada pela Antropologia é uma possibilidade interpretativa que se pauta nas pistas teóricas de alguns autores (Deleuze, 2007; Stoller, 1994; Gonçalves, 2008). Lanço mão de um olhar que busca compreender o modo como as diferenças se configuram no filme: numa re-estruturação da experiência e numa ruptura com códigos e convenções fílmicas. Isto é, compreender o que cada pesquisa es-

pecífica demandou em termos de construção de linguagem. Na descrição de um conjunto de filmes, procuro observar o nomear, a diferença na compreensão de ritmos e repetições; uma diferença, finalmente, na definição do que cinematográfico e do que não é. "A relação entre imagens e palavras deve fazer visível e audível os 'cracks' da linguagem fílmica, que usualmente cola coisas com palavras, tão suavemente quanto possível, banindo todas as reflexões, apoiando uma ideologia que mantém o trabalho de sua própria linguagem tão invisível quanto possível, e assim mistifica o fazer fílmico, sufocando a crítica, e gerando complacência entre ambos produtores e espectadores. Trabalhar com diferenças requer encarar seus próprios limites para evitar indulgência com eles, tomando-os como limites de outros; para assumir a sua capacidade e responsabilidade como sujeito, trabalhando e modificando esses limites" (Minh-ha, 1995: 151, tradução da autora). As palavras de Trinh Minh-há, realizadora de filmes que têm como tema a alteridade e a produção da diferença, apontam, no modo de construir a linguagem fílmica, opções que são estéticas, éticas e políticas, de uma só vez. No estudo da etnoficção de Rouch, temos também esse modus operandi, num cinema que imagina situações como dispositivo produtivo. Um cinema de intensidades que faz do ato de fazer o filme (ao filmar ou ao sonorizá-lo) um momento de re-imaginar o real, materializando sonhos, apontando possíveis. Aqui é possível afirmar um diálogo com o surrealismo, assim como havia em Leiris, uma confiança no diálogo etnográfico e nas construções compartilhadas frutos do encontro intercultural.

Deleuze conclui seus estudos sobre o cinema afirmando que "uma teoria do cinema não é "sobre" o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e que eles próprios estão em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas" (2007:331). Pretendo privilegiar aqui uma compreensão sobre a noção de "etnoficção" em Rouch, a partir de uma reflexão sobre a questão da duração no filme etnográfico. E aqui uma concepção específica de Antropologia vai-se configurando — que não se pode encontrar o outro verdadeiramente sem transformar-se a si mesmo também. Poder compartilhar a experiência do tempo do outro, o modo como ele recorta durações, implica compartilhar experiência vivida, relacionar-se. As categorias que o cinema de Rouch suscita: "etnoficção", "potência do falso", "antropólogo como

griot", "eu é outro" implicam essa chave de compreensão em que não só o outro tem a sua própria possibilidade de construção de conceitos e perspectivas sobre o mundo, mas a possibilidade do antropólogo passar a ver diferentemente. Na concepção rouchiana, a câmera é um dispositivo que desencadeia um processo de produção de um mundo para o filme. Nesse processo o cineasta ele mesmo se transforma. Rouch elabora a noção de "cine-transe" para se referir a esse estado em que o câmera, agora o homem que a porta, se encontra no momento em que busca apreender o que se passa com os homens com os quais se relaciona durante, por exemplo, os rituais de possessão na África negra. Gonçalves afirma que, a partir dessa experiência de participação com o outro, o antropólogo encontra-se em uma "relação outro-outro, do 'comme si', do 'faz de conta', dissolvendo mais uma vez qualquer possível antinomia sujeito-objeto na construção de uma etnografia ou filme" (Gonçalves, 2008, 126).

Poder filmar as histórias vividas e imaginadas pelos homens com os quais Rouch construiu uma relação de produtiva amizade e intensa colaboração foi o passo fundamental para a produção da etnoficção. Segundo ele não existe barreira entre documentário e ficção, "o cinema, a arte do duplo, é sempre a transição do mundo real para o mundo imaginário, e a etnografia, a ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é um permanente cruzar de um universo conceitual para outro" (Rouch apud Gonçalves, 2008:129). Partilhar sonhos era o seu desafio. "Se há uma confluência entre as chamadas ficção e realidade nos filmes de Rouch, esta certamente advém da Antropologia, e a própria noção de etnoficção parece mais referida à Antropologia que ao cinema" (Gonçalves, 2008: 130). Na realização do filme *Chronique d'un été*, as polêmicas com Edgar Morin giram em torno dessa questão. Esse filme é bom para pensar uma particularidade da posição de Rouch no contexto do cinema-verdade. O filme começa como uma enquete em que uma equipe de jovens universitários aborda pessoas na rua perguntando simplesmente: "Você é feliz?" Construída a relação com os personagens do filme, Rouch defendia que algumas situações deveriam ser encenadas. Nessa concepção de fictio, como construção, o mundo não é dado, mas deve ser agido por alguém. Reconstruir o olhar do sujeito que olha o mundo é o desafio dessa Antropologia fílmica que exige do observador a capacidade de mimetizar-se ele mesmo para aprender a ver diferentemente. A vida simbólica é uma teia de símbolos e o antropólogo deve saber tecê-la novamente, isso só é possível quando a experiência etnográfica marca sensivelmente o conhecedor indicando os caminhos da compreensão.

Edgar Morin em *Le cinema ou l'homme imaginaire* é um dos primeiros autores que coloca, do ponto de vista das ciências do homem, a reflexão em torno da imagem cinematográfica que mobiliza a esfera do "realmente imaginado". A reflexão sobre o cinema tem problematizado a oposição entre o documental e o ficcional, já que, no cinema, tratase de produzir uma fabulação, contar uma história, mobilizando personagens que têm funções narrativas. No entanto, depois desse contexto inicial em que as ciências sociais dialogam com o surgimento da nouvelle vague francesa e mesmo com o neo-realismo, a Antropologia não tem desenvolvido uma reflexão sobre a etnoficção como procedimento metodológico na pesquisa etnográfica, havendo de fato pouca produção sobre o assunto na disciplina. A "Antropologia compartilhada" de Rouch inspira desenvolvimentos metodológicos. Trata-se de debate a ser travado por um campo teórico, institucional e acadêmico, que parte de um acúmulo prático e produtivo na realização de filmes etnográficos. Uma reflexão sobre as possibilidades heurísticas da noção de etnoficção, a partir da obra de Rouch, no campo da Antropologia.

Colleyn (2005) assinala que "Rouch fut un des rares anthropologues à avoir fait du cinéma son mode d'expression privilegié, et a avoir recherché des formes d'écriture cinematographique novatrices. Des filmes comme *Moi, un Noir, Jaguar, La pyramide humaine* et *Chronique d'un été*, en particulier réalisé avec Edgar Morin, était certainement trés en avance sur son temps en ce qui concerne la réflexivité documentaire. Une bonne partie de l'ouvre de Jean Rouch travaille à la frontiére documentaire/fiction et en joue. Si pour Jean Rouch, en effet, le film fait partie du monde, ce n'est pas tant comme description d'une réalité que lui préexisterait que comme 'performance', comme exercice créatif et colectif" (Colleyn, 2005:160).

A partir dessa concepção do filme antropológico como performance e da etnoficção como metodologia de trabalho na pesquisa etnográfica, temos uma reflexão sobre a as relações entre experiência, imagem e memória na produção de narrativas, aqui temos um campo fértil para afirmar o estado da arte na reflexão sobre o trabalho com

o cinema na Antropologia. A composição desse quadro que recoloque o lugar da etnoficção como potencialidade heurística nas ciências sociais faz-se necessária. O legado de Rouch sobre as produções fílmico-antropológicas contemporâneas deixa ver não somente temas, mas, sobretudo, uma abordagem, na construção da relação com o outro e no convite à fabulação compartilhada, nessa produção de ficções que avança sobre a vida social questionando os seus sentidos. A concepção de conhecimento no cinema antropológico produzido hoje tem muito a crescer com os ensinamentos de Rouch.

Em Jaguar (1954-1967), primeiro longa-metragem, a migração é o tema. Filme de montagem, uma vez que a câmera dezesseis milímetros utilizada permitia tomadas de vinte segundos, o que implicava na necessidade de decupar cada cena. Outro procedimento fundamental nesse filme é a produção da narração; produzindo o texto sobre as seqüências montadas, Rouch reencontra o tempo do relato na fábula imaginada pelo homem que narra. Temos aqui uma duração presente no imaginário, quando ela é menos presa no comentário sobre as imagens e conta a história, acrescentando sentidos, presentificando personagens. Esse expediente se realiza mais completamente em Moi um Noir (Costa do Marfim, 1957-8). O recurso utilizado com seus companheiros africanos que encenam toda uma série de filmes de Rouch é para representar a si mesmos, criar personagens, aqui o recurso de criar referências em ídolos do cinema: Eduard Robinson, Tarzan, Dorothy Lamour. Rouch nos revela as situações de sobrevivência em Treichville e a imaginação dos homens que acompanhamos. O autor desenvolve uma abordagem diferente da de Griaulle, que buscava na África encontrar modos de resistência cultural não tocada pelo Ocidente, Rouch, ao contrário, vai retratar os desempregados das cidades, a migração, os sonhos de consumo dos jovens jaguares africanos.

Em La pyramide humaine (Costa do Marfim, 1959), o jogo de papéis é utilizado como método. As relações entre jovens negros e brancos estão em questão, na improvisação espontânea de situações para a câmera. Trata-se de criar outra realidade, mais que refletir sobre ela. Nesse filme, a vida dos jovens seus encontros e desejos têm um fim trágico. O filme vibra de intensidade. O som direto exerce aqui, pela primeira vez, um papel fundamental na apreensão da verdade das relações entre os homens e mulheres com os quais Rouch convive. O seu

método de trabalho prima pela inexistência de um roteiro escrito anterior às filmagens, a improvisação para a câmera e o trabalho com atores não profissionais que convivem com o antropólogo-diretor, dão o tom da história. No fim da história um jovem morre no mar e o espectador fica sem saber se essa morte foi real ou fictícia. O filme opera na fronteira de ambas as linguagens, este é o elemento que o faz potente. Partindo do mesmo recurso ao jogo, vemos novamente Damouré, aqui um grande empresário da construção civil. Em Petit a Petit (gravado entre 1968 e 1972), reencontramos num plano-seqüência, Damouré e Lam, personagens de muitas histórias, caminhando pelas ruas de Paris em busca de casa para morar. Interagem com a cidade e com os seus moradores. É caro morar em Paris, dizem. Os prédios, segundo o ponto de vista dos homens tornados personagens, são surpreendentes. Damouré decide elaborar o projeto de um prédio. A questão da habitação toma o filme, e viajamos juntos para uma aldeia romana e para a América, em pesquisa. O homem-personagem Damouré, incorporando o modelo ocidental, passa a pensar como empreendedor. Compra um carro conversível e, guiando pelas ruas, encontra uma mulher. Ela acompanha Damouré e Lam e revela suas origens distantes, exóticas. Vemos o país da areia e do vento, em que ela anda nua na praia, antropofágica. O canibalismo é uma referência, um símbolo mobilizado pelo autor para fazer referência ao exotismo do olhar ocidental. Damouré comenta: "Essa mulher não é séria". No fim da seqüência, todos eles, comem com as mãos, como iguais. Conhecendo uma jovem francesa na noite parisiense, o grupo a convida para juntar-se a eles. Damouré, concebendo seu projeto, precisa de uma datilógrafa. Sob a ponte do Rio Sena, em Paris, uma pichação comenta o filme: L'imagination au pouvoir! O projeto do prédio fica pronto, haveria andares para os animais e as esposas de Damouré.

Na África, Tallou compõe o grupo. Damouré é um grande empresário da construção e se casa com duas mulheres, a branca e a negra. O filme é irônico, crítico, e nos fala desse encontro de mundos, dos contágios e incorporações que, em outros contextos, são ressignificados. Por seguir os mesmos homens por muito tempo com a câmera, Rouch nos revela os ritmos da vida. Damouré foi o homem-personagem que mais participou dessa viagem iniciática com o cinema. A regularidade da produção fílmica em que o grupo se reúne para fabular de modo com-

partilhado nos faz ver um ritmo. O ritmo da imaginação que o encontro etnográfico proporcionava aos parceiros na empresa de produção de fábulas nos aponta a noção de devir como chave compreensiva. Imaginar a África possível, desejada, ironizar o real. Diferentes camadas de tempo se apresentam nesse conjunto fílmico: o tempo em que se vive, o tempo que se imagina, o tempo do sonho, do delírio. Na obra de Rouch seria possível "passar da duração em branco e abstrata, onde se alinhariam as simples possibilidades do ser, à duração vivida, sentida, amada, cantada, romanceada" (Bachelard, 1994:104).

Já em Cocorico! Monsieur Poullet (Niger, 1974), Damouré, Lam e Tallou fazem uma viagem buscando firmarem-se como negociantes de frangos. Logo no começo da viagem, cruzando fronteiras, encontram uma mulher que caça hipopótamos e pede carona. Ao adormecer, Damouré é enfeiticado e cai em transe, possuído por um caçador de hipopótamos. Experimentando as formas mais sutis e ingênuas de humor, Rouch conta a fábula dos homens que encontram aldeias que migram, agentes de desenvolvimento, os seus próprios duplos que viajam como eles um tempo antes, desmontam seus carros para fazê-los cruzar rios, e fazem o pacto com a mulher-diabo, para finalmente, depois do sacrifício, encontrar as galinhas e vendê-las, mesmo doentes, no mercado internacional. Deleuze (2007: 184) aponta uma característica da obra de Rouch que se utiliza da noção de "cinema-verdade" para afirmar a potência da fabulação dos homens que filma. Comenta Cocorico monsieur Poullet e afirma que, com a construção de personagens no filme, Rouch logra superar a oposição ficção/realidade, "a personagem deixou de ser real ou fictícia, tanto quanto deixou de ser vista objetivamente ou de ver subjetivamente: é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou" (Deleuze, 2007:184). Buscando compartilhar essas construções de personas para a cena no filme, Rouch alcança a densidade de histórias compartilhadas, o filme é então, fruto da relação, do encontro único do antropólogo francês com os homens da África, ambos compondo uma mesma equipe de filmagens com o objetivo de narrar o mundo. Deleuze afirma que enquanto o cinema de ficção trabalha com as noções de verossimilhança e ilusão de realidade, vemos surgir, no seio do cinema documentário, na obra de Rouch, a potência da ficção. Em Eu cansado em pé, eu deitado (Niger, 1997), Damouré diz que vai contar uma história do seu país. Esse filme é assinado coletivamente por DaLaRou, as sílabas iniciais dos nomes de Damouré, Lam e Rouch. "Vamos refletir", dizem os personagens, deitam-se ao pé de uma árvore e dormem. Sonhar aqui é possibilidade de conhecer. DaLaRou comentam as imagens, observam o ritual. Damouré explica a Rouch, a Lam e aos expectadores a possessão.

Dionisos (1984) é um filme curioso, recusado pela crítica, filmado em contexto parisiense. Começamos acompanhando um personagem, um jovem que vai defender sua tese sobre Dionísio na Universidade. Já na apresentação da tese vemos os personagens da história invadirem a sala de defesa e conduzirem a banca examinadora ao universo do sonho: as Menades, Ariadne, Nietzsche, De Chirico e o mito trágico, nos conduzem a um passeio por um imaginário enigmático. Após a defesa da tese, a comemoração. Os professores, ciosos de seu aluno estrangeiro, o indicam a um posto em uma empresa. Ocupar o interior metafísico de uma empresa, mestre em ciências da religião, o jovem assume a tarefa de mobilizar a fé no ambiente de trabalho. Aceito na empresa, organiza sua equipe: jovens, colegas e alunos de Rouch, Germaine Dieterlen, Damouré, Tallou, Lam, compõem um novo arranjo na produção de automóveis. Produzir felicidade é o motivo. E o personagem demonstra: "para criar o novo é preciso sacrificar o antigo", e o carro sangra como o boi morto. Na oficina do prazer, steel drums são construídos, os tambores embalam o ritmo do trabalho. No processo de produção do filme, ninguém embala o leme, mas a história encontra o seu caminho. Germaine Dieterlen evoca a sabedoria Dogon em que o sábio mais velho que tem o papel de ensinar as novas gerações deve responder apenas às questões que lhe forem colocadas. Firmando sua fórmula do ciné-plaisir. Rouch nos toca.

Folie ordinaire d'une fille de Cham (Paris, 1986) é um filme extasiante. Nele, Rouch compartilha a direção com Constantini, aqui a realização da abordagem psicodramática chega ao seu ápice. O filme tem como figurantes um grupo de médicos do hospital psiquiátrico de Salpetière e se constitui a partir do jogo do psicodrama em que reconstrói a história de uma interna. A mulher negra, tendo perdido o seu marido muito jovem na Martinica, renega o filho ainda bebê, viaja a Paris e perde a possibilidade de comunicação com o mundo; restando internada considerada louca. Loucura ordinária de uma filha de Caim

nos faz testemunhar o jogo de papéis entre a personagem interna na instituição e a enfermeira que se comunica com ela. A jovem negra vive a enfermeira que cuida da paciente e, quando se despe do uniforme branco, revela-se sobrinha da senhora presa à cama. Ela acaricia o nada e se pergunta pelo seu desejo, soterrado pelo cotidiano da vida em Paris, pelos homens brancos, pelo trabalho e a periferia em que vive. Lúcifer entra pela janela do quarto e aterroriza a velha. Vemos a alucinação junto com a senhora.

No jogo de papéis, enfermeira e paciente, sobrinha e tia, aconselhamse. Temendo o diabo ou a Deus, as mulheres oram, rompendo a comunicação. Ver-se, ver a verdade do delírio. "Estou negra, me fizeram mal. Porque estou negra? Pobre cristã. Como me liberar? Filha de Caim, negro como o pecado", diz a senhora. A enfermeira chora. Enegrecer, aceitar-se, aceitar o seu desejo: "Tia, como eram os homens da Martinica antes de 1910?". O delírio volta alto, Lucifer sai do armário como padre, e a senhora revive um diálogo violento com a sua mãe que batia nela criança por ter se deixado acariciar pelo padre, branco. O tempo se dobra estamos de volta à infância da personagem. A duração do trauma que se recoloca, fecha a possibilidade de comunicação.

Estamos em Paris, em 1923, correntes ligam-se aos móveis, à cama, à cadeira de rodas. A senhora chega da Martinica, depois de perder o marido e de não reconhecer o filho recém nascido. Stephanie, a sobrinha-enfermeira, percebe-se também negra. Os médicos de Salpetière observam o jogo psicodramático em que o delírio é a cura e não comentam nada. A personagem retoma os três tempos fundamentais que explicam seu lugar de louca: a criança castigada pela mãe por manter relações com o padre, o amor pelo homem que partiu, o bebê que nasce e que ela não reconhece. "Eu quero me ver", diz a personagem. O jogo psicodramático apresenta intensamente a razão do delírio, a sua lógica. O filme chega a ser anti-manicomial ao apresentar com tamanha humanidade a história da paciente que joga o seu papel, que revê a sua biografia. Identificando-se o outro, a enfermeira expõe também as suas questões e ambas encontram-se na crueldade da vida. Outro filme em que essa "estética da crueldade" (Artaud) se apresenta é Liberdade, igualdade, fraternidade e então (França, 1990), nele Rouch apresenta o encontro com o universo negro em Paris e o lugar do sacrifício como opção que devolve uma resposta africana à violência colonial européia. Neste filme também as esferas do imaginado, do sentido, encontram-se à dimensão do vivido, do ritual, do transe religioso. Acompanhando a trajetória do autor, temos *Dona água* (Niger, Holanda, 1992). Nele, a seca assola a Nigéria, a água não é suficiente para irrigar o arroz, Rouch propõe a seus amigos uma viagem para estudar os moinhos de vento como solução possível para o problema. Interagindo com os holandeses, recebidos por pessoas que atuam junto à Unesco, Damouré e Lam vão aprendendo as formas de vida de um outro lugar, os Países Baixos. Reúnem-se com técnicos e políticos e demandam uma ajuda para a África. Rouch fala no filme: "Quando faço um filme com Damouré e Lam, entramos no desconhecido". A câmera segue as descobertas reais dos personagens que esboçam uma solução para o problema. Com sacrifícios, adivinhações e tambores os homens constroem um moinho, levando uma equipe holandesa para o Niger.

Introduzo aqui um filme em que Rouch e seus amigos africanos são filmados, falo de Mosso mosso. Jean Rouch comme si (Fieschi, 1998). O filme começa com um depoimento de Rouch num café em Paris, comentando suas memórias dos acontecimentos de 1968, não sabemos dali o que é fato, o que é fábula, mas a força da fala, da evocação de personagens e situações, num episódio em que ele propõe à passeata de estudantes parisienses a música que aprendera com seus companheiros de viagem africanos e a delícia do riso transgressivo, crítico e cruel, que imagina o mundo e tem prazer ao narrá-lo tal como imaginado. Essa potência na criação de imagens do devir é capaz de fazer o tempo se condensar, na lembrança narrada no presente, que ao fabular projeta o futuro. Arte divinatória do griot aprendida na África e antecipada pelas influências surrealistas. Depois da introdução parisiense, acompanhamos Fieschi em sua viagem com Rouch e chegamos ao Niger, encontramos Damouré, cujo trabalho num posto de saúde é interrompido por Rouch que chega com uma idéia para um novo filme, a história das vacas sagradas, que é contada em O sonho mais forte que a morte, de 2002. Tallou havia morrido, mas a sua presença é forte no filme e ele aprova a sua realização, Lam encena e é dirigido por Rouch. O filme de Fieschi³ nos revela os bastidores da produção da etnoficção,

³ Jean-André Fieschi falece em julho de 2009, durante a sua fala, no Colóquio Jean Rouch, na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

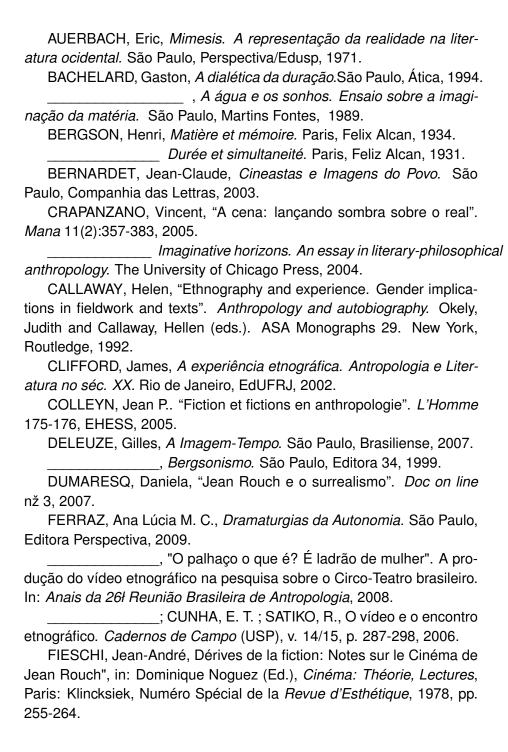
o modo como as histórias imaginadas são encenadas e fotografadas pelo cineasta.

