DOC
ON-LINE

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

WWW.DOC.UBI.PT

MADVENTURES (2009),
AMAZONAS: ON THE RIVER OF SHAMANS, DE TUNNA MILONOFF

#17

EDITORES
MARCIUS FREIRE (UNICAMP, Brasil)
MANUELA PENAFRIA (UBI, Portugal)

DOCUMENTÁRIO E TELEVISÃO
DOCUMENTAL Y TELEVISIÓN
DOCUMENTARY AND TELEVISION
DOCUMENTAIRE ET TÉLÉVISION

MARÇO/2015

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Palazón (Universidad Rey Juan Carlos, Espanha)
Annie Comolli (École Pratique des Hautes Études, França)
António Fidalgo (Universidade da Beira Interior, Portugal)
António Weinrichter (Universidad Carlos III, Espanha)
Bienvenido León Anguiano (Universidad de Navarra, Espanha)
Casimiro Torreiro (Universidad Carlos III Madrid, Espanha)
Cássio dos Santos Tomaim (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil)
Catherine Benamou (Universidade da California-Irvine, EUA)
Claudine de France (Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS, França)
Frederico Lopes (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Gordon D. Henry (Michigan State University, EUA)
Javier Campo (Universidad Nacional del Centro - UNICEN; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina)
José da Silva Ribeiro (Universidade Aberta, Portugal)
José Filipe Costa (IADE-Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Portugal)
João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Julio Montero (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
Luís Nogueira (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Luiz Antonio Coelho (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Margarita Ledo Andión (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)
María Luisa Ortega Gálvez (Universidad Autónoma de Madrid, España)
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)
Samuel José Holanda de Paiva (Universidade Federal de São Carlos, Brasil)
Tito Cardoso e Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)

© Doc On-line www.doc.ubi.pt

Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas

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

março | marzo | march | mars 2015 ISSN: 1646-477X

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity > Périodicité semestrielle

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

Membros do Conselho que participaram na presente edição | Miembros del Consejo Editorial que participaron en esta edición | Members of the Editorial Board that participated in this edition | Membres du Conseil Editorial qui ont participé à cette édition: Alfonso Palazón , António Weinrichter**,** Casimiro Torreiro, Cássio dos Santos Tomaim, Frederico Lopes, João Luiz Vieira, José Filipe Costa, Paula Mota Santos, María Luisa Gálvez, Margarita Ledo Andión, Samuel José Holanda de Paiva, Tito Cardoso e Cunha.

Índice

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Documentário e televisão

Marcius Freire, Manuela Penafria ..... - 2 -

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier Thématique

Apropriação pela crítica: a televisão como tema no cinema de periferia

Gustavo Souza ..... - 6 -

Jean-Luc Godard y la televisión. El arte de pensar y experimentar el documento

Miguel Alfonso Bouhaben ..... - 23 -

O *Outro* no telejornalismo e no cinema documentário – uma análise sobre as abordagens narrativas assumidas no caso dos prisioneiros do Carandiru

Rafael Valles ..... - 46 -

Construcción y pérdida de la identidad en la televisión argentina de los años sesenta. Acerca de *la televisión y yo*

Elina Adduci Spina ..... - 65 -

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

Documentário poético e subjectividade: a estética expressionista em *Transmutação*

Bertrand Lira ..... - 82 -

Ante la imagen ausente. Exploraciones de la subjectividad en el cine de no ficción

Lior Zylberman ..... - 100 -

Temporalidad y melancolía en *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán

Rafael Mc Namara, Natalia Taccetta ..... - 128 -

Cinema como instrumento de controlo político e fonte documental de análise social

Sandra Coelho ..... - 153 -

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

El cine documental en primera persona o la subjetividad de los cineastas

Lauren Sperling ..... - 166 -

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

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

Cenários de guerra na selva urbana: imaginários da violência e consumo turístico da cidade do Rio de Janeiro no documentário seriado *Madventures*

Ricardo Ferreira Freitas; Ana Teresa Gotardo ..... - 172 -

Balaou e *É na terra não é na lua*: o mar como elemento central na obra de Gonçalo Tocha

Bárbara Abrantes ..... - 191 -

A narrativa da memória em *Histórias que contamos*

Anna Beatriz Lisbôa de Vasconcelos ..... - 207 -

ENTREVISTA

Entrevista | Interviews | Entretiens

Entrevista com Rainer Standke, montador de *Lições da escuridão*

Paola Prestes ..... - 218 -

Uma definição de cinema, por Pedro Costa

Ana Catarina Pereira, Bruno Medeiros, Fernando Cabral, Miguel Mota Pires .- 243 -

DISSERTAÇÕES E TESES

Tesis | Theses | Thèses

Documentário e cinema da asserção pressuposta segundo Noël Carroll

André Bonotto..... - 252 -

Mulheres nordestinas, sujeitos ou objetos? Análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros da década de oitenta social

Carla Conceição da Silva Paiva ..... - 254 -

Cinema militante, videoativismo e vídeo popular: a luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história

Gabriel de Barcelos Sotomaior..... - 256 -

Conceitos estilos e procedimentos audiovisuais em documentários de arquivo antinazistas

Isabel Anderson Ferreira da Silva..... - 258 -

O cinema animalista: a imagem em/no movimento pelos animais

Bianca Salles Dantas..... - 260 -

Inventário da obra audiovisual de Cao Guimarães

Cássia Takahashi Hosni..... - 262 -

Andrea Tonacci: do teatro das verdades às cenas de ficção em *Interprete mais, Pague mais* e *Serras da desordem*

Luciana Giannini Canton ..... - 263 -

Leon Hirszman e o registro da memória da criação: análise do processo de génese à recepção crítica em *Pedreira de São Diogo* (1962)

Pablo da Cunha ..... - 265 -

O cinema de Jonas Mekas

Priscyla Bettim..... - 267 -

Uma equipe de um. A experiência de filmar em solitário

Viviana Echávez Molina..... - 268 -

EDITORIAL

Editorial | Editor’s note | Éditorial

DOCUMENTÁRIO E TELEVISÃO

Marcius Freire, Manuela Penafria

Esta edição da *DOC On-line* apresenta um conjunto de artigos centrados na relação entre o documentário e a televisão, uma relação nem sempre pacífica mas quase sempre inevitável; por vezes frutuosa, por vezes problemática.