Rouch se dizia um "cineasta não profissional", mesmo assim exerce influência em toda a geração da nouvelle vague. Estando posicionado numa instituição científica, primeiro em Nanterre e, depois no CNRS. Produz em 16 mm, tendo tido como produtor Braumberger, que atuava, em geral, como pós-produtor. Atuando no CNRS busca a liberdade para quebrar o muro do comportamento esperado do pesquisador. A pesquisa de campo, o terrain era o espaço fundamental do encontro e da produção de conhecimento. Rouch contesta a posição do intelectual clássico e traz uma questão oriunda do campo da literatura: quem conta a história? O autor constrói personagens como um mestre, encontra os personagens que existem em cada sujeito, sabe mobilizar, com a sua presença em campo, as *personas* em que o sentido da vida dos sujeitos se realiza. Trabalha a partir da ironia, do humor. Colleyn afirma que as piadas, nos filmes de Rouch, tem uma função catártica. Gonçalves diz, comentando Jaguar, que "o improviso da narrativa e das ações no filme está aderido à estética da ironia, do humor, o que desestabiliza o pretenso sentido de realidade não colocando em xegue a sinceridade da cena, a verdade da encenação. A ironia, ao denunciar que as cenas são encenadas, aponta para uma sinceridade de que poderiam ser verdadeiras, assegurando, assim, pelo humor, uma empatia direta entre aquele que a encena e o espectador que a percebe enquanto encenação" (Gonçalves, 2008:173). Rouch experimenta a fusão com o outro, é assim que introduz em seus filmes a dimensão da duração tão absolutamente densa, eloquente. Na sua concepção uma boa história interessa mais que a verdade no cinema. Ou melhor, a boa história contém uma verdade.

Bibliografia

ADAMS, John, "Jean Rouch talks about his films to John Marshall and John Adams". *American Anthropologist.* Vol. 80, no. 4, 1978.

ARATAUD, Antonin, *O teatro e seu duplo.* São Paulo, Martins Fontes, 2006.



FRANCE, Claudine de (org.) Do filme etnográfico à Antropologia fílmica. Campinas, Editora da Unicamp, 2000.

FRANK, Katherine, "The Management of Hunger: Using Fiction in Writing Anthropology." *Qualitative Inquiry* 6:4, 2000.

GEERTZ, Clifford, A interpretação das culturas. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1978.

_____, Obras e vidas: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro, EdUFRJ, 2002.

GONÇALVES, Marco A., *O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch.* Rio de Janeiro, Topbooks/ Capes, 2008.

JAMIN, Jean, "Fictions haut regime. Du theatre vécu au mythe romanesque" *L'Homme* 175-176. EHESS, 2005.

LEIRIS, Michel, A África fantasma. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

MACDOUGALL, David, *The corporeal image. Film, ethnography and the senses.* Princeton University Press, 2006.

MINH-HA, Trinh, When the moon waxes red. Representation, gender and cultural politics. New York, Routledge, 1995.

MORIN, Edgar, *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa, Relógio D' Água Editores, 1997.

PIAULT, Marc, Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image, Paris, Éd. Nathan, 2000.

"Uma espera incessante. Jean Rouch 1917-2004", Cadernos de Antropologia e Imagem, vol. 18. Rio de Janeiro, 2004.

RICOEUR, Paul, *Tempo e narrativa*. Tomos 1 , 2 e 3. Campinas, SP, Papirus, 1994.

ROUCH, Jean, "On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, the ethnographer". *Studies in the Anthropology of visual Communication* 5 (1), 1978.

, "The camera and the man" In Feld, Stephen Cine
ethnography - Jean Rouch. Visible evidence. 13. University of Mineapo-
lis Press, 2003 [1973]: 129-148.

______, "Our totemic ancestors and crazed masters". *In* Paul Hockings(org.) *Principles of Visual Anthropology.* Nova Iorque, Mouton de Gruyter, 2003.

STOLLER, Paul, "Ethnographies as texts/ethnographers as griots" *American Ethnologist* 21(2). American Anthropological Association, 19-94:353-366.

2005.

SEVERI, Carlo, "Capturing imagination: a cognitive approach to cul-
tural complexity". <i>Journal of Royal Anthropological Institute.</i> 10. RAI,
2004: 815-838.
Memory, reflexivity and belief. Refletions on ritual use of
language". Social Anthropologist 10 (1), European Association of Social
Anthropologists, 2002: 23-40.
STAM, R. e SHOHAT, E., Crítica da imagem eurocêntrica. Multicul-
turalismo e representação. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
SJÖBERG, J., "Ethnofiction: drama as a creative research practice
in ethnographic film", Journal of Media Practice, Intellect Books & Jour-
nals, Vol. 9 Issue 3, 2008: 229-242.
SZTUTMAN, Renato, "Imagens perigosas: a possessão e a gênese
do cinema de Jean Rouch". Cadernos de Campo, São Paulo, v. 13,

_____, "Jean Rouch e o cinema como subversão de fronteiras". Sexta feira, São Paulo, v. 1, nž 1, 1997.

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

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

Garapa

Bruno Mello Castanho

mellocastanho@yahoo.com.br

Garapa (2009, Brasil, 110') Distribuição:Downtown Filmes

Direção:José Padilha

Assistente de direção: Alexandre Lima Roteiro: José Padilha e Felipe Lacerda Produção: José Padilha e Marcos Prado

Co-produção: Zazen Produções, Estúdios Mega, Instituto da Criança

Som: Yan Saldanha

Fotografia:Marcela Bourseau Edição: Felipe Lacerda

Arapa, teve sua estréia internacional no Festival de Berlim de 2009, na mostra "Panorama", com sala lotada. Na capital alemã, o público recebeu o filme em silêncio profundo e isso não foi diferente nas salas brasileiras pelas quais o filme passou. O documentário mostra o cotidiano de três famílias cearenses — duas delas do sertão e uma da periferia de Fortaleza -, vítimas da fome e que vivem numa situação de miséria difícil de ser imaginada.

Essa recepção emudecida reflete, talvez, o modo como José Padilha compõe a sua visão documental, impedindo que o espectador tenha qualquer margem para imaginar algo, pois não há, num primeiro momento, qualquer tipo de intelectualização. Por isso, o diretor optou por retirar tudo o que não fosse essencial a essa maneira de filmar. A fotografia é em preto e branco, bastante granulada, obtida com um câmera super 16mm, muitas vezes, utilizada na mão. Além disso, o som é direto, não há música nem efeitos digitais.

Todo essa aridez visual força o espectador a ter uma experiência imersiva de contato com esses seres humanos e remete ao Cinema Novo brasileiro, principalmente, ao *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos

Garapa 215

Santos, que também tem semelhanças temáticas com *Garapa*. Além de contribuir para uma questão estética do filme, a ausência de cores parece ter sido uma opção narrativa de Padilha, na medida em que não há cor possível, num ambiente tão miserável e sombrio. Da mesma forma, não há como musicar as situações mostradas.

O título *Garapa* se refere à mistura de água e açúcar que as mães dão aos filhos, em substituição ao leite e outros alimentos para mascarar a fome e dar energia durante o dia. Não há comida, mas também não há higiene, não há saúde e não há condições para uma vida digna. O filme se resume a brutalidade dos fatos e são eles que denunciam a miséria social dessas famílias. A aproximação se dá no âmbito emocional e o espectador compartilha a sensação terrível de sentir fome. *Garapa* não é um filme leve ou agradável e, igualmente, viver as situações mostradas passa ao longe de ser agradável.

Apesar de não ser nenhuma novidade o que está colocado na tela, mostrar de maneira enfática e atirar a pobreza na cara das pessoas representa, talvez, uma revolta de Padilha com a atitude de distanciamento que mantemos em relação a esses problemas. O documentário nos força a abandonar a inércia filosófica e sentir quase que fisicamente a intensidade dessa indigência. Assim, a câmera de Padilha chega a ser cruel ao mostrar detalhes que impedem qualquer tipo de glamourização da miséria.

É impressionante também como as três famílias aceitam viver normalmente na presença da câmera. Claro que há encenações, como em qualquer outra filmagem com proposta documental, mas os personagens de *Garapa* sentem-se à vontade para serem observados e até brigam entre si, em determinado momento do filme. Assim como o Sandro, de *Ônibus 174* (primeiro documentário de José Padilha), essas pessoas encaram as câmeras, talvez, como uma possibilidade de abandonarem a invisibilidade, com a qual sempre conviveram, nem que seja por apenas algumas horas.

Indo ao encontro da proposta do filme, José Padilha faz algumas intervenções pouco elaboradas, mas eficazes ao questionar a obviedade de alguns fatos como, por exemplo, a insistência dessas famílias em terem filhos, sendo que o aumento da prole é diretamente proporcional ao aumento das dificuldades de vida. Em outra situação, o diretor revela que influenciou diretamente à realidade filmada ao dar um analgésico a

determinado garoto que sofria com dores nos dentes e, em seguida, vem uma tentativa do diretor de explicar ao pai do menino que a dor melhorava com o remédio, mas o problema dentário continuava.

São essas interferências que denunciam que a miséria não é somente social, mas também intelectual, pois não há como existir um discernimento mental correto em condições tão adversas de sobrevivência. As poucas alternativas que essas pessoas têm para combater a pobreza – os programas governamentais como, por exemplo, o "Fome Zero", que apenas uma das três famílias recebe – são vistas como dádivas por aqueles que as usufruem. Porém, além de não se estenderem a todos que necessitam, funcionam exatamente como o analgésico que Padilha se esforça para explicar: melhoram os sintomas, mas não curam. Uma metáfora simples, mas que tem força e, talvez, explique a clara intervenção do diretor.

Enfim, *Garapa* não propõe soluções, mas demonstra, da maneira mais simples possível, o quão urgente algo precisa ser feito. Em tempos de Big Brother, Padilha faz o seu próprio "reality show", este sim fiel à realidade, pois, em *Garapa*, ninguém pode, por exemplo, pular amarelinha ou participar de gincanas para ganhar a sua comida. Simplesmente não há alimento. Que bom seria se esse "reality show" tivesse tanto público como o Big Brother ou se *Garapa* fosse tão discutido e tão assistido como *Tropa de Elite*, do mesmo José Padilha. Infelizmente, *Garapa* deve estrear em poucas salas e cidades - na maioria, apenas no circuito alternativo.

Álbum cinematográfico

Paulo Cunha

Universidade de Coimbra paulomfcunha@gmail.com

Fragmentos de um Diário - Traces of a Diary, 16mm, Preto e Branco.

Duração: 74 minutos

Realização: Marco Martins e André Príncipe

Montagem: Mariana Galvão

Som: Luís Lisboa

Montagem de Som: Hugo Leitão

Direcção de Fotografia: Marco Martins e André Príncipe

Produtores: Maria João Mayer e François D'Artemare / Filmes do

Tejo II

Apoio Financeiro: MC/ICA, RTP, Fundação Calouste Gulbenkian

"Fragmentos de um Diário – Traces of a Diary é um filme concebido como uma espécie de diário de viagem, um caderno de notas cinematográfico sobre o trabalho de alguns dos mais significativos fotógrafos japoneses contemporâneos. Através duma série de encontros com os fotógrafos, os realizadores reflectem sobre a natureza do acto de fazer imagens e contar histórias, sobre o próprio processo diarístico. Ao filmarem com duas câmaras 16mm Krasnogork3, de corda, Marco Martins e André Príncipe valorizam a crueza do espontâneo e do contingente, acima do tratamento estudado. Ao mesmo tempo diário e reflexão sobre o género diarístico, 'Fragmentos de um Diário – Traces of a Diary' é um filme elíptico, uma visão pessoal e dinâmica sobre alguns dos mais importantes fotógrafos actuais e a cidade que eles fotografam. Com Daido Moriyama, Nobuyoshi Araki, entre outros."

Sinopse oficial, Dossier de imprensa.

Mote do cineasta Marco Martins e do fotógrafo (também com formação e experiência cinematográfica) André Príncipe para este

218 Paulo Cunha

filme seria criar um ambicioso documentário sobre os fotógrafos mais importantes e célebres da segunda metade do século XX.

Para concretizar o projecto, a dupla começou por fazer algumas viagens à Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos e Japão, entrevistando diversos fotógrafos, editores e estudiosos da fotografia. Em pleno processo produtivo, já depois de algumas viagens de preparação, a reacção positiva de alguns fotógrafos japoneses, em particular de Araki, aliada à falta de documentos audiovisuais sobre as personalidades por detrás dos fotógrafos convenceu a dupla criadora a incidir o documentário exclusivamente sobre os fotógrafos japoneses.

O filme começa com uma introdução pré-genérico onde Gerry Badger, historiador, crítico da fotografia e co-autor do livro de referência *The Photobook: A History* (Phaidon Press, 2004), mostra alguns livros de fotografias e vai falando da importância de certos fotógrafos japoneses no contexto da reconstrução da sociedade japonesa no pós-Segunda Guerra Mundial.

Depois do genérico, o filme desenvolve-se em seis actos, cada um protagonizado por um fotógrafo em particular: Daido Moriyama (1938-), Kohei Yushiyuki (1946-), Hiromix (1976-), Kajii Syoin (1976-), Takuma Nakahira (1938-) e Nobuyoshi Araki (1940-). Num registo algo intimista, estes fotógrafos são filmados em diversas situações do quotidiano e em momentos privados, mas também em plena actividade fotográfica, conduzindo a conversa com aparente liberdade pelos temas que mais lhes interessam. Cada momento com cada um dos seis fotógrafos é distinto, realçando a originalidade e diversidade das suas criações fotográficas e das suas próprias personalidades, da forma como observam a realidade que os envolve e como a retratam através da fotografia.

Traces of a Diary não é, declarada e intencionalmente, um documentário convencional. Desde logo, pela estrutura e forma que assume. É apresentado pelos seus realizadores como um "caderno de notas cinematográfico" ou um "diário de viagem" porque, respeitando o objecto em observação, esta escolha de formato procura assemelhar-se a um álbum fotográfico.

Seguindo uma das leituras de Gerry Badger, que defende que "a fotografia, no modo documental, tornou-se, não tanto uma forma de registo do mundo, mas um registo da nossa experiência do mundo", a dupla Martins/Príncipe optou por deslocar o objecto da sua observação

da fotografia para o fotógrafo. O objecto em observação não são as fotografias ou os álbuns fotográficos onde elas estão perpetuadas mas o momento criador, o método de trabalho, o processo criativo e o modo peculiar destes fotógrafos olharem para o que os rodeia.

Mais do que biografar os fotógrafos em causa e fazer uma retrospectiva do seu trabalho mais significativo, os realizadores optaram por concentrar os seus olhares e o documentário nos encontros e nas conversas que mantiveram com os fotógrafos. Sem ignorar o passado e o percurso dos fotógrafos — critério que, de resto, esteve na origem da selecção destes nomes — Martins/Príncipe preferiram documentar o presente, o seu encontro com os fotógrafos, as conversas com as pessoas por detrás dos artistas e as suas visões sobre a arte fotográfica e as sociedades contemporâneas.

É um olhar subjectivo e pessoal de Martins/Príncipe que nos conduz pelas conversas informais com alguns dos fotógrafos mais importantes da actualidade e com a cidade que eles fotografam. Ao centrar a sua atenção apenas em fotógrafos japoneses, as cidades de Tóquio e Hiroshima passam a ser também figuras em destaque neste documentário.

É também um olhar dinâmico, intuito e intimista. Martins/Príncipe valorizam o espontâneo, tanto que um projecto que pretendia ser retrospectivo sobre a arte fotográfica do século XX acabou por os levar até ao Japão e a estes seis encontros em concreto. É esta vertente diarística que justifica a viagem de dois cineastas ocidentais ao Japão, que também documenta o seu olhar estranho sobre a cidade na viagem desde o aeroporto. O filme é simultaneamente um diário da estada de um mês destes cineastas no Japão, do contacto com uma sociedade e uma paisagem estranha, da descoberta dos hábitos e dos espaços. Segundo os cineastas, é precisamente para reforçar este lado autoral e intimista que vemos, repetidas vezes, a sombra ou o reflexo dos mesmos enquanto operam a câmara ou, de uma forma bem mais assumida, a presença no plano durante o encontro final com Araki. Nesse momento algo caótico e anárquico, mais do que aparecer no plano, os cineastas acabam por assumir algum protagonismo, participando no karaoke, fazendo brindes com os presentes e posando para a máquina fotográfica do mítico fotógrafo japonês.

220 Paulo Cunha

Ao longo do ano e meio em que a dupla viveu com este projecto, foi necessário procurar uma forma de expressão cinematográfica alternativa que se aproximasse às narrativas elípticas dos álbuns de fotografia. O desafio seria fazer uma narrativa elíptica (cinematográfica) sobre narrativas elípticas (fotográficas).

A estética pretendida para o filme ditou também o processo técnico escolhido para a sua execução. A opção dos realizadores pela câmara Krasnogork3 era a única, segundo os mesmos, que aproximaria o filme do universo fotográfico em observação: a Krasnogork3 só permite filmar um máximo de 40 segundos, sem som directo (por fazer imenso barulho), por produzir alguns riscos na película (tal como as fotografias dos álbuns em causa, que assumem uma desconstrução do universo pictórico) e, também, pela sua portabilidade (que a aproxima à máquina fotográfica). Esta câmara também permitiu que o processo produtivo pudesse ser desenvolvido por uma equipa reduzida (apenas um operador de som, para além dos dois realizadores). Depois de algumas experiências, os realizadores optaram por usar duas câmaras em simultâneo, conferindo assim total liberdade e espontaneidade à visão subjectiva de cada um deles.

Este documentário, um dos filmes mais interessantes apresentados na última edição do IndieLisboa 2010 – 7º Festival Internacional de Cinema Independente de Lisboa, foi programado para a secção Cinema Emergente, espaço que pretende destacar novas linguagem do cinema contemporâneo e explorar experiências narrativas. Esteticamente, este filme é um objecto bastante original e criativo, que procura novas alternativas narrativas e explora hipóteses de diálogo interdisciplinar entre cinema e fotografia. Eticamente, este filme proporciona uma reflexão pertinente sobre a necessidade de desconstrução e reconstrução do género documentário e do posicionamento do autor/cineasta perante o objecto em observação, valorizando a subjectividade e a cumplicidade como motor da narrativa e como marca autoral.

No trecho e nas Gerais: Sem qualquer sinal de um mar de rosas, mas com quadros e provocações de um poeta chamado Guimarães

Gustavo Henrique Ferreira

Universidade Federal de Uberlândia - UFU gustavo.henrique.ferreira.gh@gmail.com

Título do Filme: Andarilho Realizador:Cao Guimarães

Produtora Cinco em Ponto, rodado com recursos do Programa Filme em Minas – promovido pela Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais e patrocinado pela Companhia Energética de Minas Gerais (CEMIG)

País: Brasil Ano: 2007

Ficha Técnica

Duração: 80 minutos

Direção de Produção e Produção

Executiva: Beto Magalhães

Assistente de Produção: Gibi Cardoso

Trilha Sonora Original: O Grivo (Marcos Moreira Marcos & Nelson

Soares)

Som Direto: O Grivo (Marcos Moreira Marcos & Nelson Soares)

Câmera: Cao Guimarães

Câmera Adicional: Beto Magalhães

Direção, Fotografia e edição: Cao Guimarães

Longa-metragem Andarilho é a segunda peça da Trilogia da Solidão – iniciada com a produção *A Alma do Osso*¹ – e é o quinto filme da carreira do cineasta, fotógrafo e artista plástico Cao Guimarães. Mineiro (como Carlos Drummond de Andrade, como Guimarães Rosa, entre

¹A Alma do Osso(2004), de Cao Guimarães.

tantos outros poetas e espíritos sensíveis), em 1965, nasceu em Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil), onde ele faz questão de continuar a viver e tão mais quanto o possível, sempre ao seu modo, estudar e trabalhar. Desde cedo, valendo-se do vasto capital humano e dos valiosos institutos de pesquisa da capital mineira, Cao Guimares se graduou em filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e, posteriormente, cursou o Master of Arts In Photographic Studies na University of Westminster, em Londres. Deste modo, e como é de conhecimento geral (ao menos nos circuitos percorridos pelas Artes Plásticas, neste vasto campo das Artes Visuais), a partir dos anos finais da década de 1980, dando vazão aos seus trabalhos como fotógrafo e artista plástico, passou a exibir seus ensaios fotográficos e suas obras de arte em diferentes galerias e museus mundo a fora; como, por exemplo, o CAB - Centro de Arte de Burgos, Frankfurten Kunstverein, Galeria La Caja Negra, Galeria Nara Roesler, Gasworks, Guggenhein Museum, Studio Guenzano, Tate Modern, entre outros. Nestas vias de artista plástico, Cao Guimarães, também participou de eventos, tais quais, as XXV e XXVII Bienal Internacional de São Paulo e a Insite Biennial 2005 (San Diego/Tijuana), sendo que, nestas cearas de atividade, ou seja, com as suas produções para galerias e museus, ao longo desses pouco mais de vinte anos, algumas das suas obras foram incorporadas ao acervo de coleções tais como Fondation Cartier Pour L'art Contemporain, Guggenheim Museum, Tate Modern, Walker Art Center, por exemplo.

Enquanto cineasta a sua trajetória se iniciou em 1998. Desde então ele tem os seus filmes circulando entre os mais diversos festivais; logo, por méritos e talentos notórios, frequentemente, vem alcançando o reconhecimento da crítica e do público com diversas premiações. Por mais que, por vezes, alguns desses filmes premiados só tenham sido lançados nos circuitos comerciais com absurdos atrasos, como é o caso de *A Alma do Osso* (2004), colocado em cartaz apenas em 2010, seis anos depois de ter sido lançado e premiado no Festival "È Tudo Verdade". Entretanto, sem nos desviarmos da peça cinematográfica aqui apresentada, igualmente, sem desenvolvermos uma longa (e incompleta) lista de premiações, dentre os festivais em que as obras e o trabalho de Cao Guimarães foram agraciados com prêmios, como exemplos, citaremos apenas os seguintes: Festival É Tudo Verdade(2001, 2004 e 2005), Festival do Rio(2001, 2004, 2005, 2006), Mostra Interna-

cional de Cinema de São Paulo(2004 e 2006), Festival de Locarno(2004 e 2006), Festival Internacional de Documentários de Amsterdam – IDFA (2004), Festival Cinema du Réel(2005), Festival de Cannes(2005), Rotterdam International Film Festival(2005 e 2007), Sundance Film Festival(2007)²

Desta feita, para além d'A Alma do Osso, dentre os seus filmes mais conhecidos se encontram *Otto, Eu Sou Um Outro*³, que é a sua primeira produção; alem d'*O Fim do Sem Fim*⁴. *Da Janela do meu Quarto*⁵. e *Acidente*⁶. Realizações que, observadas as estéticas do cineasta em questão, perceptivelmente, transitam entre o cinema documentário e a videoarte.

Acerca da estética e do estilo cinegrafista do autor em questão, Teodoro Rennó Assunção, em seu ensaio *Cinema (quase) sem literatura – Nota sobre os "curtas experimentais*" de Cao Guimarães;⁷ assim pondera:

"Esta nota pode ser aberta com uma primeira informação sobre a natureza hibrida dos meios técnicos e materiais utilizados por Cao Guimarães em seus curtas, meios que fazem oscilar ligeiramente em direção ao vídeo a sua estrita categorização como cinema. Com exceção de *Otto, eu sou um outro* (com Lucas Bambosi, 21 min/1998), filmado em Super-8 e 16mm, telecinado para a exibição em Vídeo Digital e kinescopado para 35 mm para exibição, os outros curtas foram todos filmados em Super-8 e telecinados para a edição em Vídeo Digital [...]

Uma observação sobre o termo "experimental", já antes citado entre aspas, pode também convir aqui. O termo, como outros que lhe são próximos, tais quais "independente" ou "underground", remete não sem

²Informações colhidas e consolidadas a partir de referenciais biográficos que se encontram na rede mundial de computadores, disponível em: http://www.caoguimaraes.com/page2/principal_new.php e http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=39686> Consultado em 30-12-2009.

³Otto, Eu Sou Um Outro(1998), de Cao Guimarães.

⁴O Fim do Sem Fim (2001), de Cao Guimarães

⁵Da Janela do meu Quarto (2004), de Cao Guimarães

⁶Acidente (2006), de Cao Guimarães

⁷No qual o autor trabalha com a análise dos filmes *Otto, eu sou um outro*; *The Eye Land*(10'30"/1999); *Between: inventário de pequenas mortes*(10'30"/1999); *So-pro/Blow*(com Rivane Neunschwander,5'30"/2000); *Word/World*(com Rivane Neunschwander,7'/2001) e *Hypnosis*(7'/2001)

razão a condições específicas de produção e circulação: baixo custo de produção, e distribuição e exibição praticamente inexistentes em circuito comercial e confinadas, portanto, a espaços cuja freqüentação habitual limita-se ao pequeno grupo iniciado de cinéfilos ou apreciadores de experimentos: alguns raros cineclubes, museus ou galerias de arte

Mas "experimental", tomado mais à letra e próximo então do termo "avant-garde", pode também apontar para o caráter de experimento, de investigação ou invenção da própria linguagem que constitui o cinema em suas possíveis (e quase inevitáveis) relações com a literatura, o teatro, a música e as artes plásticas." ⁸

Contudo, diante destas considerações, por hora, nos parece impossível não rememorarmos as lições de Henri Agel, que em sua obra *Estética do Cinema*, no capítulo denominado de *Promoção do Sonho*, ao tratar da trajetória de Canudo e observadas algumas considerações do próprio autor, bem como, quando este transpõe para seu estudo as linhas de seus referenciais teóricos, também, se expressa sobre os tópicos aqui abordados nesta análise:

"Ricciotto Canudo, escritor italiano de cultura francesa e, quiçá, parisiense, fundara em 1913 uma revista "cerebrina" Montjoie, e reunia em sua água-furtada da Chaussée d'Antin, escritores, artistas, músicos (D'Annunzio, Cendrars, Apollinaire, Picasso, Fernand Léger, Ravel, Stravinski etc.). "Em 1911... guando o filme ainda era, na prática e na teoria, uma distração para colegiais... Canudo compreendera que o cinema podia e devia ser um maravilhoso instrumento de novo lirismo, que só existia então em potencial." Esta homenagem, que lhe renderá Jean Epstein em Le Cinématographe Vu de l'Etna (1926), expressa bem a dívida da geração de 1920 para com o mestre. Canudo se interroga desde essa época sobre a especificidade e a vocação dessa arte que ele foi o primeiro a denominar "sétima arte"... O cinema se soma, para Canudo, às artes tradicionais: arquitetura, música, pintura, escultura, poesia e dança. Ele é, "ao mesmo tempo, a fusão das Artes plásticas e das Artes rítmicas, da Ciência e da Arte". (L'Esthétique Du Septième Art, II, Le Drame Visuel.) Infelizmente, pesam sobre ele, observa Canudo, imemoriais tradições literárias e teatrais. O primeiro erro a dissipar para o autor do Manifeste des Sept Arts, é a ligação do cinema

⁸ASSUNÇÃO,Teodoro Rennó, "Cinema (quase) sem literatura – Nota sobre os curtas experimentais' in *Aletria*, volume 8, Brasil, 2001, pp. 116-117.

ao teatro, erro persistente de que será vítima Pagnol, fundador da "cinematurgia". Os europeus deveriam voltar os olhos para esse povo jovem e isento de todo passado livresco ou cênico, que os Estados Unidos representam. "Eles não tiveram nada a esquecer... enquanto devemos tudo esquecer, toda uma tradição espiritual de milênios... Nós devemos desaprender, após ter tudo descoberto (como aponta Etienne Chiron, em *L'Usine aux Images*)."

E ainda acerca de tais matérias e ainda com as lições de Henri Agel, mais uma vez, vale ainda salientarmos que, o mesmo, ao destacar as substanciais contribuições de Germaine Dulac diante dos temas aqui elencados, na mencionada obra sobre *Estética e Cinema*, leciona:

"Para Germaine Dulac, o cinema, arte autônoma, deve em primeiro lugar se libertar das dependências e prejuízos que o asfixiam. Um deles concerne à dramatização habitual do filme: produtores e autores acreditam ser indispensável narrar uma história articulada num certo número de situações dramáticas e interpretadas por atores profissionais. (...) Essa investida contra o roteiro tradicional será retomada quase nos mesmos termos, vinte anos mais tarde, por Cezare Zavattini.

O movimento, alma do cinema, torna-se mera ilustração de um tema aplicado artificialmente no desenvolvimento das imagens. É o desejo de reencontrar esse movimento em toda a sua pureza (Germaine Dulac será entre os primeiros que falarão de cinema puro) qye a faz rebelarse contra outro prejuízo que consiste em considerar o movimento "como um meio fácil e cômodo de multiplicar os episódios e as cenas, de variar as situações dramáticas e romanescas..."

Posposto e, definitivamente, retornando ao ensaio de Teodoro Rennó Assunção, ainda sobre cinema experimental e suas origens, em síntese, encontramos a seguinte consideração:

"[...] O "experimento" pode então cobrir um espectro relativamente diverso: desde uma montagem ainda francamente narrativa mas com um roteiro em que os episódios e suas conexões resistem por sua estranheza à formação de sentido, com no já clássico *Um chien andalou* (1926), de Buñuel e Dalí, ou em *Le sang d'um poete* (1929), de Jean Cocteau; passando pela montagem descontínua e acelerada –

⁹ AGEL, Henri, *Estética do Cinema*.Trad. Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Cultrix, 1982, pp. 9-10.

¹⁰ Ibidem, p. 12.

sem propriamente um roteiro dramático – de imagens urbanas impregnadas pelo ritmo das máquinas como no *Baller mécanique*(1924), de Fernand Léger, e em *Rien que Le heures* (1926), de Alberto Cavalcanti, ou no quase épico construtivo-comunista *Um homem com uma câmera* (1928), de Dziga-Vertov, ou ainda nos gráfico-foto-oníricos *Le retour à La raison* (1923) e *Emak-bakia* (1927), de Man Ray; até chegar à plena abstração que não capta mais de maneira representativa imagens já existentes, mas simplesmente explora o movimento de linhas e formas geométricas como *Rythmus 21* (1921) e *Symphonie Diagonale* (1921-1924), de Vicking Eggeling e Hans Richter.".

"[...] Poderíamos nos lembrar também [...] de uma breve tradição experimental no cinema brasileiro, cujo primeiro marco é *Limite* (1931), de Mário Peixoto, mas que abriga também o curta *Pátio* (1967), de Glauber Rocha, e sobretudo as experiências em Super-8 feitas na década de 70 por artistas plásticos como Antônio Dias, Lygia Pape e Helío Oiticica, que as denominou de "quase cinema"."

Todavia, e já por fim, retomando o foco para o mencionado Andar-ilho (esse que é o segundo filme da Trilogia da Solidão, a qual, como já descrito outrora, teve seu inicio com A Alma do Osso e, como previsto pelo próprio realizador da mesma, há de encontrar o seu desfecho com O Homem na Multidão 12 ,com essa obra, de cerca de 80 minutos, o cineasta aborda a relação entre o caminhar e o pensar, 13

entre o ser e o estar, a partir da trajetória de três andarilhos solitários, que, na oportunidade, transitavam pelas estradas do norte das Minas Gerais. Sobre a obra, ainda, valem as notas de que o filme foi rodado em alta definição(or in high definition video, HDV) e realizado pela Produtora Cinco em Ponto (com recursos do Programa Filme em Minas – promovido pela Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, patrocinado pela Companhia Energética de Minas Gerais, CEMIG), no ano de 2007, ao longo das rodovias federais BR-122, BR-135 e BR-

¹¹ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó, *Cinema (quase) sem literatura – Nota sobre os 'curtas experimentais*'' in Aletria, volume 8, Brasil, 2001, p. 117.

¹²Projeto que Cao Guimarães tem com o pernambucano Marcelo Gomes – diretor de *Cinema*, *Aspirinas e Urubus*,(2005) – para adaptar o conto "O Homem da Multidão" do escritor estadunidense Edgar Allan Poe.

¹³SINOPSE, Andarilho, Festival do Rio 2007, disponível em: http://fellini.visualnet.com.br/cinema/fest2007/web/filme.asp?id_filme=39 Consultado em 30-12-2009

251, no semi-árido mineiro, sendo a produção consolidada a partir dos esforços de uma equipe reduzida, mas bem mais que afinada, aliada e competente. Para tanto, *Andarilho* contou com a parceria, já de longa data, entre o diretor Cao Guimarães e o produtor Beto Magalhães, bem como, no tocante ao áudio, nesta realização em audiovisual, o documentário teve a participação dos músicos Marcos Moreira Marcos e Nelson Soares (que juntos formam *O Grivo*) e que foram os responsáveis pela captação de som direto, bem como pela edição, pela montagem e pela concepção sonora, assim, entre outros envolvidos, o filme também contou com Gibi Cardoso como assistente de produção.

O documentário retrata a condição de um pequeno grupo de "trecheiros" e, em momentos quase mágicos, apresenta aspectos e perspectivas das suas vidas "no trecho" (dinâmicas que, em suportes distintos, também podem ser percebidas, dentre outras pesquisas, no trabalho de Rodrigo Sanches Peres, intitulado de Andarilhos de estrada: estudo das motivações e da vivência das injunções características da errância¹⁴, para tanto, Cao Guimarães percorreu alguns trechos das citadas rodovias federais, entre os municípios de Montes Claros e Pedra Azul, no nordeste de Minas Gerais. Onde, na oportunidade, a equipe de produção de Andarilhos encontrou (e promoveu encontros 15 entre três personagens que, solitários por condição, circunscreviam trajetórias distintas, relacionando-se, cada qual com seu campo de idiossincrasias, com as nuances de uma realidade onde tudo é, além de muito precário, sobretudo (ou amplamente) muito mais que efêmero. O longa-metragem traz consigo traços peculiares da obra de Cao Guimarães, tais quais, acomposição dos planos, ou mais bem dizendo, a preocupação do cineasta acerca de como e em quais instâncias a realidade capturada por suas lentes há de ser organizada em uma ordem de enquadramentos. Abordagens e preocupações realçadas pela sua sagacidade e por sua sensibilidade para mediar com a imagem, haja vista sua notória habili-

¹⁴PERES, Rodrigo Sanches, "Andarilhos de estrada: estudo das motivações e da vivência das injunções características da errância" in *Psico-USF*, v.6, n.1, jan./jun. 2001, pp. 67-75.)

¹⁵Como o próprio diretor "confessa" à Paula Guedes, em entrevista publicada no Blog Repique, hospedado no Terra Magazine: "[...] Eu provoquei o encontro deles porque vi que ia dar samba, as temáticas eram parecidas.", disponível em: http://repique.blog.terra.com.br/2008/09/16/o-documentario-e-a-trilogia-da-solidao/> Consultado em 30-12-2009.)

dade e seu largo respaldo com a fotografia, daí, então, ressaltam-se em suas obras o sublime trato das cores, das linhas, da luz, das texturas...

Com este documentário Cao Guimarães apresenta três andarilhos (ou três "trecheiros"): Valdemar (vulgo Gaúcho), que também poderia ser chamado de Subcosciente Coletivo, em estágios avançados de esquizofrenia; Nercino, que também poderia ser chamado de Velho Rabugento, com sintomas claros e agudos de autismo e/ou insanidade mental; além de Paulão, que também poderia ser chamado de Homem-Caramujo, mas, com destaque para o fato de que este, em verdade, carrega consigo muito mais do que aquilo que a sua condição de vida lhe exige, haja vista a enorme quantidade de tralhas e coisas, sacolas e bolsas que carrega em seu pequenotrailer, movido a propulsão animal (a dele mesmo, no caso); com destaque, ainda, para as tantas frases e passagens bíblicas lançadas no exterior de seu casulo. Andarilho, assim, se resolve como algo que é mais que uma indescritível experiência audiovisual, pois, ao decorrer do longa-metragem, seus realizadores chegam ao ponto de construir um ensaio antropológico com dimensões psicanalíticas, quando não, até mesmo, tratarem e abordarem uma gama de temas que são, em verdade, bem mais que metafísicos.

Referências Bibliográficas

AGEL, Henri, *Estética do Cinema*. Trad. Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Cultrix, 1982

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó, "Cinema (quase) sem literatura – Nota sobre os 'curtas experimentais '"in *Aletria*, volume 8, Brasil, 2001, pp.116-117.

GUIMARÃES, Cao. "O Documentário e a trilogia da solidão" in *Repique*, Entrevista concedida à Paula Guedes, disponível em: http://repique.blog.terra.com.br/2008/09/16/o-documentario-e-a-trilogia-da-solidao/ Consultado em 30-12-2009.

PERES, Rodrigo Sanches, "Andarilhos de estrada: estudo das motivações e da vivência das injunções características da errância" in *Psico-USF*, v.6, nº 1, jan./jun. 2001, pp. 67-75.

Filmografia

A Alma do Osso(2004), de Cao Guimarães.

Acidente(2006), de Cao Guimarães.

Between: inventário de pequenas mortes (1999), de Cao Guimarães.

Da Janela do meu Quarto (2004), de Cao Guimarães.

Hypnosis(2001), de Cao Guimarães.

O Fim do Sem Fim(2001), de Cao Guimarães.

Otto, Eu Sou Um Outro (1998), de Cao Guimarães.

Sopro/Blow(2000), de Cao Guimarães.

The Eye Land (1999), de Cao Guimarães.

Word/World(2001), de Cao Guimarães.

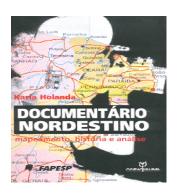
LEITURAS

• Lecturas | Readings | Comptes Rendus

O documentário e o Nordeste

Sheila Schvarzman

Universidade Anhembi/Morumbi - Brasil sheilas@uol.com.br



Karla Holanda, *Documentário Nordestino: Mapeamento, História e Análise*, São Paulo: Editora Annablume, 2008. ISBN 978-85-7419-890-3.

Livro de Karla Holanda *Documentário Nordestino: Mapeamento, História e Análise* nos faz pensar em Paul Ricoeur¹ em quando este nos lembra que para o o ofício historiográfico são necessárias três operações fundamentais: documentar, explicar e interpretar.

Nos remetemos ao ofício historiográfico uma vez que o documentário é uma forma de indagação e de conhecimento que pode ser referido a essas mesmas operações. Uma reflexão que pensa uma produção documentária determinada pode, ela também, ser uma maneira engenhosa de conhecimento que encontra as mesmas etapas e sensíveis operações.

A proposta de Karla Holanda parece a princípio simples: mapear quantitativa e qualitativamente a produção documentária do nordeste brasileiro, tendopor baliza cronológica a *retomada* do cinema brasileiro – a partir de 1994- até 2004, quando o trabalho, inicialmente uma pesquisa de mestrado, foi concluído.

Mas o que significa esse mapeamento, ou seja, a coleta e organização dessadocumentação? Significa trabalhar antes de tudo no nível concreto e documentado dos problemas postos por essa produção: formas e mecanismos de financiamento e políticas culturais disponíveis,

¹RICOEUR, Paulo - A memória, a história, o esquecimento, Campinas: Edunicamp, 2007

uso de alguma delas; nome, temática e sinopse dos filmes; nome e sexo dos realizadores; suporte material (película, vídeo,digital); os sistemas de distribuição e de exibição dos filmes. De posse desses dados em si já signficativos e de generosas possibilidades de aplicação para todo novo pesquisador interessado, e com vistas a permitir a compreensão desse material, Holanda soma à coleta inédita a história do documentário em cada um dos nove estadosmapeados: Bahia, Pernambuco, Ceará, Paraíba, Alagoas, Rio Grande do Norte, Sergipe, Piauí e Maranhão; operação, é bom lembrar, também inédita na medida em que sistematiza anos de documentação e bibliografia específica local dispersa e em sua maioria de difícil acesso.

Começa nesse ponto a sua explicação, a segunda etapa na construção da reflexão: quais são as causas, fundamentos e consequências que conduzem e dão sentido aos dados levantados? Toma corpo assim o enredo que a documentação recolhida sobre o objeto permite vislumbrar, o documentário nordestino — qualificativo vigente há décadas (mais exatamente desde os anos 1930),tomado como uma entidade unívoca, transparente, e no entanto cheio de opacidades que a diferenciação documentada aponta e questiona.²

O levantamento documental pressupôs e fundamentou a nova realidade política, econômica, social e cultural no qual esses filmes estavam sendo produzidos. Por exemplo: a descentralização e a regionalização da produção, dado já visível em 1995 na repercussão nacional do expressivo *Baile Perfumado* dos pernambucanos Paulo Caldas e Lírio Ferreira que da ficção abria caminhos para o documentário num cinemaque reatava uma relação significativa, desde os anos 1920, com a produção, o incentivo estatal e a boa recepção de filmes pernambucanos. Novos papéis da mulher na produção cinematográfica. A já então crescente importancia que o documentário passou a exercer entre realizadores e público no Brasil e no exterior.

Esse levantamento mostrou ainda a vinculação intrínseca entre as possibilidades de realizaçãoe a existência de políticas de incentivo, como atesta o número significativo das produções de Pernambuco, Bahia, Ceará e Paraíba, enquanto é reduzido o número de filmes em outros es-

² Para maiores detalhes, ver ALBURQUERQUE JR., Durval - *A invenção do nordeste e outras artes*. Recife: Massangana, São Paulo: Cortez, 1999, livro que embasa também o presente livro.

tados. O incentivo, entretanto é voltado unicamente à produção , como tem sido característica do cinema brasileiro, confirmando festivais, tvs estatais e mostras universitárias como a forma privilegiada de exibição do formato. Chamou a atenção ainda - observação feminina— para a significativa emergência de mulheres na realização: em 2003 representavam 39,4% dos diretores, sendo que em Pernambuco as mulheres, 55, superavam o número de homens, 44.

Também é relevante a atenção dada aos eixos temáticos, em sua grande maioria distintos e distantes daqueles que pareciam embasar a imagem tradicional que o cinema (em estreita ligação com a literatura), sobretudo aquele realizado no sudeste desde os anos 1950, consagrara como o nordeste associado à seca, violência e cangaço, religião e messianismo, tradição e cultura popular. ³ Segundo o quadro construído pela autora através do depoimento dos interessados e de fontes escritas, como programação de festivais, sitios, revistas especializadas e listagens de organismos oficiais de fomento, religiosidade, por exemplo é 7º tema abordado, "contrariando o senso comum de que seja esse o tema preferencial da região do Padre Cícero ou de Antonio Conselheiro."⁴.

No entanto, notará a autora, a distribuição desses filmes é muito restrita, restrita às regiões de onde se originam pois"é difícil furar o eixo⁵, violar o limite de seus estados, impedindo-lhes ressonâncias". Em 2004, no *É tudo verdade*, festival fundamental para o conhecimento e carreira de um documentário, todos os filmes exibidos eram do sudeste/sul – São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul e um de Minas Gerais. Dessa forma, conforme Holanda "essas produções, quando muito, são percebidas de maneira superficial ou por meio de estereótipos que se cristalizam ao longo da década, o que pode favorecer um desenvolvimento mais arrastado da própria produção, fazendo com que costumes comumente difundidos sobre o nordeste realimentem um olhar viciado sobre a região".

De acordo com os dados lançados pela autora, aquilo que o nordeste pensa e mostra a respeito do nordeste continua inédito, enquanto o

³ Os eixos temáticos que dão forma ao nordeste na política, na literatura, no cinema conforme Durval Albuquerque Jr.

⁴ Página 27

⁵O eixo referido é a região sudeste

nordeste construído em grande medida pela sociologia de Gilberto Freyre, pelo romance regionalista dos anos 1930 e 1940, pela pintura de Portinari, pelo cinema novo nos anos 1960, e ainda hoje pela recorrência dessas matrizes persistentes no imaginário do sudeste, embasam, movidos pelos mesmos pré-conceitos, sua renitente e continuada marginalização. No entanto, há de se observar, mesmo para o período em análise, e ainda que a ficção escape ao foco do trabalho, que o cinema pernambucano "furava o eixo" secundado pelo documentário onde nomes como o de Claudio Assis, Marcelo Gomes, Paulo Caldas, Hilton Lacerda já apareciam. E furavam o eixo justamente por que suas imagens, por serem a um só tempo locais e modernas, pós modernas, híbridas como o mangue beat que fazia na música a mesma fusão, surpreendiam, contrariavam os "pré-conceitos".

Como se vê, dos dados e de sua explicação, surgem hipóteses. Interpretações, dirá Paul Ricoeur, sobre esse momento em que se torna possível ao historiador escrever a história, tomando a devida distância crítica, evitando a função terapêutica da reconstrução dos dados históricos que efetua, sobretudo aqueles com os quais seidentifica.

O documentário e a história da produção cinematográfica e documental nesses nove estados é multipla, multifacetada, desigual, diferente, porque diferentes são os nove estados da região, diferentes as relações que tiveram com a realização cinematográfica, pois distintas são as economias, as políticas e a história de cada um deles, que nem sempre chegaram a conhecer os quatro momentos fundamentais de produção mapeados pela autora: a fase dos pioneiros que varia de estado a estado, o caso Aruanda na Paraíba em 1959, o movimento superoitista e a era do vídeo nos anos 1980. Se os dadostodos aqui reunidos permitem essa interpretação e incitam a novas pesquisas, permitem observar também novas e desconhecidas facetas do cinema brasileiro, chamando a atenção para a permanência da centralidade do "eixo" no conhecimento e na escrita dessa história onde tudo começa e termina - ainda que motivada pelas diferenças econômicas - pela inexistência até bem pouco tempo de programas locais de pós-graduação, arquivos, documentação organizada, etc. Delineiam ainda o papel central que o cinema - de ficção e documentário - tem hoje na destruição da imagem e do conhecimento estereotipado sobre o nordeste, assim como das formas documentárias estabelecidas, conforme podemos ver em *Sertão de Acrílico azul piscina*, documentário de 2007 de Karim Aimouz e Marcelo Gomes, em sua expressiva reapropriação ficcional mais ainda documentária em *Viajo porque preciso e volto por que te amo*, de 2009.É daqui mesmo que as fronteiras e noções cristalizadas podem se desfazer. "Documentário Nordestino"ao documentar, explicar e interpretar a produção recente, permite compreender essas mutações fundamentais.

DISSERTAÇÕES E TESES

• Tesis | Theses | Thèses

Documentário-dispositivo e video-cartas: aproximações

Coraci Bartman Ruiz

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

Resumo: Esta dissertação investiga as linhas de aproximação entre o conceito de documentário-dispositivo e algumas experiências com vídeo-cartas. Em outras palavras, busca compreender como a troca de mensagens videográficas entre pessoas - transformadas em personagens no e pelo filme, considerando que o documentarista também pode se tornar um deles - pode se configurar como estratégia de realização de documentários. O vídeo "Outra Cidade" é parte da pesquisa, a um só tempo fruto das investigações e objeto de reflexão. Mais do que a obra em si, interessa como matéria de estudo seu processo de realização, que, totalmente imbricado com o percurso do curso de Mestrado em Artes, passou por diversas transformações ao longo de seus dois anos e meio de duração e produção. Estas transformações tornam-se a problemática que une o texto e o vídeo. Os conceitos de dinâmica fabuladora e cinema indireto são as bases para a construção da idéia de um cinema documental que não se relaciona com um real dado nem com identidades estagnadas, que não busca a verdade e que não tem certezas. Este cinema deseja falar de processos e transformações, de encontros e relações. O conceito de documentário-dispositivo trata de um documentário criado a partir de artifícios, jogos, delimitações e brincadeiras, que engendram, para os atores envolvidos (documentarista, equipe, personagens) novas relações, situações inéditas e deslocamentos de posições: uma realidade fílmica que não existe antes do filme e que deixa de existir depois que ele acaba.

Palavras-chave: Documentario , Video , Cinema , Arte e Documentario-dispositivo, Video-carta.

Orientador: Fernando Cury de Tacca.

Ano: 2009.

O cinema da periferia: Narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social

Daniela Zanetti

Tese de Doutoramento.
Universidade Federal da Bahia - UFBA.
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Resumo: Este trabalho examina o cinema da periferia enquanto fenômeno resultante do crescente uso de práticas audiovisuais por parte de moradores e representantes das favelas e periferias das grandes cidades brasileiras. Essa produção tem se ampliado nos últimos anos em função do surgimento de inúmeras oficinas de inclusão audiovisual voltadas para jovens de comunidades de periferia, e ganhado certa projeção através da ampliação do circuito exibidor, que inclui, além da Internet, vários festivais de cinema e vídeo dedicados a esse tipo de produção específica. Para tanto, o propósito de analisar as narrativas de algumas produções deste cinema de periferia (a maioria curtasmetragens) foi conhecer as diferentes estratégias adotadas por seus realizadores para contarem histórias (reais ou ficcionais) que falassem de seus próprios espaços e vivências do cotidiano, e o modo como, nesse processo, tornam visível esses espaços e acionam e/ou (re)elaboram representações sociais já recorrentes, seja na televisão ou no cinema. Além disso, considerando que este cinema da periferia é fortemente alicerçado por um discurso calcado na idéia de auto-representação o que fica evidente nos textos institucionais dos festivais e dos projetos de inclusão audiovisual -, a análise das obras foi articulada com uma reflexão acerca do reconhecimento social, evidenciando o modo como esses produtos constituem importante instrumento de luta por reconhecimento. Os produtos audiovisuais exibidos nesses festivais compõem um conjunto heterogêneo de trabalhos, tanto no aspecto temático, quanto estético. Ainda assim, é possível notar certa padronização das representações acionadas e dos modos como as narrativas são construídas.

Palavras-chave: Audiovisual, periferia, narrativas, reconhecimento.

Orientador: Maria Carmem Jacob de Souza.

Ano: 2010.

Quem diz "Eu, um Negro"? Vozes e foco narrativo no filme de Jean Rouch

Lessandro Sócrates

Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo - USP. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.

Resumo: Esta dissertação tem como objetivo discutir a questão da subversão das fronteiras entre documentário e ficção a partir do estudo de um filme pioneiro a esse respeito: *Eu, um negro* (1958), do cineasta e etnógrafo francês Jean Rouch. Essa dualidade é incorporada à própria estrutura do trabalho e as reflexões em torno do filme são divididas em duas partes, uma mais próxima do campo de estudos do documentário, a outra mais afinada com os estudos acerca do cinema de ficção. No primeiro caso, foca-se nas estratégias de abordagem empregadas por Rouch na transposição do mundo histórico para o cinema, destacando-se a heterogeneidade de registros de imagem e som empregados neste processo. No segundo, é feita uma análise imanente do filme, com destaque para a questão das vozes e do foco narrativo. E a partir dessas leituras é feita uma reflexão sobre os aspectos clássicos e modernos de *Eu, um negro*, seja como uma ficção, seja como um documentário.

Palavras-chave: Jean Rouch, análise fílmica, foco narrativo, cinema, documentário.

Orientador: Henri Arraes Gervaiseau.

Ano: 2009.

Entre duas margens: do filme etnográfico ao cinéma-vérité e o lugar do filme *La Pyramide Humaine* na obra de Jean Rouch

Luiz Adriano Daminello

Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

O presente estudo se debruça sobre a construção do cinema de Jean Rouch, desde o seu primeiro contato com o mundo africano e as questões pelas quais ele iria se interessar durante a criação de seus filmes, até o estabelecimento do cinéma-vérité, movimento lançado na década de 60 e que propunha novas relações do cinema com o real. Abordamos aqui o interesse de Rouch em transitar entre fronteiras e de estabelecer ligações - ou diluições - entre procedimentos artísticos e científicos. Para levar a cabo tal estudo, escolhemos analisar um período de sua produção que começa com seu primeiro filme etnográfico, Au pays des mages noirs (1946-1947) até a realização de Chronique d'un été (1960). Dentro desse período está La pyramide humaine (1959), filme pouco estudado, mas cujas características especiais e únicas fazem dele uma ponte determinante entre as primeiras experiências com os assim chamados "filmes de improvisação", Jaguar (1954) e Moi, un Noir (1958) e a eclosão do cinéma-vérité, movimento que iria influenciar, de forma inelutável, o filme antropológico em especial, e o cinema moderno de maneira geral. Apoiando nossa reflexão, realizamos uma experiência de recepção de La pyramide humaine com jovens recrutados pela ONG Cine-favela, na Comunidade de Heliópolis, junto com estudantes de uma Faculdade de Cinema e também com uma atriz profissional. Esperamos que os resultados dessa experiência, somados às reflexões acima referidas, ajudem a melhor compreender a obra do extraordinário antropólogo-cineasta Jean Rouch, notadamente

o período de sua carreira a que este estudo se dedica.

Palavras chave: Jean Rouch, La pyramide humaine,cinéma-vérité, documentário, filme etnográfico, antropologia fílmica.

Orientador: Marcius Freire.

Ano: 2010.

Um documentário de afeto: espanhóis na cidade de São Paulo

Maria Isabel Blanco

Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo - USP. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.

Resumo: O indivíduo contemporâneo é fragmentado e possui múltiplas identidades. Quantas referências culturais uma pessoa pode ter? Como essas diferentes identidades convivem entre si? Esta pesquisa acadêmica teve por objetivo utilizar o documentário como meio constituinte e significante para a reflexão sobre a construção das identidades culturais de imigrantes espanhóis na cidade de São Paulo. Para tanto, produzimos um exercício prático em formato de documentário, acompanhado de uma análise que contempla a reflexão sobre o método de produção construído durante a realização do exercício. A reflexão foi feita a partir de aproximações de métodos de produção do antropólogo David MacDougall e dos realizadores Eduardo Coutinho e Trinh T.Minh-há. Do mesmo modo, servimo-nos de alguns postulados de coleta de depoimentos da História Oral, propostos por José Carlos Sebe Bom Meihy, e dos acercamentos às memórias pessoais estudados por Ecléa Bosi. Levou-se em consideração, ainda, a hipótese elaborada no contexto do laboratório Aruanda lab.doc. Esse grupo de pesquisas, que reflete sobre as diferentes formas de produção de audiovisuais de não-ficção, postula como hipótese que não há uma metodologia única ou unificadora para o documentário, na medida em que ele tem como princípio fundante o compromisso com o real. Isso obriga ao realizador que haja adaptações dos métodos planejados às condições de realização impostas pelo mundo histórico.

Palavras-chave: Cinema, documentário, método de produção audiovisual de não-ficção, imigração, Identidade cultural, Linguagem audiovisual, Espanha.

Orientador: Marília Franco.

Ano: 2009.

Imagens da loucura no documentário brasileiro

Maria Sílvia Sampaio Galante

Dissertação de Mestrado. Universidade Anhembi Morumbi. Mestrado em Comunicação.

Resumo: Nesta pesquisa verificamos como a loucura é posta em cena no cinema brsileiro através do gênero documentáro. Para análise foi selecionado um grupo de filmes que tiveram circulação comercial e, até mesmo, em festivais, como "Imagens do inconsciente, Leon Hirszman (1986); Estamira, Marcos Prado (2006) e três documentários de Miriam Chnaiderman: Dizem que sou louco (1994), Passeio pelo recanto moderno silvestre (2006) e Procura-se Janaína (2007). Eles se situam entre os anos 1980 e nosso momento contemporâneo, 2009. O conceito de loucura, ou a escolha das personagens características como loucas, não é uma atribuição feita por nós, eles sao assim apontados nos próprios filmes, daí nossa busca em tentar verificar o que está sendo ditoe mostrado, ou melhor, posto em cena através dessa classificação. Nestes filmes terminamos por dintinguir o "louco" institucionalizado daquele que está circulando no mundo com suas particularidades. Fala-se sobre aquele que está internado, seja para explicar o que tem, seja para denunciar o que ocorre por conta da própria institucionalização. Os outros "loucos" falam por si mesmos, podendo vir a se indagar sobre a atribuição a eles conferida, ou, em outros casos nenhuma alusão é feita a ela.

Palavras-chave: gênero cinematográfico, documentário, análise fílmica, documentário brasileiro, loucura, imagens da loucura.

Orientador: Luiz Antonio Vadico.

Ano: 2010.

Tem um vidro sob minha pele. Anorexia e Cultura, Cinema e Antropologia. A construção de uma poética fílmica do corpo anoréxico

Moara Rossetto Passoni

Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Resumo: A dissertação recorta a anorexia como um problema a ser estudado a partir do lugar da *experiência* do corpo anoréxico em oposição ao *espetáculo* que os meios de comunicação usualmente constróem a partir dele. Ao mesmo tempo, toda esta especulação deriva do processo de produção de um documentário que busca converter esta experiência em *película*.

Pensar como se dá a construção de um corpo anoréxico na contemporaneidade é indissociável de pensar como este "homem contemporâneo" pensa e inscreve seu corpo em uma série de práticas. Então, que civilização é possível descobrir a partir desse corpo? Onde nele está gravada a sociedade que torna possível a anorexia e a faz proliferar (sem que consigamos responder ao enigma que ela representa)? Afinal, falamos da intimidade de um corpo, mas também de uma época, especialmente caracterizada pelo sofrimento associado ao gozo, pela restrição em meio a abundância, pelo flerte com a morte e o trágico.

No entanto, há uma questão central para que investiguemos o corpo anoréxico pelo cinema: se na anorexia tudo está no corpo, o cinema é, para nós, também uma investigação do corpo.

Dessa forma, o delineamento de uma leitura sobre o lugar em que a anorexia constrói seu sentido no interior da sociedade contemporânea é tomado, todo o tempo, como um conjunto de questões lançadas ao universo do documentário. E o cinema por nós considerado não é apenas um modo de apresentar uma investigação, mas também cria poeticamente as próprias ferramentas dessa investigação. Isso porque o

corpo, e em particular o corpo da anoréxica, é por nós tomado como "linguagem cinematográfica". Mais que explicar a anorexia de um ponto de vista externo o objetivo é entender qual é essa linguagem própria da anorexia, sua poética, investigando e filmando a forma da anorexia, sua maneira própria de falar ao mundo.

Palavras-chave: Cinema, documentário, anorexia, filme poético, antropologia fílmica.

Orientador: Marcius Freire.

Ano: 2010.

O Cinema em Portugal: os documentários industriais de 1933 a 1985

Paulo Miguel Andrade da Cruz Martins

Tese de Doutoramento.

ISCTE – IUL Instituto Universitário de Lisboa.

História Moderna e Contemporânea, especialidade de História da Cultura e das Mentalidades no Período Contemporâneo.

Resumo: Investigação e análise dos documentários efectuados para empresas como a CUF, Vista Alegre, Central de Cervejas, indústria conserveira, etc, e o seu impacto quer na actividade cinematográfica, na sua evolução estética, narrativa e modos de produção, quer o significado desses filmes para a actividade empresarial.

Palavras-chave: Cinema português, Documentários industriais, Desenvolvimento económico, Memória, Realização e produção cinematográfica.

Orientador: Nuno Luís Madureira.

Ano: 2010.

Produção Documentária Estatal no DOCTV

Verena Carla Pereira

Dissertação de Mestrado. Instituição: Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP. Programa de Poós-Graduação em Multimeios.

Resumo: O início da realização dessa pesquisa está no projeto de Iniciação Científica "Produção Documentária Estatal no DOCTV: levantamento de dados e formação de acervo", que desenvolvi entre 2006 e 2007, já sob a orientação do Prof. Dr. Fernão Ramos. O objetivo do projeto, patrocinado pelo CNPq/ PIBIC, era realizar um amplo levantamento de dados sobre o DOCTV. Tais dados foram a base para a pesquisa aqui apresentada. O estudo do DOCTV surge na curiosidade em se entender o funcionamento de um programa com patrocínio do Estado e das TVS Públicas.

Nos últimos anos, notamos um maior destaque à produção de documentário no Brasil e também uma maior recepção à produção internacional. Há uma grande movimentação em torno dos festivais especializados, em especial o "É Tudo Verdade". Os motivos desse respaldo são diversos, como a maior utilização de notícias conhecidas pela mídia como temas documentais e a ampliação do docudrama, que com uma linguagem carregada de artifícios documentais ficcionaliza uma história.

Diante desse contexto promissor da linguagem documental, surge o DOCTV. Os filmes produzidos nas três primeiras edições do Programa pouco apresentam de inovação. Entretanto, o DOCTV renova a forma de produção de documentários através de sua complexa estrutura de trabalho. Seu mérito reside na articulação que é gerada em seu redor: articulação de um sistema de teledifusão, de distribuição, de comercialização. Essas e outras ações fazem parte de um grande sistema único criado para viabilização desse Programa.

Criado em 2003, o DOCTV é um Programa do Ministério da Cultura (Minc), através da Secretaria de Audiovisual (SAV), da Fundação Padre

Anchieta/TV Cultura, e da Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC), que visa a premiação em dinheiro de diretores independentes para produção de seus documentários. Entretanto, o Programa não oferece apenas a verba, mas também toda a estrutura para pré-produção, produção e pós-produção. Toda essa estrutura, aliada a grande quantidade de documentários produzidos, faz do DOCTV um Programa de destaque no cenário cultural brasileiro.

Palavras-chave: Documentário, DOCTV, Produção Estatal.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.

Ano: 2010.

ENTREVISTA

• Entrevista | Interviews | Entretiens

Los desafíos de la realidad. Una entrevista con Patricio Guzmán

Andrés & Santiago Rubín de Celis

Críticos de cine gatopirrakas@hotmail.com

Declaraciones recogidas durante la IIII Edición del Festival Documenta Madrid, el 11 de Mayo de 2006, y a lo largo de diversas entrevistas por e-mail entre 2007 y 2008.

Andrés & Santiago Rubín de Celis - ¿Es cierto que tu primer acercamiento al cine fue a través del cine de animación?

Patricio Guzmán - Desde luego que lo de la animación fue porque yo dibujo. Entonces, yo hacía mis propios dibujos y, con unos amigos, los filmábamos en 8 milímetros... Y nos parecía un buen pasatiempo. Eran temas muy poéticos, temas de amores, en fin, eran, cómo te diría yo, muy *naif*...

- **AC** También hemos visto un pequeño cuadernito sobre la técnica del cine, escrito por ti, que lleva algunos dibujos...
- **PG** De unas clases, sí. Es un manual que hice porque me parecía útil. Es muy sencillo. Lo hice en un momento, así, como cuando uno está aburrido, y alguien le hizo fotocopias y se lo pasó a otra persona y así terminó por publicarse.
- **AC** ¿Cuándo y dónde fueron tus primeros acercamientos al cine documental?
- **PG** En Chile, en esa época, a finales de los cincuenta, llegaron una serie de documentales que tuvieron una gran acogida de publico y que a mí me impactaron para siempre, te los puedo decir, eran como ocho o nueve: son *Morir en Madrid* (Mourir à Madrid, 1962), de Frédéric Rossif; *Europa di note* (1959), de Alessandro Blasetti; *L'Amérique vu par une Français* o, como se llama aquí en Francia, *L'Amérique insolite* (1958-60), de François Reichenbach; *Noche y niebla* (Nuit et brouillard, 1955), de Alain Resnais; la segunda película de Rossif que era sobre el *ghetto* de Varsovia [se refiere a *Le temps du ghetto* (1961), que es, de hecho,

anterior a Morir en Madrid; y otra película muy interesante que se llamaba Mein Kampf (Den blodiga tiden, 1960), "Mi lucha", parodiando al título del libro de Hitler, que dirigió un alemán, que vivía en Suecia, Erwin Leiser, que ha muerto recientemente. Todos estos documentales, pese a que algunos eran de temas muy densos, como *Perro mundo* (Mondo cane, 1962), de Gualtiero Jacopetti, causaron un enorme impacto. El cine se llenó. Yo me acuerdo, todavía hoy, de Morir en Madrid en un cine lleno a la antigua, ochocientas plazas, y la gente ovacionando o silbando según se narraba el transcurso de la guerra y la derrota republicana. Recuerdo el silencio emocionado cuando muere Unamuno o cuando éste le para a Millán-Astray en la universidad, con la muerte de García Lorca... En Chile, entonces había un grupo joven de republicanos. Ese tipo de cine me enganchó para siempre. Después, cuando estuve aquí, en la escuela [en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, vi más cosas: por ejemplo, El misterio Picasso (Le Mystère Picasso, 1957); El mundo del silencio (Le Monde du silence, 1956), el primer Louis Malle, magnífico; y algunos otros. Entonces me di cuenta de que este tipo de cine era una posibilidad que uno tenía si quería hacer carrera cinematográfica. Aunque escribí guiones de ficción en Chile, cuando llegué de vuelta y vi lo que estaba pasando allí me dije: n'Aquí lo que hay que hacer es filmar la realidad. Rodé *Elecciones municipales* (1970), El primer año (1970), La respuesta de Octubre (1972)... y eso ya me consolidó para siempre.

- **AC** Entonces, de alguna manera, se puede decir que llegaste al documentalismo convencido de dejar una especie de memoria detrás de ti, de los acontecimientos, de la realidad chilena, etc...
- **PG** Sí. Yo creo que trabajar con la memoria es muy importante, muy importante, y el documental se presta muy bien a ello. Creo que es bueno trabajar con el pasado no para recordarlo, sino para incorporarlo al presente, porque, de alguna forma, es una representación de nuestra identidad. Por lo tanto, si tú no tienes identidad, no tienes cómo desenvolverte en el presente. Un currículum vitae es eso: es tu identidad hasta ese momento. La memoria es un tema que me apasiona y, en un país como Chile, hay que, vez tras vez, continuar tratándolo. Sin embargo, el documental hoy en día está muy abierto. Hay muchos tipos de documentales, muchos subgéneros, cada vez más, muy interesantes: hay documentales de música, de ópera, biografías, literatura, de

archivo, históricos, naturalistas, informativos, de investigación periodística... Cuando yo empecé, había mucho documental social, casi todos eran en blanco y negro y, además, tenía que estar mal hecho, mal facturado, era algo así como una premisa. El realismo lo impregnaba todo y la vocación pedagógica era muy fuerte. Afortunadamente, la vocación pedagógica se ha ido quedando cada vez más difuminada y, hoy en día, el documental se factura bien, se emplean los recursos cinematográficos a tope... Esto es magnífico, pero creo que lo que ha significado el despegue es la subjetividad. Cuando yo era chico, todos sabíamos que éramos subjetivos, pero esto era algo no del todo legal, había que tratar de serlo más imparcial posible: anularte tú como realizador...

- **AC** Algo así como la eliminación de las indicaciones del proceso de filmar, borrando la factura, la firma, por así decirlo...
- **PG** En efecto. Un pintor puede hacer un cuadro por un impulso o por un encargo, pero lo que no puede hacer es utilizar la misma dosis de amarillo, azul o del rojo siempre... Imaginad, eso era lo que nos pedían a nosotros hasta hace poco. Es algo completamente anacrónico y absurdo. Cuando yo entregué *La batalla de Chile I.La insurrección de la burguesía*, II. *El golpe de Estado*, III. *El poder popular*, (1974-79) a los suecos, que fueron unos de los coproductores, quedaron sorprendidos porque nunca pensaron que un equipo tan chico pudiera dar tales resultados. Dijeron: "Es una película muy interesante pero desequilibrada, porque está escorada, es muy parcial". Yo no sabía como defenderla... Y, fijaos, hoy en día suerte que está escorada. Justamente es esa subjetividad lo que le da valor. El único cine objetivo es el que filman las cámaras que están en los bancos.
- **AC** El imaginario social, la propia memoria colectiva, son, en sí, algo totalmente subjetivo. Objetivable, desde luego, pero conformadas a través de múltiples personalidades distintas...
- **PG** Sin duda, cuando no trabajas la memoria, el país tiene mucha menos energía. Yo creo que en España el gran responsable de la amnesia es Felipe González. A Suárez no se le puede pedir más porque estaba en una situación verdaderamente de transición, caótica. Calvo Sotelo gobernó muy poco tiempo y fue Felipe el que se instaló, al margen de la izquierda o de la social democracia, durante una década y no trabajó nada este tema: puso una losa encima del franquismo y no hay una sola calle dedicada a la República, ningún homenaje a algún min-

istro o intelectual de la República, no hay un memorial de los caídos, de las Brigadas Internacionales... Todo eso se notó durante muchos años en España, en el sentido de que España se desarrollaba en el aspecto económico, pero siguió siendo un país de turistas: de buena cocina, de buenas playas, de sol, de toros... Un país de cultura popular, que es algo que también tiene sus ventajas, vital, como siempre ha sido, pero, sobre todo, un país sin discurso. Y eso se notaba mucho en el concierto europeo: belgas, suizos, alemanes, franceses tienen el país lleno de placas, de homenajes, etc, y eso creo que da a la sociedad puntos de apoyo muy importantes. Por eso creo que, si en Chile todo continúa igual, a la española, entre comillas, y no se trabaja la memoria, se va a transformar en un país vacío, aburrido. Vamos a perder lo más importante. ¿Cómo no? En España, la República fue el intento más serio de hacer reformas internas y de acabar con el fascismo en su momento de nacimiento. En ese momento, España es ejemplar: las vanguardias, todos los intelectuales están aquí, y ¿cómo es posible que no se le haya dado todo el reconocimiento que eso merece? En Chile ha habido una tendencia similar: Felipe fue un destacado asesor de la transición chilena. Cuando hice El caso Pinochet (2001) me encontré con tres personalidades, no, cuatro, que se oponían a indagar en el pasado: Margaret Thatcher, obvio, Fidel Castro, no tan obvio, y Felipe González. Felipe lo expresó públicamente en numerosas ocasiones. De modo que así es cómo se delatan ciertas formas de pensamiento regresivas. Es tremendo... El cuarto era Kissinger, pero también en su caso era obvio.

AC - En *El caso Pinochet* trabajaste con Joan Garcés, que es quién hizo la acusación particular, junto con otros, contra Pinochet...

PG - Es cierto, cuando hice la película trabajé con Carlos Castresana, el fiscal que inventó todo, el creador de la acusación, con Garzón y con Joan. En aquella época [el Golpe de Estado de 1973], yo no estaba cercano al poder, no era amigo de Allende, nunca le di la mano, y teníamos acceso al Palacio de Gobierno sólo cuando había actos públicos como, por ejemplo, un cambio de gabinete o algo parecido. Nunca tuvimos un acercamiento a la cúpula del poder porque no nos daban "bola": teníamos el pelo largo y éramos unos tíos que no parecían tener un aspecto muy serio. Digo néramos porque trabajábamos tres juntos [aparte del propio Guzmán, éste se refiere al operador Jorge Müller Silva y al técnico de sonido Bernardo Menz; también formaban parte de

este equipo Federico Elton, como jefe de producción, y José Pino, en labores de asistente de dirección]. Andábamos en un coche ruinoso y, por suerte, no nos tomaban en cuenta. Esa soledad nos ayudó mucho.

AC - Erais algo así como un grupo de jóvenes radicales que pretendía seguir el espíritu contestatario propio del documental socio-político, ¿no es así?, de dar vuestro punto de vista crítico sobre cómo veíais el estado de las cosas.

PG - Una pregunta muy interesante, porque el documental siempre tiene una vocación de contestación, al menos los míos, tiene una vocación de marginalidad, se mueve en las fronteras de la vida normal, ordinaria, de todos los días, y la periferia, dominada por la economía, donde hay un mercantilismo y se ejerce una dominación consumista. Por eso el documental es un elemento incómodo. Es decir, no es que, por ejemplo en Chile, que es un país conservador, no programen documentales políticos en la televisión porque les parezcan algo aburrido, sino que, cuando otro tipo de documental tampoco les convence, cualquiera que sea su tema: la historia de una aldea, de un anciano filósofo que vive en una provincia, la historia de un árbol, simplemente los eliminan. Es la manera en la que el documental aborda los problemas la que les resulta incómoda. Además, el documental va contra ese ritmo desenfrenado de la televisión, del vídeo-clip, de la publicidad. De alguna manera, no saben que hacer con él. Inventan franjas, que es un absurdo: ¿qué es eso de franjas? Habría un momento del día en el que deberías leer, otro momento del día en el que deberías hacer gimnasia, etc. Así que inventan franjas, y tampoco les da resultado... Al cabo de un año guitan las franjas y siguen sin saber que hacer con los documentales. Ante estos canales reaccionarios, afortunadamente hay un puñado de canales, generalmente del estado, del centro de Europa que nos ayudan. A pesar de todo todavía nos ayudan... Siempre he pensado, como acabáis de sugerir, que hay una vocación profundamente incómoda del documental con respecto a muchas cosas, incluso muchos cineastas de ficción no saben cómo referirse al documental: confunden reportaje con entrevistas, etc, y también se sienten un poco incómodos: no saben porqué un documental tiene éxito. Y voy más lejos, la crítica no sabe analizar un documental. Generalmente no se da cuenta de los dispositivos del documental. Dicen: ngue bonito y que bienż, pero, lo cierto, es que escasean los críticos que poseen un bagaje para analizar un documental. Creo que todo se debe a esta vocación contestataria y marginal. También artesanal, otro elemento que lo hace peligroso, en la medida en que artesanal significa algo que está libre. Es como hacer automóviles de madera: tuve unos amigos que trataron de competir en el mercado haciendo autos de madera... Evidentemente, trabajaban mucho más lento y no podían competir. Trabajar más lento es otra manera de contestar a ese mercado. Un documental en vez de demorarte un año te demora cinco. La industria no lo entendía. Y lo interesante es que, en un puñado de países centroeuropeos, se entendió y se apreció el género. Países, muchos de ellos, en los que había una tradición documentalista, que eran productores de documentales, y que comprendían que temas tan complejos como los que tratan los documentales no se pueden abarcar en seis semanas de rodaje. Tienes que rodar cuatro días al mes durante un año. Esa manera de trabajar solo la capta un productor de documentales, el otro, el del cine de ficción, no, él cree que tienes que hacerlo todo de un tirón. Para hacer una película de 52 minutos, tú puedes estar cuatro meses montando, tres, pero para hacer una de 90, te tienes que tirar siete. No queda otra. Los documentales bien hechos exigen mucho, mucho tiempo para terminarlos.

AC - En los últimos años parece haber sucedido un *boom* del género o, al menos, las películas documentales son hoy en día más visibles, más accesibles para un público no ya tan reducido como antes, ¿cuáles crees que han sido las causas de esto?

PG - Os diré que, a partir del 95 ó del 97, no se especificaros muy bien la frontera, se han producido grandes cambios dentro de la televisión. El mundo de los realizadores siempre ha estado muy alejado del de la producción. Ambos tienen intereses distintos. Esta distancia ha sido siempre muy notable, sobre todo en la televisión. El tema de la subjetividad, de aportar un punto de vista desde lo rodado, en cambio, empezó, hace algunos años, a ser defendido por todo el mundo. La imparcialidad pasó de moda. Y eso es algo muy bueno para nosotros. Esto también tiene que ver con la ruptura de los grandes monopolios de los canales de televisión estatal, cuando la hegemonía de la ORTF francesa terminó, la RAI entró en picado, la BBC comenzó a crujir, cuando se terminó el concepto de que sí cada ciudadano con sus impuestos pagaba la televisión, y, por lo tanto, cada ciudadano tenía su derecho a ver el equilibrio total, un punto medio, una televisión para todos, única, ho-

mogénea, en ese momento se abrieron las puertas para el documental de creación. Se abrieron las puertas para nosotros y se produjo un reconocimiento de que ese trabajo que hacíamos era valioso. Esa puerta entreabierta es lo que nos ha permitido trabajar con libertad durante los últimos quince años. La televisión es un medio del que Nicolas Philibert o Hubert Sauper se han aprovechado. *La pesadilla de Darwin*(Darwin's Nightmare, 2004) es una sinfonía que Sauper se ha inventado, él inventó esas relaciones que son muy arbitrarias, que uno podría incluso cuestionarle, y, de hecho, se le ha cuestionado en Francia, algo que me parece, por otra parte, absurdo e injusto. Es incuestionable y claro el beneficio que nos ha aportado el interés por el documental de la televisión. Antes estábamos en una tierra de nadie, como entre el periodismo, el ensayo y la ficción. En una especie de territorio híbrido entre todos ellos. Ahora, tal y como habéis dicho, el documental está mucho más asentado.

Todo está concatenado: a medida en que eres subjetivo, que abandonas la intención pedagógica, en la medida en que tu "yo" se impone, que trabajas la voz en off que narra la película hasta llegar casi a la literatura, el lenguaje cinematográfico florece. Es cuando una entrevista se transforma en secuencia, ahí es donde empieza lo interesante. Antes, nos contentábamos simplemente con la entrevista en sí, como en el periódico, pero no es así, hay que quedarse con el personaje un día entero, en un momento dado tú cruzas una barrera invisible y ya no es una entrevista, es una confesión, una revelación, es una secuencia...

AC - Pero no siempre surge ese momento "mágico", por mucho que lo busquemos...

PG - Tú lo has dicho, no se da siempre, y, a veces, se da un día y no al siguiente. Durante el rodaje de una película se atraviesan siempre varias altas y bajas, y tienes que tener paciencia. Se trata de estar en el momento preciso en el lugar indicado y esperar a que, en vez de su cabeza, se abra su alma. Eso es algo que requiere tiempo. También una gran discreción, prudencia, pero a la vez vencer la timidez, ser capaz de preguntarle a una persona: "Cuando usted fue violado o violada ¿qué le pasó...?"Digamos, no quedarse atrás en una falsa ética que también conspira contra nosotros: una especie de culpabilidad que no resulta de ayuda. Uno tiene que mantenerse, a la vez, en un punto de ataque y de respeto. Otra cosa interesante es no manipular el material, mediante el

montaje, a posteriori, que cada uno diga lo que diga y que eso aparezca en pantalla. Porque la ética tiene un papel muy importante que jugar en el documental, mucho más que en la ficción. A menudo, hay una corriente afectiva que se crea con las personas, una especie de amistad: hay que respetarla, pero al mismo tiempo no se puede caer en ella. Una de las grandes diferencias entre la ficción y el documental es que en este último se trabaja con personas, en vez de personajes, que además no reciben salario... Y, a partir del dinero, todo cambia.

AC - Godard ha citado a menudo una frase de Lenin al respecto: "la ética será la estética del futuro"...

PG - Hoy en día parecería que viviésemos en un mundo entre piratas, corsarios y grandes estafadores. La política se ha vuelto sinónimo de corrupción, y, claro, lo único que te queda es defender los valores humanos para poder agrandar ese espacio y poder convivir en paz, en armonía. Da la sensación de que esa burbuja se ha ido reduciendo alarmantemente...

AC - ¿Cómo de importante es trabajar cómodamente con un equipo unido, cercano?

PG - Lo es todo. El equipo de un documental es horizontal, digamos: el realizador, el cámara, el técnico de sonido... Es tan chico que no requiere dar órdenes, bastan algunas señas y un contacto, llamémoslo interno, para que en el rodaje, con una sola mirada, sepamos todo: ponte allá o ponte acá, retrocede, mira, cierra el plano... Tanto respecto al sonido como a la imagen. Y para llegar a eso hay que hablar mucho, dialogar mucho. He trabajado con numerosos camarógrafos porque lamentablemente es muy difícil mantener un equipo fijo. La persona a la que quieres está ya ocupado, o, cuando está desocupado, tú no puedes... En fin, si hablo mucho con ellos, siempre consigo llegar a esa complicidad. Tuve la suerte de tener a un cámara genial, que era Jorge Müller, que trabajó conmigo en La batalla de Chile. Preparábamos los planos en secreto, es decir, yo le hablaba al oído: "Ahora, por la izquierda te va a entrar una bandera, así que sube un poco pero no muevas el zoom, y por la derecha viene una nube de polvo, así que haz una panorámica hacia la izquierda. "Él iba entendiendo y a la vez añadiendo otras cosas. De pronto, así, comienzas a trabajar realmente el espacio, con largos planos... ¡ Es una maravilla! Igual que el jazz...

AC - ¿Te refieres a estar siempre un poco a merced del azar, a tener que funcionar a menudo gracias a improvisaciones?

PG - Sí, el rodaje es una incertidumbre permanente: ¿qué es lo que va a ocurrir? Si la persona a la que entrevistamos se empieza a aburrir, hay directores que se apagan poco a poco, hasta que, de pronto, surge algo y empiezan a revivir. Todo cambia en un segundo, pero uno no sabe en qué momento. La mujer que se sienta detrás de él, a su lado, comienza a agredirle, es decir, nunca se sabe. O llega un hijo, o un perro, o un gato... En fin, cuando hay mucha gente en la calle, en una secuencia, es una maravilla: siempre pasa algo interesante. La vida tiene una dramaturgia propia, inherente, inevitable, está ahí, simplemente hay que recogerla. Aún cuando, para mí, el montaje es esencial, yo creo que en el rodaje está ya todo. En él se recoge la energía que va a permitir un buen montaje. Siempre se dice: nNo, no, el montaje lo hace todo en el documentalz. No es cierto, si tienes veinte planos sin energía, por genial que sea el montador, la película te queda sin vida. No atrae, no toca al espectador. Por eso, cuando ruedas eres perfectamente consciente de cómo te va: has cumplido todo tu plan, vas en el día número 24 y sabes que es una mierda todo lo que estás haciendo... Salvo dos copiones, buenos, el resto es relleno, ilustraciones. También es interesante, no cabe duda, saber distinguir entre unas y otras, porque, si no, llegas al final del rodaje y no hay película.

AC - Entonces, ¿no dirías que es en el proceso de montaje cuando surge realmente la película?

PG - Sí, claro, es que en la mesa de montaje se rescribe la película. El guión está abierto siempre, desde que lo escribes hasta que filmas, que es, incluso, cuando se abre más que nunca. Hasta que haces la mezcla, tanto de imagen como de audio, está siempre abierto. Es en el montaje donde se produce la definición de muchas cosas. Está, por ejemplo, la cuestión del ritmo, que es muy importante... En fin, los elementos de la forma, donde más se ponen de manifiesto es en el montaje. La definición, el ritmo, el desarrollo de la película, es ahí donde se hacen patentes, donde se adquiere más consciencia de lo que ésta demanda.

- **AC** Volviendo al uso de comentarios, esa voz off a la que te has referido anteriormente, has expresado numerosas veces tu deseo de restringirlos, restarles presencia, ¿no es así?
- PG Sí, es un anhelo, pero es un absurdo también. No puedes hacer películas mudas. Hay momentos en los que la realidad no se expresa con elocuencia. Hay muchas cosas que no se pueden visualizar por sí solas, y, entonces, el narrador cumple esa tarea de unir nexos de narración que no se han podido filmar. Pero no solo hay narración informativa, hay también voz interior, que a mí, últimamente, me gusta cada vez más. No sé si es una evolución personal o la experiencia de algunos colegas amigos, no lo sé, pero a mí es algo que me agrada. También me gusta cada vez más usar foto fija. Es un campo ilimitado: sin moverte por ninguna parte puedes viajar por el interior de una fotografía de una manera magistral. Creo que esa etapa en la que trataba de huir de todo esto ya la superé, aunque sigo pensando que hay algunos temas que te permiten dejar que se desarrollen solos. Cuando hay mucha acción, por ejemplo, casi no hay necesidad de explicar nada. . .
- **AC** Pensemos en Joseph Wiseman o William Klein, por ejemplo, ellos dejan que sean las personas que aparecen en sus películas las que se expresen por sí solas, y rara vez utilizan comentarios, voces en off explicativas, etc.
- **PG** Sí, o Nicolas Philibert que tampoco usa comentarios. Wiseman es un gran ejemplo de ello, nunca usa comentarios. Tampoco Sonia Herman, Johan van der Keuken, Heddy Honigmann... Hay muchos, yo diría que la mitad de los documentalistas no usa comentarios. Heddy, en particular, nunca usará comentarios, porque ella detesta escribir. También Wiseman; le carga, le parece que es teorizar, algo muy afrancesado, así que se ríe de ello, ironiza... Sin embargo, Raymond Depardon sí que los usa. Es una decisión personal...
- **AC** ¿Cómo realizas habitualmente el proceso de documentación, a la hora de empezar con una película nueva?
- **PG** Se trata de un proceso que varía. A veces te gustaría empezar mañana, por ejemplo, y otras te da miedo y dices: ńNo, no, todavía noż. Es una cuestión, casi, de estado de ánimo. La investigación creo que es algo muy importante, pero todo el mundo investiga: un dramaturgo investiga, un realizador de ficción investiga, un novelista investiga, un escultor investiga... Así que, no creo que en el documental de investi-

gación sea mucho más importante que en otros campos, creo que simplemente uno se convierte en un investigador amateur. Si te encargan una película sobre Julio Verne, como fue mi caso el año pasado [Mon Jules Verne (2005)], sí, en fin, yo había leído cuatro o cinco de las novelas, como todo el mundo, pero resulta que escribió ochenta...; No me pude leer las ochenta! Además, las diez que me leí apuradamente tampoco me aclararon mucho el paisaje. ¡Uno no puede leerse de golpe ese volumen de libros! Es como ver todo Matisse en cuatro meses. Por lo tanto, creo que hay que desmitificar un poco la investigación. Claro que forma parte del interés temático: hay que leer, ir a los museos, etc. pero nosotros no somos investigadores, no somos científicos. Nuestras películas no tienen una tesis. Son aproximaciones a... por supuesto sí que deben de ser rigurosos, pero, en el 90% de los documentales, por suerte, esto no es totalmente necesario. Desde luego que hay que investigar para ser libre en el rodaje, investigas para que nadie llegue y te diga: "Mira, aquí estás metiendo la pata". Schubert nunca compuso lo que tú estás escribiendo con imágenes. Es un error. Así que tú escuchas a Schubert, por ejemplo, para sentirte más libre, pero no para que te ayude a saber qué tienes que rodar, a escribir, no porque sea totalmente necesario investigar de forma absolutamente científica, no al menos a ese nivel... Sí con pasión, con rigor, pero no de forma necesariamente enciclopédica. En cuanto a la duración, como te digo, varía mucho. Uno lee mucho, sí, pero depende también del tema, de su amplitud. Lo que a veces resulta difícil es el empezar: uno tarda, lo retrasa... Hay siempre algo forzoso en el proceso de documentación.

AC - Un exceso de documentación puede impregnar la película de pedagogía, puede volverla algo demasiado racional, convertirla en algo frío, tedioso...

PG - Bueno, yo creo que se manejar la emoción, sobre todo con las personas. Se reconocer cuando comienza algo que va a tocar al espectador. Eso es algo que se adquiere con el tiempo. Pienso que lo más valioso de un artista es su madurez. Cuando tú, con tu experiencia, estás tan relajado en un rodaje, es cuando empiezas a darlo todo. Cuando estás lleno de tensiones, porque la profesión te exige disciplina, esfuerzo, etc, es difícil. Cuando uno está ya maduro puede exigírsele a esa libertad que de como resultado un trabajo mejor. Por eso, es extraordinario que la salud acompañe a los artistas hasta esa

edad, porque a los setenta años uno ha alcanzado una situación óptima... Yo he escuchado a Wiseman, hablo mucho con él, decirme unas cosas sorprendentes. Le miras y dices: "No me lo puedo creer. ¿Y este viejo hace aún esto?". Han llegado a una tranquilidad que les permite hacerlo. Y pienso que esa osadía va en aumento. Respecto a la emoción, a mi edad, creo haber encontrado algunas claves para poder expresarla mediante una voz, una situación o un personaje...

AC - ¿Y no crees que ese aliento poético proviene muchas veces de las situaciones ordinarias, cotidianas, de las personas más sencillas?

PG - Una parte sí, indudablemente, pero el mundo en el que vivimos es tan violento que esto está cambiando: la gente va por la calle y ni siquiera se mira. Hay mucha agresividad, así que la gente evita la complicidad, porque ésta podría ser malinterpretada. Hay una desconfianza colectiva. Quizás en el campo, en los pueblos, no ocurra, pero no aquí... Es algo que sucede en todas las partes igual. Solamente cuando uno se recoge con un personaje, cuando evocas una determinada etapa de su vida, empieza a surgir esa emoción. La persona empieza a sentirse libre y dice, de verdad, algo que te toca el corazón, después de un largo preámbulo.

AC - Has mencionado tu amistad con Joseph Wiseman, pero ¿qué significa Chris Marker para ti?

PG - Yo debo una parte clave de mi desarrollo al hecho de que Chris Marker apareció en mi vida. Yo acababa de terminar una película, El primer año, mi primer largo, sobre el primer año de gobierno de Allende, que no está mal, aunque tampoco bien, y que se estrenó en los cines en Chile... Se hicieron como siete copias en 35 mm y se estrenó. Fuimos a Buenos Aires a ampliarla [se rodó originalmente en 16 mm] porque en Chile no se podía. Siete copias en 35, en blanco y negro, y se estrenó en los cines. Chris Marker pasó por Chile porque Costa-Gavras estaba localizando para su película Estado de sitio (État de siège, 1972)... Haciendo un paréntesis, la hija de Gavras me pidió un trozo de La batalla de Chile para una película que acaba de estrenar en Cannes [se refiere a La faute à Fidel! (2006) de Julie Gavras], o quizás no en Cannes, pero sí esta temporada. Bueno, Chris venía en ese equipo no porque trabajara con Gavras, sino porque fue a mirar, a conocer el país. Seguramente Costa le consiguió el pasaje, el visado... Y él andaba, dando vueltas, con una camarita chica. Un día se presentó en mi casa y tocó al

timbre. Yo ya le conocía, por pura casualidad, porque *La Jetée* (1962) llegó a Chile. Era una película que yo admiraba mucho, echa en base a fotos fijas, una foto-novela. En la revista Cine Cubano, y, antes de que ésta existiese, en otra mejor, también relacionada con el I.C.A.I.C. (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), que era como un libro, de un tono más ensayístico, había leído varios escritos de Marker. Pasó a la casa, tomamos un café, y me preguntó si yo estaba dispuesto a venderle la película. Me dijo: "Yo he venido a hacer lo mismo. Como usted ya lo hizo, se la compro". Era un elogio indirecto abrumador. Yo le di un internegativo y una copia magnética de sonido, y, al cabo de cuatro meses, empezó la correspondencia porque él se encargó de doblar la película. Me pidió permiso para cortar unos die minutos: duraba 100 y la dejó en 90. Yo le dije que encantado, porque la película era muy larga. El había contactado con grandes actores como Françoise Arnoul, François Perier, Yves Montand, Simone Signoret, para las voces del doblaje francés... Todo esto, a mi me parecía el quinto cielo, imaginaos, yo tenía veintinueve o treinta años y veía que la película se estrenaba en el Estudio de la Arp en París. En aquella época éramos amigos, pero es un marciano, es muy delgado y parece gótico. Es una persona rarísima... En fin, en aquella época yo acababa de salir de la cárcel y mis compañeros de la Escuela me pagaron el pasaje. Antonio Drove, Manolo Gutiérrez [Aragón], Antonio Mariné; todos hicieron una colecta. Llegué a Madrid un día y al siguiente fui a Paría a hablar con él, puesto que él era mi productor. Me recibió en el aeropuerto en un coche fantástico, fuimos a comer a casa de unas amigas suyas (tenía muchas amigas muy guapas), y yo venía de Chile, que era tan provinciano, y allí era todo tan fino. Después de que terminara la comida fuimos a dejar el auto, porque no era de él, y llegamos en Metro a la pensión: todo se fue reduciendo... Él era un señor de a pie y andaba en bicicleta por la ciudad. Entonces empezamos a buscar dinero para poder terminar la película. Había gente que aparecía, ofreciéndonos: "Yo te pongo la montadora", "yo te pongo el sonido", "yo te hago la mezcla", pero no resultaba. Estábamos en esas cuando un representante del I.C.A.I.C. cubano, amigo de Chris, porque Chris tenía muy buenas relaciones con Cuba y con el Instituto...

AC - Marker había rodado Cuba Sí! en el año 61...

PG - Sí, y después La bataille des dix millions (1971). Él tenía allí una relación muy fluida, mucho mejor que la mía. Yo no milité en ningún partido, y la gente que tenía el privilegio de ir a Cuba era la gente cercana al partido. Yo estaba fuera de ese circuito y Chris fue quien me introdujo. Entonces, cuando yo me fui a Cuba, Chris se quedó en Paris. Se empezó a echar a un lado porque no quería influir en mí. No estaba en su carácter transformarse en una especie de tutor, decirte: "esta secuencia es buena, ésta no. Revisa aquello...", ni nada por el estilo, simplemente dijo: "ya tienes todo para terminar", y, a partir de ahí, él hizo mutis por el foro. Esto fue violento para mí, porque yo necesitaba un papá, alguien que me aconsejara. Uno nunca se cansa de pedirle al padre lo que necesita, pero creo que hizo muy bien. Después, en Cuba, tuve otro padre que se llamaba Julio García Espinosa, que creo que es la única persona flexible que ha habido en el I.C.A.I.C.. No sé cómo Julio consiguió llegar tan alto en la jerarquía y, al mismo tiempo, ser tan libre. Era un tipo increíble. Mucho más que Alfredo Guevara, por supuesto, y que todos los demás miembros del Instituto. Él fue el que nos ayudó a terminarla, aunque a esas alturas eres tú mismo el que te ayudas. No te van a estar diciendo: "Corta aquí o corta acá", simplemente te apoyan un poco para que tú sigas. Después, cada vez era más difícil ver a Chris. Sabéis que él no le gusta la vida social. Chris es un enigma. También lo fue el que, después de ese encuentro en Chile, cuando un año y medio después yo decido hacer La batalla de Chile, y yo pienso: "El único que puede salvarnos aquí es Chris Marker", porque no había película virgen en Chile, y él me contestó en un telegrama: "Haré lo que pueda", punto Chris, nada más. Llegó en un paquete que era del tamaño de este sofá. Te juro que lo llevamos a una oficina y, allí, estuvimos mirando el paquete varios días. Viéndolo, porque yo nunca había visto una lata nueva. Hasta entonces, las latas siempre nos llegaban trajinadas, el material que conseguías era de segunda mano, usado. El material venía de Rochester. Él nos lo consiguió. Tenía esas cosas. Después fue desapareciendo gradualmente y la última vez que lo vi fue en San Francisco, en un Festival muy bueno. Él estaba presentando Le tombeau d'Alexandre (1993), sobre Aleksandr Medvedkin, a quien también conocí...

AC - ¿Dónde lo conociste?

- **PG** Lo conocí en Francia, en el Festival de Lille. Hace muchos años, el de Lille era un buen festival de cine documental, después se mudó a Grenoble y más tarde se dispersó. Allí estuve una semana con él, con Medvedkin. Era como comer y cenar con una estatua.
 - AC ¿Conocías algunas de sus películas?
 - PG No. Solo conocía el "Cine-tren"...
- **AC** *Schastye* (1934), que en Francia se llamó *Le Bonheur*, una película de ficción sobre la vida en un *koljós*, un canto a la productividad muy lírico, muy poético, repleto además de una fina ironía bastante crítica con el estalinismo, es uno de los filmes soviéticos más bellos de la década de los años treinta...
- **PG** No la conozco. (...) Volviendo a Marker, últimamente, a través de S.L.O.N., que él mismo fundó cuando los estados Generales del Cine, en el 68, y que todavía sigue vivo como grupo, aunque muy débilmente, traté de conseguir la copia del negativo original de *El primer año* que le di a Chris. La quise rescatar para *Salvador Allende*(2004). Así que me puse en contacto con Inge y quedamos en que ella le iba a hacer llegar a Chris mis últimas películas y que íbamos a establecer un puente de contacto. Todavía está pendiente.
- **AC** Volviendo a *La batalla de Chile*, como en el caso de *La hora de los hornos*(1966-68), de Pino Solanas, y de otras películas que fueron rodadas en la clandestinidad y que no pudieron estrenarse abierta y comercialmente por motivos de censura, suponemos que fue un boca a boca el que movió a la gente a verla, ¿cómo fue la acogida de la película en Chile?
- **PG** Bueno, es una película que vio muchísima gente de forma clandestina. Circularon copias que yo envié a Chile, se hicieron nuevas copias, se multiplicaron hasta tal punto que, al final, algunas de ellas estaban tan granuladas que no se qué es lo que veían. Todo el mundo me dice: "Yo vi *La batalla de Chile* en un garaje, con el volumen muy bajito para que los vecinos no lo oyeran". Hay historias geniales. Es cierto que nunca ha habido un cine en el que la cortina se abra y se proyecte la película, una copia en celuloide. No ha ocurrido nunca porque, como sabéis, Chile es un país desmemoriado. Fijaos, los mismos distribuidores de *Salvador Allende*, que son dos jóvenes de treinta años, y yo tenemos un plan que es estrenarla en los cines, y nadie nos va a sacar de eso. Estamos tratando de ver cómo hacer copias

nuevas y que nos cueste lo menos posible. Una mezcla nueva, masterizada, Dolby, es decir, un estreno bueno. Tenemos que conseguir como 120.000 euros. Poco a poco lo haremos. Tenemos como plan estrenarla el próximo año [se refiere a 2007], por lo menos cuatro copias. En los mejores cines, y causar un gran impacto. Y ese va a ser un momento en el que se cierre ese ciclo, que todavía no está cerrado. Es curioso, aquí, en España, la cortaron... Bueno, y el la U.R.S.S. no la dieron nunca. En la U.R.S.S. fue metida en un cajón, porque los rusos, en todos los países del este europeo, consideraban que solo era válido lo que provenía del Partido Comunista, lo otro no, así que decidieron no estrenarla. En la R.D.A. cortaron todo lo que no fuera el P.C., cortaron y pegaron una monstruosidad. Aparte de en ese país, la película no ha tenido otra censura: ni Estados Unidos, ni en Canadá... Y se vio en 35 países, muchos más que *La hora de los hornos.*..

- **AC** La revista norteamericana *Cineaste* la eligió una de las diez mejores películas políticas de todos los tiempos...
- **PG** En efecto. Cuando yo llegué a los Estados Unidos en el 80 con la película, no podía creer lo que estaba pasando. Hicieron un póster grandes para el estreno con las críticas del *New York Times, del Village Voice, del San Francisco Chronicle*. Era tan superlativo que yo decía: "No me lo creo". La intelectualidad norteamericana tiene una virtud, que en la europea no tienen, de ser muy sincera cuando logras emocionarla. En cambio, un francés, por ejemplo, hace lo contrario, lo disimula. Eso me halago mucho en su momento. Tuvo una distribución espectacular, para ser lo que es, un documental, y todavía circula: está en el catálogo de una distribuidora, Icharus Films, y le va bien.
- **AC** ¿Dónde crees que radica su éxito? ¿En su lado testimonial, en su carga emotiva...?
- **PG** Es una película cuya historia es apasionante, porque es casi una sola secuencia toda la película. Es acción-reacción, acción, yuxtaposición, contrapunto, contrapunto... La filmamos con método, a conciencia de que había que filmar a la derecha y a la izquierda, que si no iba a quedar un discurso unilateral: lo interesante era dejar entrar a los fascistas. Eso era lo importante. Ahí es donde creo que radica su importancia. Pienso que siempre es importante crear en el espectador la sensación de que participa de lo que se le cuenta, y de que es libre de elegir, mediante la información que se le da, qué es lo que pasó. Eso

es la obra abierta, que a mi me gusta mucho. Pienso en *Allende*, que es una película muy descriptiva, incluso más que *La batalla de Chile*...

AC - Hay un testimonio en la película que resulta impresionante, el de...

PG - Ella estuvo decidida a llegar hasta el final y se arriesgó mucho, podían haberla violado o matado. Genial esa mujer. Murió el año pasado... Pensé que ella era fundamental, así como el tren que aparece en la película representaba todas las campañas electorales juntas en una secuencia, esta mujer son todos los amores. Ella tuvo muchos amores... Allende estuvo casado siempre con la misma mujer, que no le abandonó, y, sin embargo, ella fue su gran amor. Se llamaba Miriam Contreras, y lo era todo en el Palacio de Gobierno, lo controlaba todo. Era simpática, atractiva, gentil, oportuna, eficaz... Y cuando se termina todo, cuando Allende muere, ésta mujer se hunde en el anonimato totalmente y deja que la viuda ocupe el primer puesto otra vez. Es ella. La viuda, la que va con Mitterrand, con Olof Palmer. En fin, ella es la que representa a Allende por el mundo. Por eso quise poner a Miriam en la película, por recordarla. Sí Allende trabajo bien, también fue un poco por ella.

AC - Antes has hablado de Jorge Müller, a quien dedicaste, junto al resto de los desaparecidos de la dictadura, el libro *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* (Hiperión/Ayuso, Madrid, 1977), ¿cómo viviste su desaparición?

PG - Estuve con Carmen Bueno, su novia, en el mes de noviembre del 74. Nosotros pusimos una reclamación en Naciones Unidas a través del gobierno sueco. Nunca jamás nos contestaron las autoridades chilenas. Nunca jamás. Estuvieron mintiendo durante cinco años, diciendo que habían arrojado 120 cuerpos al mar, y la lista que dieron era falsa, habían muerto en otros lados. Digamos que ellos mismos no tienen la contabilidad del crimen. Sabemos que pasó por Villa Grimaldi, y hay testimonios de otros presos que le vieron hasta el último momento. Después, no sabemos nada.

AC - ¿Ha habido muchos proyectos que no hayas podido sacar adelante, películas que se han quedado en el cajón?

PG - Un productor de Marsella me propuso hacer una película sobre Jorge Semprún y no me atreví a hacerla. Admiro profundamente a Jorge. Cada vez que le veo, le veo de lejos. Saliendo de un cine, por

la calle... Le observo. Siento un profundo respeto por ese hombre. Entonces, yo había comenzado a leer todos sus libros a la vez, estaba loco con él, no paraba de hablar de Semprún. Leyendo Adiós, luz de veranos me di cuentas de que en sus libros se repiten siempre las mismas situaciones, los mismos temas, pero siempre de otra manera. De cara a la documentación, pensé: "Tengo que leer todo Semprún, porque no lo conozcoż. Es difícil hacer películas, o cualquier otra cosa, sobre algo que no conoces. Mañana, por ejemplo, si alguien te dice: "¿Por qué no viene a Medio oriente para filmar la guerra entre Israel y Palestina", no podrías hacerlo sin un conocimiento real sobre el conflicto. Es imposible. ¿Qué harías? ¿En qué idioma vas a hablar? ¿Con quién contactarías? Uno hace películas de lo que conoce, de lo que amas profundamente. Es decir, de alguna manera, como he dicho antes, esa investigación ya viene hecha en tu cabeza. En otra época, se daba el caso, por ejemplo, de que Joris Ivens filmaba en la China, en Cuba, en las minas belgas... Hoy en día hay muchos documentalistas que siguen trabajando así, pero yo no me avengo a esta forma de trabajar. También Chris trabaja así: filmó en China, en Hong-Kong, en Cuba... Porque él pertenece a esa misma generación, a esa misma tradición, digamos. Sin embargo, yo no podría hacer películas así. Me siento incómodo tratando un tema que no conozco. Siento que no soy yo.

AC - También has rodado películas de ficción, *La rosa de los vientos* (1982), ¿cómo surgió el hacerla?

PG - Eso fue una locura mía. Cuando terminé *La batalla de Chile* acabé totalmente exhausto, no solo por el trabajo de montaje, sino por el peso ideológico que tenía la película, por las presiones que recibía. Me moví por muchos festivales, estuve en Cannes, entre otros. Mi matrimonio se rompió... En fin, estaba en un estado de desequilibrio, de franco desequilibrio. Incluso estuve en el hospital, reponiéndome. Y, después, se me ocurrió, algo muy lógico cuando pierdes el rumbo, hacer una película de ficción. *La rosa de los vientos* es una película que parece, a la vez, de ciencia-ficción, histórica; es una tarta. A la mitad del rodaje, me di cuenta de que no estaba haciendo algo que me gustara, de que no estaba yo allí. Por eso es una película de la que me he olvidado, de la que no hablo. Cada uno tiene una especie de vergüenza que esconde, y a mí me pasa con *La rosa de los vientos*. Jamás la he vuelto a ver siquiera.

- **AC** ¿No demuestra eso, en cierta manera, que filmar ficción y noficción exige distintos enfoques, planificaciones, qué no es exactamente lo mismo trabajar en lo uno que en lo otro?
- **PG** Sí, en efecto. Hay mucha gente que cree que el documental es un peldaño más bajo en el cine, otro nivel. Piensan: né hago ficción y bajo un peldaño para hacer un documentalz. Veo esto con alarma. No, el documental es más difícil que la ficción, que hacer un largometraje... Por eso, muchos de los directores de ficción se pegan un costalazo haciendo documentales. Se dan el golpe.
- **AC** ¿Y qué opinas de esa hibridación entre ficción y documental que es el falso documental?
- PG Como el Fraude(F for Fake, 1973) de Welles o Tierra sin pan (1932) de Buñuel, hay tantos ejemplos. Creo que es interesante, pero no deja de ser un divertimento, un chiste de salón, muy escenificado, que me hace gracia pero no mucha. Digamos que sí la celebro, pero no me interesa demasiado. Me pasa lo mismo con el docu-drama, que los inglese lo han puesto de moda. Para mí, es cómico. Aún así, quizás dure, si se perfecciona... El otro día vi uno sobre Pompeya y la explosión del volcán que es fantástico, en el sentido de que explica todo lo que sucedió, aunque luego se pasa a una secuencia dramatizada en la que hay dos tipos, vestidos de romanos, en una habitación, y uno le dice al otro: ńVaya humaredaż, y éste le responde: ńSí, en efectoż. No le dice más... No se, es cómico. Por el deseo de ilustrar llegas a malos actores, a un texto también malo, un mal vestuario, etc. Es un experimento que, en el futuro, puede llegar a ser interesante, pero por ahora no me interesa mucho. Además, la mayoría están hechos a punta pala. En Francia y en Alemania no gustan demasiado.
- AC Por último, ¿cuál crees que puede ser el futuro inmediato del cine documental?
- **PG** No tengo una respuesta definitiva, pero sí tengo muchas dudas. Puede que todo siga así y que el documental eleve así tanto su rango de distribución como la cantidad de espectadores a los que pueda llegar, pero, lo que es seguro, como el documental tiene su propia dinámica tan fuerte, es que no se le puede exigir un ritmo de producción como el de la ficción. El cine de ficción está plenamente acoplado al ritmo de la máquina, a la industrial, y el documental no. Al menos el de creación, el otro, el divulgativo, con él no hay problemas. Entonces,

tú no puedes pedirle a Nicolas Philibert, por ejemplo, que haga una película cada año. Cada tres, quizás, cada cuatro... También recelo un poco de las emisiones en televisión: cuando tu emites un documental en prime time y le haces dos cortes publicitarios, aún cuando sea el mejor documental del planeta, se destruye. La estructura documental no soporta los cortes publicitarios, se viene abajo. Es horrible. De la misma manera, un cuarteto de cámara no puede interpretar igual en la calle. Digamos, tiene que haber un silencio, unas condiciones acústicas, un marco. Por eso, los canales temáticos, o ciertos canales del Estado, en Francia, que no permiten la publicidad, son ideales. De otra manera, no sirve demasiado el que se le de una mayor cobertura mediática al documental. El género tiene esas limitaciones, y es estupendo, me parece, que las tenga. De otro lado, creo que este boom se ha producido por varios factores: porque la televisión-basura ha abusado; porque hay demasiadas películas americanas que repiten un esquema, una misma fórmula; porque el documental sobre la Naturaleza no da para más, porque se han ensañado ya todos los osos, tigres, ballenas... aunque, a lo mejor, la gente siga reclamándolo, puede ser; puede que ARTE, el canal franco-alemán, haya sido otro de los responsables, etc. Todos estos son elementos que están relacionados unos con otros. Pero si mañana cambia ARTE, cambian cuatro funcionarios, si mañana la televisión-basura se reconvierte, pues todo puede volver a cambiar. Son elementos que están en la mesa y nadie puede decir qué es lo que va a suceder en un futuro. Nadie puede saber si el documental seguirá afianzándose. Porque Michael Moore hace un documental impresionista, es decir, un documental acentuado, enfático, grueso, él está en campo, él es casi un personaje; *Buenavista Social Club* (1999) fue una rareza y, creo, un golpe de suerte... Mal filmada, con la cámara en mano, etc, pero pegó. La energía de los cantantes era tan grande que llegó. Entonces, ¿qué va a suceder en el futuro? No se. Las grandes producciones, por ejemplo, la película de los pájaros [Nómadas del viento (Le peuple migrateur, 2001)], es magnífica, aunque tiene demasiada música para mi gusto; es casi imposible encontrar esa financiación. Esa película no se puede financiar nunca: con lo que gastaron, cuando Jacques Perrin tenga noventa años, a lo mejor recupera una parte de ese dinero. ¡Y que importa: la hizo! Ser y tener (Étre et avoir, 2002), de Philibert, que lo conozco hace tiempo, se estaba montando en el mismo AVID en el que yo monté El caso Pinochet (2001), en la misma sala, y yo pensaba, y él pensaba también, "la verán 100.000, 200.000 espectadores". Su mayor número de espectadores había sido 200.000, con Le pays des sourds (1992). Nada más. Nadie pensaba que iba a tener 1.800.000 espectadores. Eso si que no me lo explico: la película está muy bien hecha, ese profesor es una obra maestra, pero, aún así, ¿tanto público? Y luego, ahora está La pesadilla de Darwin que la han visto 450.000 personas. Ojo, porque ninguna de las dos son Buenavista o Michael Moore. Interesante. Yo estoy feliz con Allende, e hizo 125.000, siendo "un rollo del pasado", una película sobre política, etc. a125.000 espectadores ya son muchos! Muchas de las películas de ficción de realizadores franceses jóvenes, y a veces no tan jóvenes, no hacen más de 15.000. Desaparecen de cartelera a la semana. Salvador Allende estuvo seis meses en Paris, tres meses en cuatro salas y otros tres en dos. En el ranking del Pariscope llegó al quinto lugar. Eso no me lo explico. Como tampoco me explico el poder participar en Cannes, subir la alfombra roja con un film documental, el aplauso del público, que aplaudió y volvió a aplaudir y aplaudió aún más y después se puso de pié... Fue espectacular. Eso no estaba en mi contabilidad de la película. Por cierto, allí no estaba ni la televisión chilena, ni el cónsul, nadie. Me decían, los colegas latinoamericanos, "¿Cómo puede ser que tu país no aproveche esto?". En fin, no se cual puede ser el futuro del cine documental...

Echando luz sobre el hombre lobo amazónico, una conversación con Sebastián Sepúlveda

Misha MacLaird

Tulane University misha.maclaird@gmail.com

Aparte de ser documentalista, Sebastián Sepúlveda (Concepción, Chile, 1972) ha trabajado como montajista y guionista en varios largometrajes de ficción, incluso la premiada película dirigida por Santiago Otheguy, *La león* (2007). Después de licenciarse en Historia en la Pontificia Universidad Católica de Chile, se dedicó a formarse en estudios audiovisuales, en Cuba y luego en Francia. Su largometraje documental *El arenal* (Chile/España, 2008, 54 min.) recibió el Premio Especial del Jurado en FIDOCS 2008, fue nominado al premio de las Artes ALTAZOR de Chile y fue nombrado el Mejor Documental en la Muestra Amazónica de Cine Etnográfico en Manaus, Brasil. Estuvo en la selección oficial en festivales internacionales en Europa, Canadá, Estados Unidos y Latinoamérica.

Para filmar *El arenal*, el director viajó al poblado quilombola de Guajará y convivió con sus habitantes mientras grababa sus historias. La comunidad, ubicada en una parte de la Amazonía en el interior del estado de Pará, Brasil, se sitúa al lado de un arenal expansivo, encantado por seres míticos, fantasmas y monstruos antropomorfos. Además de acompañar a varios habitantes a los lugares encantados mientras narran sus encuentros con los espíritus, el documental explora cuestiones sociales y ecológicas: con la construcción de un puente desde la ciudad de Belem, la nueva accesibilidad del lugar lo cambia irrevocablemente. El documentalista vuelve tres años después y los habitantes entrevistados explican cómo el desarrollo urbano, la destrucción de la naturaleza y la reconquista evangélica están ahuyentando a los espíritus originarios de la zona.

El director hizo un alto en su proyecto actual, un largometraje de ficción producida por Fabula (*Tony Manero, Post Mortem*), para relatar sus experiencias con la producción de *El arenal*.

276 Misha MacLaird

Entrevista por correo electrónica, Oakland, California, EEUU, y Santiago, Chile, Julio de 2010.

Misha MacLaird: Ud. es chileno, pero estudió cine en Cuba en la EICTV, y luego en Francia, en La Fémis. ¿Cómo es que llegó a filmar su primer largometraje en un pueblo de la Amazonía de Brasil? ¿Qué esperaba encontrar allá?

Sebastián Sepúlveda: Bueno, yo vengo de una familia exiliada, por lo tanto estuve durante toda mi infancia viviendo en distintos países, entre ellos Venezuela. Allí mi familia decidió asentarse, y sobretodo vivir y conocer el lugar en vez de mantener las maletas hechas esperando el momento para volver a Chile. Los viajes al río amazonas y el Orinoco marcaron mi infancia, así como los cuentos con las culebras y animales de la selva. Por eso cuando me invitaron a formar parte de un estudio sobre el imaginario de la Amazonía para la Universidad de Santiago, acepté de inmediato. En esa investigación viajé a Belem, y realicé distintas entrevistas a comunidades indígenas y quilombolas. Una profesora de la UFPA, Rosa Acevedo, me llevó a la comunidad de Guajará, donde había un arenal que estaba encantado. Una vez que llegué allí me sorprendió la cercanía que tenían con el mundo fantástico. Sentí mucha cercanía con los poblados que había conocido cuando chico, en la selva venezolana, eso y la naturalidad con que hablaban de sus fantasmas y monstruos me decidió a hacer un documental allí.

MM: ¿Y los de Guajará lo aceptaron a Ud. y su cámara sin problema? ¿La comunidad era bastante abierta en ese sentido? ¿Cuánto tiempo convivió con ellos antes de empezar a filmar?

SS: La comunidad es bastante recelosa, ya que en la Amazonía sucede un problema constantemente: el "extractivismo" sucede en todas las áreas, y la comunidad tenía un poco de recelo de que vinieran a quitarle algo. Sin embargo la profesora que me llevó, Rosa Acevedo, los había ayudado a obtener sus tierras, por lo tanto ser presentando por ella ya era una seguridad para ellos que mi presencia no iba a ser perjudicial. Pero tuve que explicar en una reunión de la comunidad qué es lo que pretendía hacer. El problema es que mi portugués era malísimo en aquel entonces —aprendí esa lengua mientras filmaba el documental—y nadie entendió nada de lo que yo quería hacer. Finalmente aceptaron

mi presencia, yo creo que por cosas tan simples como por la tranquilidad que les transmitía.

La cámara no era un gran problema, porque yo mismo no hacía de ella un problema, ni les hacía sentir que les estaba robando el alma, solo estaba compartiendo con ellos sus vivencias. Otra cosa importante es que estaba solo en la filmación. El hecho que yo hiciera la cámara quitaba el problema del "equipo de filmación" y hacía del acto de filmar algo muy íntimo. Por otro lado, ellos no creo que me tomaran tan en serio, no sentían que era la TV que llegaba a invadirlos, sino "el muchacho que hace preguntas", que es como me llamaban. El sonidista era un chico de 15 años de la comunidad, que no tenía idea de cine ni sonido, al que le enseñé a utilizar el boom. En general se aburría de sostener la caña, y algunas veces en las entrevistas sentadas sucedía que se quedaba dormido, y el micrófono comenzaba a bajar lentamente. Pero finalmente quedó un buen sonido, me apoyé mucho en los ambientes del lugar, los grabé muy densos, y a nivel de imagen trabajé muchas veces como si fuesen "sombras chinas", lo que me permitía hacer sentir un mundo vivo e inexplicable que no se veía, que estaba más allá de lo que podía ver.

MM: Parece que llegó con la intención de investigar la mitología contemporánea y la cosmovisión de esta comunidad. ¿En qué momento se dio cuenta de la conexión entre lo mítico y las cuestiones ecológicas que les afectan, por ejemplo la construcción del puente Alça Viaria?

SS: En un principio lo que me interesaba era la relación tan cotidiana que tenían con los fantasmas y monstruos como el hombre lobo. Yo sinceramente no sabía que existían los hombres lobo amazónicos, me dio mucha risa cuando lo supe. Soy un amante de las películas de monstruos de clase B antiguas, así que encontrarme allí con uno de mis "placeres culpables" fue muy estimulante. El cambio de vida que trae el puente, es decir el pasar a estar al lado de la ciudad de Belem después de 300 años de vivir alejados de la ciudad, es enorme, pero sinceramente nunca tuve muy claro qué tan radical iba a ser el cambio en la visión de mundo de los habitantes de la comunidad: el imaginario es algo tan difícil de captar, que creo nunca pensé que iba a lograr filmar los cambios del imaginario de ellos. Sabía que el puente iba a traer mutaciones en la vida de ellos, y sabía que iba a afectar el arenal encantado, pues el paso con la comunicación con la ciudad se transformaría de un lugar habitado por los espíritus a un bien mineral que iba a servir como

278 Misha MacLaird

simple arena de construcción en la ciudad. Fue algo como una apuesta en la primera fase pensar "filmemos esto y veamos qué sucede". Finalmente sucedieron muchos más cambios de lo que yo pensaba.

MM: ¿Puede describir un poco los espíritus que protagonizan la película, Matita Perera y el hombre lobo? ¿Qué conexión había entre ellos y los lugares encantados del poblado? Matita Perera (o Matinta Pereira, Matita Perê) tiene una importancia especial en la cultura brasileña, y sale varias veces en las canciones de Tom Jobim, ¿no?

SS: Matita Perera es un pájaro parecido a un pato que vuela por las noches y hace un silbido una vez que se va del lugar, no para llegar, de esa forma uno no nota su presencia. Es demoníaco y en realidad es una licantropía, son personas malas que toman esa forma para espiar a los buenos pobladores del lugar. Matita Perera existe en todo el Amazonas Brasileño, se podría decir que es el monstruo más famoso del lugar. Por otro lado está el hombre lobo, que son personas hurañas, malhumoradas que se transforman con la luz de luna, como en las malas películas de Hollywood. Sin embargo, tal como se ve en el documental, todos los habitantes de la comunidad han tenido encuentros con hombres lobos, algunas veces al dispararle se transforma nuevamente en otro ser, en un caballo por ejemplo. En general el lugar está lleno de monstruos, también existe un esqueleto que corre por la noche, un cura sin cabeza, una serpiente gigante que toma forma humana de un hombre vestido de blanco para asistir a los bailes. A mí todas las historias me divertían mucho, no vi sin embargo nada demasiado sospechoso. Debo decir, en defensa de los monstruos, que jamás me atreví a salir solo de noche por la selva.

MM: Varias personas en el documental repiten la idea de que los espíritus se huyen del poblado por la luz, porque su existencia depende de la sombra y los árboles de la selva se están talando. Otra persona compara la desaparición de los espíritus con la extinción de las culebras. ¿Vio esto como una perspectiva tradicional, o más una manera de

¹ El término *licantropía* se refiere específicamente a la transformación de un ser humano en lobo o hombre lobo, aunque se ha aceptado el uso que incluye otros animales. En esta entrevista se usa en el sentido más amplio, semejante a *zoantropía* o *teriantropía*. Los tres términos se utilizan tanto en la mitología como en la psicología.

conectar la pérdida de la mitología con el desarrollo urbano y la destrucción de la naturaleza?

SS: Me pareció muy fuerte que la propia comunidad tuviera una teoría sobre la modernización, en forma de fábula, para lograr entender sus propios procesos, pero de una forma poética. Comparaban los espíritus a las culebras, ya que desde que talaban árboles y el lugar comenzaba a estar más habitado, la vida de los hombres se imponía a la selva, las culebras desaparecían al igual que los espíritus. Tenían una forma de análisis casi científica de esa situación de modernización. Al mismo tiempo el tono docto con que lo analizaban le daba una poesía a esa comparación que a mí me parecía vital en el relato, para que ellos mismos dieran las pistas de una forma divertida y tierna de lo que les estaba sucediendo a ellos y a sus espíritus.

MM: *El arenal* evita la intervención explicativa o analítica de una narración, salvo dos párrafos de texto al inicio que sirven como introducción. Aquí se menciona que Guajará se estableció hace dos siglos como quilombo, es decir, un poblado de esclavos africanos fugitivos. ¿Por qué es importante este detalle?

SS: Porque a partir de esa identidad de esclavos libertos es que toda la mitología de ellos surge. Esto tiene mucho que ver con el real maravilloso de [Alejo] Carpentier en libros como *El Reino de Este Mundo*, en el que Carpentier narra casos de licantropía en un mundo de cimarrones, en Cuba, pero es una mitología parecida, salvo que el elemento Candomblé esta mucho mas presente en esa isla del Caribe. Es a partir de los lugares de esclavos, como La Casa Grande, es decir la casa del dueño de esclavos, y los barracones de esclavos que estaban junto a este lugar que se desarrollan los mitos. Por eso al principio del documental filmo a los protagonistas haciéndonos visitar estos lugares, vitales en las historias de sus familias, para conocer el poblado pero sobre todo para mostrar las conexiones que tienen estos lugares con los fantasmas.

MM: Ud. regresó al pueblo después de tres años, cuando se había terminado la construcción del puente y la comunidad había decido vender la arena del arenal, una decisión económica para poder mejorar las condiciones en que vivía la comunidad. ¿Qué tipo de cambios eran visible cuando regresó? ¿Había conflictos entre ellos sobre esta decisión?

280 Misha MacLaird

SS: Los cambios eran los de un lugar que pasa de ser campo agrícola al de un suburbio de ciudad: el puente trajo a la comunidad de Guajará de 4 horas en barco de Belem a 30 minutos en auto, por lo tanto sus habitantes se adecuaron al cambio. El puente trae cosas y se lleva otras. Al sacar la arena, el arenal se comenzó a convertir en un gran hueco de 100 hectáreas, y el agua empozada ahí era entonces un potencial peligro a futuro, pues facilitaba la aparición del dengue y la malaria, enfermedades desconocidas en el lugar. Además, con la llegada de camiones los habitantes de Guajará se enfrentaron a una serie de camioneros que comenzaron a convivir con ellos, gente de Belem con otra cultura, urbana. Una de las protagonistas del relato pasó de ser carbonera a ser vendedora de cigarrillos y chicles para los camioneros, cuestión que finalmente no integré en el relato ya que era un punto demasiado sociológico y vo pretendía elaborar el relato desde una óptica mágica, y no sociológico-académica. La utilización del cemento se acentuó, antes las casas se hacían en madera, que era un elemento liviano como para ser transportado en barcazas; ahora los sacos de cemento llegaban en camiones. La gente comenzó a poner rejas, ya que la seguridad pasó a ser un tema. Antes la semi autarquía les permitía vivir en forma abierta, ahora pasaban cerca mucha gente extraña, que nadie conocía. Y sobretodo la Iglesia Evangélica se instaló, ya que para los pastores era más fácil visitar cotidianamente la comunidad. El templo pasó de ser de madera a una horrible casona de cemento como es habitual en la estética de los templos evangélicos.

MM: Es cierto, en la segunda parte de la película, viene la cuestión de el cristianismo evangélico y el abandono de la prácticas de macumba, o candomblé. ¿De dónde viene esta nueva conquista religiosa y qué impacto ha tenido sobre Guajará, sobre sus tradiciones?

SS: Yo no sé si es macumba lo que practican los habitantes de estas quilombolas, es mas bien un animismo, y una práctica de la oralidad fantástica propia de ellos. En ningún momento hablan de orishás ni ningún tipo de divinidad del candomblé, son más bien visiones monstruosas que se repiten. Este choque entre una cultura animista, mágica y la práctica religiosa de los evangélicos que llega de la urbe a través del puente se da de una forma vertical. Los pastores dejan claro que las creencias en los espíritus del bosque son algo propio de Satanás, y no tiene cabida en sus mentes si se quiere seguir el Dios cristiano. La

protagonista del documental, la Señora Luisa, quien adoptó ese culto, era la que me alojaba, y en todo momento de nuestra convivencia en su casa me hablaba de los espíritus del bosque. En la Iglesia sin embargo tenía susto de decir frente a los demás "hermanos" que ella veía o escuchaba a Matita Perera, o a los hombres lobo, porque sabía que no estaba permitido por el culto esas creencias paganas. Los evangélicos venían a liquidar toda forma cultural, un poco de la misma forma que construyeron el templo como en todos lados, una casona cuadrada sin ninguna belleza, de cemento, sin adecuarse al lugar ni su historia. Lo mismo sucedía con el imaginario: había que aceptar simplemente los demonios de la Biblia y olvidar los monstruos que siempre convivieron con ellos en el bosque.

MM: Este documental ha estado en competencia oficial y ha sido premiado en festivales por todo el mundo, incluso en Europa, Brasil, Canadá, Estados Unidos y Chile. ¿Cómo ha sido la recepción en estos lugares, por el público de los festivales, los jurados y los críticos? ¿En dónde o en qué tipo de festival ha tenido una reacción fuerte, o una qué no esperaba?

SS: En general la recepción ha sido muy buena, cosa que es extraña porque soy muy autocrítico y siempre pienso que lo que hago tiene muchos problemas narrativos. Lo más importante para mí ha sido su participación en Brasil, en el que participó en el festival de Río, el Forumdoc de Belo Horizonte y ganó el Festival Amazónico de Manaus, entre otros. En esos festivales tanto el público como la crítica me trataron de forma extremadamente elogiosa, lo que ha sido muy agradable para mí porque yo soy chileno y ante un tema amazónico puede surgir siempre el elemento peligroso del "exotismo". Los comentarios de los críticos han sido por el contrario de decir que el documental mostraba un punto de vista sobre el tema novedoso, y que el documental se alejó del discurso paternalista o académico y tuvo una mirada horizontal con los personajes retratados, mostrando un Brasil secreto, rico humanamente y a su vez doloroso. En Chile para extrañeza mía también tuvo buena aceptación, lo que me abrió algunas puertas en un medio tan complejo laboralmente como el audiovisual. En México, en el festival de Guadalajara se me acercaron espectadores que estaban muy contentos de haber asistido a la proyección, ya que encontraron ecos en su mundo que era también sumamente mágico.

282 Misha MacLaird

MM: Su próximo largometraje será una obra de ficción, pero basada en hechos reales. O sea, desde un documental sobre espíritus y hombres lobo a una ficción sobre una tragedia de importancia social e histórica. ¿Cómo ha sido esa transición, en términos del proceso creativo? Y si quiere, cuente un poco sobre el proyecto actual.

SS: Actualmente preparo una película llamada Las niñas Quispe sobre la historia basada en hechos reales de tres hermanas, pastoras de cabras de la etnia coya en 1974 que decidieron de una forma ritual suicidarse sobre una gran roca, habiendo antes degollado a veinte de sus cabras "huachas", es decir huérfanas, y llevándose a sus dos perros con ellas. Suena un poco terrible, es una tragedia, pero en realidad es una película que cuenta el viaje espiritual de tres mujeres que se sienten solas y deciden crear un ritual de pasaje dentro de los términos de su cultura. Es una película sumamente mística, donde lo fantástico está presente ya que de alguna manera los espíritus, lo que no se ve, es vital en la narración. Es una película de ficción que pienso trabajar con actores no profesionales, pastoras coyas del lugar, y que pienso filmarlas en la misma cordillera donde vivían las hermanas Quispe. Es retratar nuevamente gente que sea interesante, como se hace en el documental, y que no solo "represente" a otra gente que existió como las hermanas Quispe, sino que aporten su oralidad, sus propias historias y formas de caminar, de moverse, que den real vida al relato. Es decir tengo un guión, pienso que es sólido, pero en cada parte del proceso de hacer una película hay que destruir el proceso anterior, hay que ir en contra de las facilidades y hacer lograr vivir todos los momentos de una película. Creo que la base de la historia puede darme los elementos dramáticos para hacer una bella película sobre la nostalgia de la vida.

Memórias de um "caçador de imagens" ou as Imagens de Portugal do Estado Novo vistas por Abel Escoto

Maria do Carmo Piçarra

Universidade Nova de Lisboa carmoramos@gmail.com

A série de cine-jornais *Imagens de Portugal* foi patrocinada pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI) para promover a propaganda cinematográfica do Estado Novo - e a sua produção foi assegurada entre 1953 e 1958 pela Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas (SPAC). Com realização de António Lopes Ribeiro desde o número 1 ao 157, a actualidade filmada do regime foi filmada pela câmara de Abel Escoto, que o Novo Cinema veio a integrar no movimento como director de fotografia de textitDom Roberto, de José Ernesto de Sousa, entre outras obras.

Quinzenalmente, dois ou três cinemas de estreia de Lisboa e um do Porto, e depois vários cinemas de reposição e mais de cinemas de todo o país, mostravam a actualidade em filme, tal como os homens da propaganda determinavam mostrá-la. Abel Escoto contou-me a sua experiência como "caçador de imagens" para o regime [entrevista realizada em 2000, Lisboa].

Maria do Carmo Piçarra: As *Imagens de Portugal* eram financiadas como?

Abel Escoto: Pelo Secretariado Nacional da Informação (SNI).

MCP: Pelo SNI ou pelo Fundo de Cinema Nacional?

AE: Era mesmo pelo SNI.

MCP: O SNI nessa altura tinha uma secção de cinema. . .

AE: Tinha, tinha.

MCP: Eles pagavam as actualidades na íntegra?

AE: Julgo que sim. Isso não posso garantir. Mas era, de certeza. E enquanto lá estive fiz uma série de documentários. As viagens presidenciais também eram financiadas pelo SNI. Pagava tudo.

Doc On-line, n.08, Agosto 2010, www.doc.ubi.pt, pp. 283-288.

MCP: Pagavam pouco?

AE: Não era para enriquecer.

MCP: Das reportagens que fez para *Imagens de Portugal*, qual/quais tiveram mais interesse para si?

AE: Foi a do Vulcão dos Capelinhos, nos Açores. Vale a pena ver esse documentário.

MCP: Dava-se muita importância às notícias culturais¹?

AE: Dava, dava. Era uma maneira de dar a conhecer ao país coisas que havia e as pessoas não conheciam. Filmei uma vez uma coisa que pouca gente deve ter visto que são as jóias da Coroa, que estão guardadas num cofre forte no Museu das Janelas Verdes. É raro ir lá alguém ver aquilo,

MCP: E nessas notícias culturais também davam destaque às iniciativas do SNI, género inaugurações das pousadas de Portugal...

AE: Nas culturais não. Se havia uma reportagem de uma inauguração dessas entrava mesmo no jornal, na parte das reportagens. A parte cultural eram castelos, paisagens, coisas assim, que eram pouco vistas pelos portugueses.

MCP: O jornal tinha uma componente muito grande de inaugurações e cerimónias públicas...

AE: Ah sim, é claro. (O jornal) Praticamente, era coisas oficiais. Havia desporto. Futebol, que era o que havia naquele tempo e pouco mais.

MCP: Como é que as pessoas lidavam com a câmara, nos sítios onde ia filmar?

AE: Havia aquela curiosidade própria. Até aqui em Lisboa... Aborreciame muito filmar exteriores aqui em Lisboa. Porque ia aquela gente toda para cima da gente, que era uma maçada! Tirando aquela curiosidade, deixavam trabalhar. Havia rapazes que se punham em frente mas era raramente. Tenho uma história muito gira mas é já depois do 25 de Abril. Fui com o Sinde Filipe que estava a realizar vários documentários. Eu trabalhava no antigo Instituto de Tecnologia Educativa, que agora é a Universidade Aberta. Ele fez vários documentários para lá e entre eles duas histórias do Miguel Torga... Uma dessas histórias fomos fazê-la lá

¹ Não têm uma correspondência directa com as notícias actuais da área da cultura. Culturais eram as reportagens mais desenvolvidas que, em *Imagens de Portugal*, abriam a edição, antes do noticiário propriamente dito.

para cima, para ao pé de Viseu. Numa aldeia, nem havia luz eléctrica. . . Foi logo a seguir ao 25 de Abril e tinham lá estado os soldados e aquela gente toda a fazer a propaganda daquele tempo. Eles tinham ficado beras com aquilo. Então entrámos lá e fomos recebidos à paulada. Julgavam que a gente ia para lá fazer a mesma coisa. Viémos cá abaixo, falar com o comandante da GNR e ele lá levou uma força da GNR à nossa frente e lá foi falar com os homens. Depois foi uma maravilha. Tinhamos tudo quanto queríamos daquela gente. Mas foi um caso sério para lá podermos entrar. E depois lá estivémos a fazer o documentário, a curta-metragem, que era *O Leproso*.

MCP: Voltando às *Imagens de Portugal*, chegou a filmar manifestações de apoio a Salazar?

AE: Não filmei muitas. Isso só se dava quando havia eleições. Principalmente quando houve as eleições em que entrou o Humberto Delgado. Mas aí ainda eu não estava no jornal. Quem fez isso foi o Queiroga. Até foi preso por causa dessa brincadeira.

MCP: E nessas manifestações havia muita gente ou tinham de filmar de modo a parecer que havia muita gente?

AE: Oh filha, isso tinha que se fazer! Fui a várias manifestações – não dessas de eleições mas de outras - e tínhamos de mostrar que havia lá muita gente mesmo. Tinha-se de se filmar com uma objectiva que fechasse o campo e que mostrasse muita gente, sem vazios à volta. Filmávamos sempre com objectivas que fechavam o campo, mostravam muita gente e que não deixavam vazios à volta. Isso fiz muitas vezes.

MCP: E que faziam mais, além disso?

AE: Apanhar o máximo possível as manifestações que interessavam à situação e fosse a favor da situação. Fazia-se o máximo possível para mostrar.

MCP: Alguma vez foi pressionado para destacar coisas em particular?

AE: Nunca tive muita pressão para fazer fosse aquilo que fosse. Eu tinha a consciência do que estava a fazer. Nunca fui a favor deles. A prova é que veio o 25 de Abril e nunca ninguém me incomodou. Porque nunca fui a favor nem contra. Era a minha profissão, tinha de o fazer. Tinha de comer todos os dias. Tinha a consciência do que estava a fazer e dentro da minha consciência, fazia o melhor que poderia fazer para os satisfazer. Não podia "Agora deixa-me cá tramar estes gajos" — des-

culpe o termo – e pôr uma objectiva larga para mostrar só vazios. Tinha a consciência de que se aparecesse lá com isso, se calhar mandavamme embora.

MCP: Trabalhou nas I*magens de Portugal* durante seis anos. O Lopes Ribeiro conseguiu esse garantir a produção do jornal para o SNI durante esses seis anos. Depois disso o SNI abriu concurso...

AE: E foi o Queiroga. O Lopes Ribeiro, ou não estava já muito interessado naquilo, ou qualquer coisa. O que é certo é que quem ganhou nesse ano o concurso foi o Queiroga, que tinha a sua própria equipa.

MCP: A SPAC fica só a fazer documentários e mais tarde é comprada pelos Exclusivos Triunfo. O Abel vai para a RTP.

AE: A RTP abriu em 1957 e eu fui para lá em 1958.

MCP: E que fazia lá?

AE: Era o chefe dos operadores. **MCP**: E fazia a mesma coisa?

AE: Era, era mais ou menos a mesma coisa. Era ainda com câmaras de 16mm. Só se fazia com cinema.

MCP: Quando trabalhou em *Imagens de Portugal*, como é que a polícia lidava com os operadores de câmara?

AE: A polícia não chateava muito. Só me lembro de uma vez ter um problema. Ia para uma reportagem e não levava livre trânsito nem nada e mostrei a carteira profissional. Ele não quis saber e depois eu até disse isso no sindicato: "Isto, afinal de contas, não serve para nada". Diz lá para darem facilidades a quem possuir esta carteira mas afinal de contas não serve para nada. Depois lá consegui convencer o polícia e ele deixou-me.

MCP: Era a fazer o quê? **AE**: Já não me lembro.

MCP: Mas era nas *Imagens*?

AE: Era nas *Imagens*. Mas quando ia para fora não. Aquele, o Casaca, que fugiu para Espanha, foi comigo em viagens com o presidente. Ele é que era o chefe da polícia de Estado. Lidava com a gente nas palminhas. Tinhamos tudo quanto queríamos deles. A polícia era simpática, pois não, não havia de ser... la até a a abrir caminho para a gente e tudo.

MCP: Por isso é que perguntava à pouco sobre como era com as multidões e as pessoas...

AE: Se não tinhamos a ajuda da polícia, não era fácil. Tive uma vez um funeral – para ser filmado era de um graúdo, claro – no cemitério dos Prazeres e o homem foi metido num mausoléu. Só que havia o mausoléu e depois havia um gradeamento em ferro, com umas setas lá em cima. E havia uma multidão que tapava tudo. "Como é que vou fazer este serviço? Como é que me vou meter no meio desta malta toda para filmar lá o morto? A única maneira é ir para o gradeamento e filmar dali". Amarenhei por ali acima. Podia ter caído e ter-me espetado naquelas setas. Lá fiz aquilo. Deitei o fio da câmara lá para baixo, puxei a bateria para cima. . .

MCP: E como é que se segurava?

AE: Olha, as setas eram altas. Punha a perna à volta delas e segurava-me. E lá filmei aquilo.

MCP: Com uma câmara de doze quilos?

AE: Pois, doze quilos. E consegui filmar. Era a única maneira de fazer aquilo. A gente tinha que se desenrascar na altura. O que havia de fazer? A reportagem era bom para isso. Tinhamos situações em que tinha de se improvisar e tinhamos de puxar pela cabeça para conseguir resolver.

MCP: Cerimónias oficiais, com tribunas, já era mais simples?

AE: Já era mais fácil. Tinhamos a possibilidade de ir lá para o pé e não havia multidões. Onde se filmava lindamente era nas igrejas. Os Te-Deum e assim, era uma maravilha! Andávamos por onde queríamos, filmávamos o que queríamos.

MCP: E chegou a filmar cerimónias no Terreiro do Paço?

AE: Sim, sim, sim.

MCP: Eram sempre cerimónias com alguma grandiosidade.

AE: Fiz muitos desfiles, com a Mocidade Portuguesa, no 1ž de Dezembro.

MCP: Como é que se conseguia inovar? Seis anos a filmar 1žs de Dezembro...

AE: Aquilo era sempre igual. Tinha é que se mudar de ângulos e inventar coisas para não se mostrar sempre a mesma coisa.

MCP: Alguma viagem que tenha gostado particularmente de filmar?

AE: Gostei muito do Brasil e de Inglaterra. Gostei de certo modo em Espanha.

MCP: Como é que era o Franco?

AE: O Franco era simpático. Tão simpático era que, numa cerimónia em que houve uma entrega de uma espada – já não me lembro se era o Franco que entregava ao Craveiro Lopes se era o Craveiro Lopes que dava ao Franco... Sei que aquilo era uma cerimónia ao ar livre e fez-se uma cunha dos jornalistas todos. Havia para lá jornalistas, fotógrafos, de muito lado. Combinou-se fazer uma espinha para todos fotografarem. Só que há sempre aqueles espertos que querem apanhar tudo. Na altura de o homem entregar a espada foi para ali tudo e nós do cinema não fizémos nada praticamente. Tivémos de pedir ao Craveiro Lopes para entregar de novo a espada. Para fazer só para o cinema. Fizeram então a mesma cerimónia para a gente filmar. Podiam ter dito: "A gente não tem nada com isso". Mas eles também queriam ficar no boneco.

MCP: E cerimónias políticas que não eram públicas, como a entrega de credenciais de diplomatas. . .

AE: Isso também fiz muita coisa.

MCP: Era só o Abel que lá estava ou havia mais jornalistas?

AE: Não. Havia mais jornalistas. Cada jornal tinha um fotógrafo ou então havia um fotógrafo que fazia para todos os jornais - para não serem muitos. Eu era o único de cinema. A essas coisas ia a todas. Já me conheciam. Toda a gente me vinha cumprimentar. Aconteceu-me até uma coisa muito gira. Fiz a viagem inauguração do barco Vera Cruz. ao Brasil. A bordo, aquilo era só convidados. E fizeram um torneio de pingue-pongue a bordo, com os convidados, os jornalistas. Entre eles ia o Adriano Moreira. Ele era novo nessa época, como eu era. Nos barcos, enjôo muito. E como sabiam que jogava um bocado de pinguepongue lá me iam chamar e eu dizia que não podia ir porque estava enjoado. Lá fui e fiz o torneio e mesmo enjoado e tudo ganhei o torneio. Aguilo acabou e eu já não me lembrava nada do Adriano Moreira. Mas o Adriano Moreira, cada vez que me via, em qualquer cerimónia, mal me via vinha logo para me cumprimentar. Eu pensava: " Mas de onde é que eu conheço este tipo? Ele fala-me tão bem". Tinha uma série de jornais de bordo e fui lá ver. Um dos que eu tinha eliminado era o Adriano Moreira.

Mulheres da Raia, uma história contada na primeira pessoa, uma entrevista a Diana Gonçalves

Ana Catarina Pereira

Universidade da Beira Interior - UBI anacatarinapereira4@gmail.com

Mulheres da Raia, uma história contada na primeira pessoa

Diana Gonçalves tem 24 anos e é licenciada em Comunicação Audiovisual pela Universidade de Vigo. Filha de pai português e mãe hispano-brasileiro, a documentarista cresceu entre os dois lados da Península e a eles dedicou o seu primeiro filme. *Mulheres da Raia* é um documentário emotivo sobre o contrabando local e a emigração clandestina do período ditatorial comum a Portugal e Espanha, época em que as mulheres que entrevista - viúvas de maridos vivos que haviam partido para o Ultramar - lutavam pela subsistência da família. Histórias de vida reveladas na primeira pessoa e sentimentos que não se escondem frente a uma câmara de filmar. Por todos os festivais e sessões especiais onde tem passado, *Mulheres da Raia* tem sido aplaudido e premiado. Um sucesso que não deslumbra Diana Gonçalves, como nos revela em entrevista concedida por e-mail, em Junho de 2010.

Ana Catarina Pereira: Como surgiu a ideia de filmares *Mulheres da Raia*?

Diana Gonçalves: Foi no ano de 2008, quando estava a finalizar o curso de Comunicação Audiovisual, na Galiza. Uns meses antes já rondava na minha a cabeça a grande pergunta: "E agora, o que vou fazer com a minha vida?" A resposta chegou no momento certo, na projecção da minha primeira curta, *Trapicheiras* (2008): foi um exercício de documentário que realizei num ateliê, no Festival Internacional de documentários PLAY-DOC (Espanha). Num acto compulsivo, tinha-me inscrito nessa maratona de cinema que me empurrou definitivamente a fazer o meu primeiro filme. Lembro-me que muitas vezes me perguntava a mim própria, em voz baixa, se algum dia iria ser capaz de construir uma

história que chegasse ao público e que conseguisse tocá-lo. Aquela foi uma experiência que me encorajou a tentar.

O festival propunha que interpretássemos uma palavra numa curtametragem que não excedesse os quatro minutos: a palavra escolhida foi "caminho". No mesmo dia, e em conversa com a minha avó, surgiu uma lembrança de infância ou, melhor dizendo, uma imagem que tinha construído na infância, também em conversa com ela: uma mulher a atravessar a fronteira na ponte de ferro. Nesse momento senti necessidade de dar uma interpretação pessoal a essa palavra tão vaga, falando daquele que era o meu caminho de todos os dias. Fui à procura das histórias quotidianas das mulheres da fronteira, não só para as resgatar do esquecimento e da invisibilidade do tempo, mas também para construção da minha própria identidade (e da identidade da minha comunidade). Nesse momento iniciei um processo de autoconhecimento e de reconhecimento da comunidade galaico-portuguesa.

Mas isto são reflexões feitas a partir do presente. Há dois anos atrás, o que impulsionou a seguir este "caminho" foi a emoção ao contemplar na tela e na escuridão da sala aqueles quatro minutos de *Trapicheiras*. O coração nunca bateu tão forte, o tempo nunca passou tão depressa, tinha a sensação de estar a flutuar num sonho. Era realidade, era documentário. Tinha que prolongar esses quatro minutos.

ACP: Sendo este um projecto que realizaste logo depois do teu percurso académico, tiveste algum tipo de apoio da universidade?

DG: No processo de construção do documentário não tive nenhum apoio por parte da faculdade. Quando realizei a minha primeira curta no ateliê estava a frequentar o último ano do curso. A comunidade universitária soube da minha participação no festival e da minha intenção de continuar a desenvolver a história de género da fronteira. Além do mais, a curta ganhou o prémio do ateliê e foi notícia na imprensa local e nacional. Lembro-me da minha surpresa quando o jornal *El País* fez um balanço do festival colocando a *Trapicheiras* como protagonista do artigo. A pequena história teve um impacto mediático pouco usual para o género e para alguém que ainda é desconhecido no meio. Foram estas circunstâncias singulares e o retorno do público que me fizeram acreditar com mais força no sonho. Mas, segundo parece, estas não foram provas suficientes para a instituição académica que nunca se mostrou interessada em participar no projecto. É incrível a falta de estímulos que

enfrentamos na fase de formação, e o mais grave é mesmo a falta de interesse pelo futuro dos jovens. Na minha experiência pessoal, quando verdadeiramente precisei do referente académico ele desapareceu: no momento crucial da minha carreira a instituição universitária deu-me as costas. O único apoio dentro da faculdade foi o de um professor que acompanhou a minha formação ao longo dos anos, Xaime Fandiño. Ele ensinou-me a profissão e contagiou-me, pela paixão com que todos os dias falava de cinema. Foi dos poucos que acreditou em mim e que me aconselhou a nunca desistir. E eu escutei o meu mestre.

ACP: Quantas pessoas fizeram parte da tua equipa de trabalho?

DG: Éramos dois nesta (mais do que arriscada) aventura de fazer um documentário. Um colega de faculdade, Miguel Barbosa, aceitou o convite para fazer parte da história. Ele era diferente dos restantes. Eu e a maioria dos meus colegas discutíamos frequentemente para ter o nosso lugar na mesa de realização, enquanto ele, voluntariamente, ficava no cantinho a manusear a mesa de som. Alguns meses antes de realizar a minha primeira curta coincidimos na realização de um exercício de documentário para a faculdade. Pela primeira vez tive que enfrentar o meu desejo de dirigir. Eu li em dois dias o tratado de realização de documentários de Michael Rabiger, e ele fez o mesmo com o som. Nas horas livres de aulas, começámos a fazer provas pela rua; fazíamos registos da cidade quase todos os dias. Sem sabermos, estávamos a formar a equipa do futuro documentário.

A construção do filme passa pela constituição da equipa - essa é provavelmente a etapa mais delicada e mais complicada que vai determinar o resultado da história. É muito difícil encontrar as pessoas certas, e no documentário ainda mais. Para mim, não é suficiente que a pessoa seja um bom técnico: é preciso que ele ou ela sinta a história como sua e que tenha uma postura aberta em relação à realidade. Não é suficiente registar o momento, há que viver o momento. Nesse sentido, o Miguel respondeu às minhas exigências e esteve à altura da sua responsabilidade no som e na composição da música original. Fomos uma verdadeira equipa ao longo de um ano: resistimos às dificuldades económicas, à escassez de recursos e ao desgaste físico por sermos só nós. A pequena dimensão da equipa nunca foi um problema: acho que a história ganhou com isso em intensidade e intimidade. E não posso deixar de mencionar os meus pais e avós, que eu considero

parte da equipa. Sem o seu investimento económico particular e as suas injecções de força, provavelmente, não estaria a responder a esta entrevista.

ACP: Da pesquisa que realizaste, conseguiste perceber em que época terá começado o contrabando transfronteiriço?

DG: É difícil estabelecer datas concretas quando se estudam fenómenos fora da lei, que é o caso de actividades transfronteiriças como o contrabando local ou a imigração clandestina. Existe pouca documentação da época e uma grande dificuldade de acesso colocada pelas administrações públicas, o que dificulta a investigação dos profissionais ou a simples consulta dos curiosos. São poucos os investigadores contemporâneos que se debruçam sobre a matéria, sendo poucos os referentes. Os dados mais antigos que encontrei sobre importações aduaneiras terrestres correspondem à fronteira Espanha-Portugal, nas contas de D. Sancho IV, finais do século XIII.

Uma das fases fundamentais no processo de construção do documentário foi a investigação e documentação prévia às filmagens. O factual não é o mais importante do filme, mas há um tema de fundo do qual nasce esta história de sobrevivência das populações raianas que necessita ser estudado em profundidade - para que se perceba a dimensão do fenómeno tratado e para nos posicionarmos na própria história como narrador. Não se pode "contar por contar", há muito cinemadocumentário que é meramente preguiçoso. O documentário não é uma demonstração de conhecimentos perante o público, mas é preciso ser rigoroso no tratamento de questões históricas. Eu simplesmente proporciono ao espectador umas pequenas guias - pensando que ele pode ser de qualquer nacionalidade - para que possa contextualizar a história e entender o porquê desta luta diária (eu própria também preciso descobrir essas guias para ter consciência da realidade tratada). Esse é o ponto de partida para a construção da história e para a intervenção na realidade.

ACP: Consideras que os povos da raia têm uma dupla identidade, situada algures entre Portugal e Espanha?

DG: A dupla identidade é um termo técnico, criado pelos próprios estados, que não encerra a complexidade dos territórios limítrofes. Não se trata de uma questão de fusão das duas identidades: trata-se de uma identidade própria, ou de uma identidade de fronteira construída

ao longo do tempo. Há um elemento diferencial no modo de relacionamento quotidiano, por se estar tão próximo de uma cultura e organização social diferente e, dependendo da época, de um sistema político e económico distinto. O contacto humano entre os habitantes das duas beiras e o intercâmbio comercial entre as comunidades gerou grandes laços de amizade e uma predisposição para entender o vizinho mais acentuada em tempos de necessidade - como na época ditatorial franquista e salazarista, que marcou a história do século XX dos dois países. A fronteira é um território confuso e contraditório por natureza: os limites geográficos estão determinados mas, para as populações raianas, as diferenças não são tão claras como as impostas pelo poder central. Existem processos de integração (matrimónios mistos, visitas dos habitantes do outro lado por razões de compra, educação, saúde, etc) que são alheios às regulações.

ACP: Como se podem definir estas mulheres? Quem são as *Mulheres da Raia*?

DG: São mulheres de garra e de carácter, dotadas de uma força invulgar. Mulheres que tiveram que vestir calças em tempos de saia, mas que nunca reivindicaram o seu papel. Viveram uma luta silenciosa, em tempos difíceis, e até agora nunca tinham sido reconhecidas nem mesmo pela própria comunidade. São mulheres protagonistas do seu tempo relegadas a um segundo plano.

ACP: Assumes o tom de homenagem que o documentário parece transmitir?

DG: *Mulheres da Raia* é, sem dúvida, um reconhecimento da luta silenciosa das mulheres da fronteira, mas esse não foi o motivo principal que me empurrou a contar esta história. Eu sentia necessidade de construir a minha identidade e isto levou-me a falar da minha comunidade. Por detrás da câmara queria mostrar esse modo de respirar e de sentir diferente, falar da minha pertença ao território híbrido da fronteira e dessa contradição que sempre me acompanhou, por me sentir perto e longe dos dois países ao mesmo tempo. Para além disso, queria construir uma ponte de diálogo entre as duas beiras, superar barreiras e preconceitos ignorantes que muitas vezes dificultam as relações quotidianas, para construir a memória colectiva que manifesta a história partilhada. É certo que a minha posição intermédia, como elemento integrante das duas comunidades, me colocou numa posição privilegiada

para contar uma história tão local como universal. *Mulheres da Raia* é uma história de luta diária pela sobrevivência, uma travessia pelas emoções e sentimentos provocados pelo trânsito da fronteira. Eu queria levar a história da minha comunidade além fronteiras, e para isso construí uma história que pudesse ser entendida por qualquer espectador de qualquer nacionalidade.

ACP: Foi importante para ti dares visibilidade a estas mulheres, sobre as quais não se costuma falar, escrever ou filmar?

DG: Esta era uma história condenada a desaparecer; uma história do quotidiano e de gente anónima que a poucos parecia interessar. O mais difícil muitas vezes é reparar no que está próximo. Temos grandes dificuldades em dar valor ao que é nosso: este é um património partilhado por portugueses e espanhóis. Mais difícil ainda é falar de um passado que é incómodo e que ainda dói, mas é um exercício necessário para recolocar as coisas no seu devido lugar, para reparar possíveis injustiças do passado e, sobretudo, para evoluirmos conscientes de quem somos.

As Mulheres da Raia, na maioria dos casos, eram simples transportadoras de mercadorias, que ganhavam para o dia-a-dia. Elas eram o elo mais fraco de um sistema de transporte ilegal numa fronteira que não lhes permitiu evoluir, mas simplesmente sobreviver. Elas foram importantes agentes económicos para o desenvolvimento das terras fronteiriças; e foi a própria comunidade que se nutriu do seu esforço que lhes deu as costas. Apesar do seu protagonismo na história sempre estiveram condenadas a uma realidade secundária. É hora de inverter esta tendência, e corresponde-nos sobretudo a nós, mulheres, falar, escrever e filmar sobre nós próprias. A maior satisfação de ter feito o filme é a sensação de ter reparado uma injustiça no tempo: a capacidade transformadora do documentário é incrível. Para estas mulheres, poderem falar pela primeira vez com total liberdade sobre o assunto, teve um enorme efeito de libertação. Para além disso houve também uma grande aceitação por parte da comunidade, e que começou com o aplauso do filme.

ACP: Sentiste que criaste uma empatia com elas, apesar de a câmara estar no meio?

DG: A câmara é um elemento visível e, num primeiro momento, assustador para quem se coloca do outro lado. A câmara outorga um certo

poder, e a outra pessoa está consciente disso. Mas eu não vejo a câmara como um obstáculo para estabelecer uma comunicação autêntica com a outra pessoa, antes pelo contrário: a sua presença é o que dá a esse encontro um carácter fílmico, provocando reacções que também são úteis para a interpretação da realidade.

O fundamental é a relação de olhar na conversa. Eu não falei para a câmara - olhei para os olhos delas, e ouvi atentamente o que elas me disseram. Elas, por vezes, estavam conscientes da presença, enquanto noutras esqueciam completamente a câmara. Mas estas mulheres estavam essencialmente conscientes de que havia uma pessoa lá, que não retirava o olhar e que as escutava como nunca ninguém as tinha escutado. Isso era real - a câmara era secundária. Muitas vezes, no diálogo com estas mulheres, senti que não havia nada entre as duas, que nada nos rodeava. Nesses momentos, quando sentes que te ligas a outro ser humano, é que a experiência faz sentido.

Todas as pessoas têm necessidade de ser escutadas: não há maior impulso no ser humano que ser ouvido e reconhecido. Da minha parte há uma necessidade profunda de ouvir, enquanto da outra parte existe uma necessidade de ser ouvido. Eu transmiti-lhes a minha intenção e a necessidade de contar esta história; elas acreditaram em mim porque, ao mesmo tempo, tinham necessidade de desabafar com alguém. No momento em que aceitaram o meu propósito e a minha presença, estabeleceu-se uma relação de dependência e de empatia natural.

ACP: Também te consideras uma mulher num mundo de homens (o cinema)?

DG: A realidade é essa. O audiovisual e o cinema são meios maioritariamente controlados por homens. A comunicação é um mundo de homens em que as mulheres têm cada vez mais presença, como em muitas outras esferas da sociedade; a vida profissional forma parte de um processo de integração que também se reflecte no cinema. Nós, as realizadoras, somos uma minoria, mas mudar essa realidade depende em grande parte de nós próprias. A mulher tem que se libertar dessa responsabilidade que sente por ser mulher; não pensar tanto em fazer as coisas bem, mas simplesmente arriscar e fazer. Temos o mesmo direito de errar e de fazer maus filmes, mas parece que o insucesso feminino é sempre mais castigado. Os homens estão mais libertos das

expectativas; nós deveríamos fazer o mesmo e colocar-nos mais vezes na primeira fila.

Pela minha experiência pessoal e profissional, posso dizer que ser mulher (e jovem), num primeiro momento, é uma barreira. Sobretudo quando decides dar o primeiro passo e não há um trabalho ou uma experiência que suporte as tuas palavras. Em reuniões decisivas muitas vezes tive que enfrentar posturas mal-educadas e pouco agradáveis de quem se colocava à minha frente. Convém dizer que não eram só homens: em alguns casos esta postura também era adoptada por mulheres. Nesses momentos apetecia-me dar um golpe em cima da mesa, mas o melhor golpe que dei foi o filme.

Cada vez que entro numa sala de reuniões sinto que o olhar é mais desconfiado. Os cinco primeiros minutos de cada conversa são determinantes; eu estou consciente de que tenho que demonstrar algo mais para que me levem a sério. Mas quando o trabalho e as capacidades são visíveis a barreira desaparece. A igualdade de oportunidades no cinema, como no resto da sociedade, é um processo inevitavelmente lento. A ruptura com a tradição masculina da profissão e a mudança de mentalidade é impossível de materializar-se de um dia para outro. Mas agora temos a nossa grande oportunidade que não podemos desaproveitar.

ACP: Acreditas que pode existir uma sensibilidade feminina que transparece nos filmes realizados por mulheres?

DG: Temos as mesmas capacidades e a mesma possibilidade de olhar, mas é lógico que exista uma sensibilidade diferente. Isto não é positivo nem negativo. Simplesmente somos diferentes por natureza e isso, por vezes, também é visível na expressão cinematográfica. Acho que esta questão é curiosa no tratamento da nudez: o homem costuma dissecar as partes do corpo, e a mulher costuma tratar a nudez como um corpo inteiro, um todo. Em grande parte dos filmes feitos por homens há uma necessidade de representação do poder masculino através do corpo ou de objectos (pistolas, navalhas...) e, por vezes, uma excessiva fragilização da figura feminina. Mas isto são impressões que não se podem generalizar. O mais importante é o descobrimento por parte da mulher de que também pode olhar. Eles olham-nos, somos conscientes do seu olhar sobre nós, mas o descobrimento está em que nós, também podemos fazê-lo.

ACP: A recepção ao filme tem sido óptima - nos vários festivais em que tem participado tem sido notícia e premiado. Como te sentes em relação a estas distinções?

DG: Os prémios têm a importância que têm; são importantes para o curriculum e podem abrir outras portas. Estou consciente da importância do reconhecimento profissional para ter a opção de crescer, mas os prémios não se devem sobrevalorizar: são só mais um estímulo para continuar. Em vez de uma estatueta deveriam era facilitar-nos a realização da próxima obra. O verdadeiro prémio é tocar as pessoas na sala de cinema, conseguir remexer nas emoções e nos sentimentos de um desconhecido através das imagens e dos sons. Haverá algo mais extraordinário no mundo?

O meu grande prémio é ter sido capaz de realizar o meu primeiro documentário e devolver o filme aos seus protagonistas. Desde o dia em que comecei a filmar, prometi a mim mesma voltar aos locais da filmagem para projectar o filme em comunidade. A minha ideia era levar o cinema à rua, sobretudo às populações do interior, e provocar o debate nos próprios lugares de memória na fronteira. E assim fiz, novamente sem apoio institucional - que me foi recusado em repetidas ocasiões. Depois de um longo caminho percorrido por festivais e da obtenção de alguns prémios realizei a projecção itinerante do documentário que, ao contrário de muitas previsões, foi um êxito não só de assistência mas também de participação activa.

ACP: Quais são as tuas maiores referências cinematográficas?

DG: As referências conscientes são muitas, desde o sentido estético do cinema soviético de Einsestein e Vertov (que impregna a imagem de realismo e utiliza magistralmente a manipulação da montagem); passando pela orientação social e pelo cinema quase de "desesperança" do neo-realismo italiano de De Sica, Visconti; até ao activo documentário brasileiro encabeçado por um Coutinho político, que traz a emoção humana sem sentimentalismo nem truques; ou ao documentário da meditação e do peso do tempo de Audrius Stonys. As referências são múltiplas e variadas. Todas elas têm um peso quando me coloco detrás da câmara, como também a experiência vital que carrego. Mais do que uma cinéfila, sou uma observadora atenta da vida. Para mim, o importante é encontrar uma forma pessoal de contar que torne única a experiência cinematográfica sentida e realizada. Para isso é preciso

libertar-se de dogmas, ter a intenção de explorar novas linguagens e estar aberto a outras possibilidades para entender a natureza de cada projecto. E, por último, ter dinheiro.

ACP: O que é, para ti, o documentário?

DG: É uma maneira de estar no mundo e de fazer cinema. Uma tentativa de compreendê-lo, preenchendo o vazio das palavras e o vazio das imagens. Uma tentativa de entender o país, o povo, a história, a vida e a mim própria. É, ao mesmo tempo, uma maneira de libertar-me de preconceitos e de dialogar com o outro ao mesmo nível. É uma forma de vida que não se escolhe - já se nasce com ela. Eu filmo por uma necessidade vital.

ACP: A verdade é sempre o objectivo principal?

DG: No documentário há um cruzamento de olhares que se encontram ou se confrontam, permitindo a desconstrução do apreendido como real e do assimilado como verdade. As hipóteses de partida são válidas, até que se demonstre o contrário ou até que o outro nos demonstre o contrário. As nossas convicções são temporais, postas à prova a cada instante. Mas sobre estas bases, certas ou não, constroemse novos significados, novas concepções do observado. O real não se constrói do nada, constrói-se sobre o aprendido e o vivido. E, ainda que pareça contraditório (a observação e a intervenção no real), existe ao mesmo tempo uma certa predisposição para estar vazio.

Cada pessoa fala a partir da sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda a sua vida. A principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro, até ao ponto de transmitir a impressão de que o interlocutor tem razão ou, pelo menos, as suas razões. Essa é a regra suprema da humildade da qual se pode ter imenso orgulho e que aprendi do mestre Coutinho. É preciso uma predisposição para estar vazia: só assim posso filmar e construir. A pessoa que se coloca à minha frente não se vai sentir julgada. Ela contará a sua verdade e eu construirei a minha verdade.

ACP: Que projectos tens para o futuro?

DG: Filmar, filmar e filmar. Para isso, é preciso lutar todos os dias contra a falta de recursos e o cansaço provocado pela rotina do trabalho (o mesmo que possibilita a sobrevivência que o documentário não permite). Ser "mulher-orquestra" não é fácil: crescer no mundo do cinema ainda é mais difícil e ser independente é uma autêntica loucura. O cin-

ema é mais bonito do outro lado, mas eu preciso colocar-me por detrás da câmara. A batalha principal é realizar o segundo documentário. A segunda é chegar ao público. Talvez algum dia possa dedicar-me a contar histórias sem pensar na contabilidade, nas contratações, nos processos burocráticos intermináveis... Mas com ou sem apoio institucional, com ou sem produtora, vou continuar.