No presente *Dossier temático* podem ser lidos: "Apropriação pela crítica: a televisão como tema no cinema de periferia", de Gustavo Souza que aborda a construção discursiva e imagética do documentários que têm como tema a televisão; "Jean-Luc Godard y la televisión: el arte de pensar y experimentar el documento", de Miguel Alfonso Bouhaben que discute a complexa relação do cineasta da Nouvelle Vague com a televisão; "O *Outro* no telejornalismo e no cinema documentário – uma análise sobre as abordagens narrativas assumidas no caso dos prisioneiros do Carandiru", de Rafael Valles analisa procedimentos narrativos da visão sobre o *Outro* e "Construcción y pérdida de la identidad en la televisión argentina de los años sesenta. acerca de *La televisión y yo* (Di Tella, 2002)", de Elina Adduci Spina que reflete sobre o papel da televisão na identidade individual e nacional argentinas, na década de 60.

Na secção *Artigos*, em "Documentário poético e subjetividade", de Bertrand Lira, *Transmutação* (2013), de Torquato Joel é o mote para discutir o documentário poético; "Ante la imagen ausente. Exploraciones de la subjetividad en el cine de no ficción", de Lior Zylberman centra-se na imaginação como ferramenta para discutir os modos como nos relacionamos com o passado; em "Temporalidad y melancolía en *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán", Rafael Mc Namara e Natalia Taccetta partem de dois conceitos: melancolia e imagem-tempo, para se aproximarem do

filme de Guzmán; em "Cinema como instrumento de controlo político e fonte documental de análise social", de Sandra Coelho, são analisados dois artigos que se referem ao cinema francês como instrumento político de controlo das colónias pós II Guerra Mundial.

Em *Leituras*, o livro: *El cine documental en primera persona*, de Pablo Piedras é apresentado por Lauren Sperling.

Em *Análise e crítica de filmes*, "Cenários de guerra na selva urbana: imaginários da violência e consumo turístico da cidade do Rio de Janeiro no documentário seriado *Madventures*", de Ricardo Ferreira Freitas e Ana Teresa Gotardo são abordados os imaginários sobre o consumo turístico da violência nas favelas do Rio de Janeiro; em "A narrativa da memória em *Histórias que contamos*", Anna Beatriz Lisbôa de Vasconcelos centra-se no documentário *Stories we tell* (2012), de Sarah Polley e Bárbara Abrantes fixa a sua atenção no mar enquanto elemento primordial dos filmes de Gonçalo Tocha.

Em *Entrevista*, apresentamos "Entrevista com Rainer Standke, montador de *Lições da escuridão*", por Paola Prestes e "Uma definição de cinema, por Pedro Costa", uma entrevista por Ana Catarina Pereira, Bruno Medeiros, Fernando Cabral e Miguel Mota Pires ao cineasta Pedro Costa.

Na secção *Dissertações e Teses*, encontram-se os mais recentes trabalhos científicos de que tivemos conhecimento, nomeadamente, as teses de Doutoramento: "Documentário e cinema da asserção pressuposta segundo Noël Carroll", de André Bonotto; "Mulheres nordestinas, sujeitos ou objetos? Análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros da década de oitenta", de Carla Conceição da Silva Paiva; "Cinema militante, videoativismo e vídeo popular: a luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história", de Gabriel de Barcelos Sotomaior e "Conceitos, estilos e procedimentos audiovisuais em documentários de arquivo antinazistas", de Isabel Anderson Ferreira da Silva e as dissertações de Mestrado são as seguintes: "O cinema animalista: a imagem em/no

movimento pelos animais", de Bianca Salles Dantas; "Inventário da obra audiovisual de Cao Guimarães", de Cássia Takahashi Hosni; "Andrea Tonacci: do teatro das verdades às cenas de ficção em *Interprete Mais, Pague Mais* e *Serras da Desordem*", de Luciana Giannini Canton; "Leon Hirszman e o registro da memória da criação: análise do processo de gênese à recepção crítica em *Pedreira de São Diogo* (1962)", de Pablo da Cunha; "O cinema de Jonas Mekas", de Priscyla Bettim e "Uma equipe de um. A experiência de filmar em solitário", de Viviana Echávez Molina.

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier Thématique

APROPRIAÇÃO PELA CRÍTICA: A TELEVISÃO COMO TEMA NO CINEMA DE PERIFERIA

Gustavo Souza*

Resumo: Inicialmente utilizada como referência de linguagem para os filmes realizados em oficinas e coletivos de produção audiovisual de inúmeras periferias brasileiras, a televisão, com o passar do tempo, foi incorporada também como tema por esses realizadores. Este trabalho se volta para a construção imagética e discursiva de alguns documentários que tomam a televisão como tema, assim como os impactos desta opção nos métodos adotados em oficinas e coletivos de realização.
Palavras-chave: documentário, televisão, cinema de periferia.

Resumen: Inicialmente utilizada como referencia de lenguaje para las películas realizadas en talleres y colectivos de producción audiovisual de numerosas periferias brasileñas, la televisión, con el paso del tiempo, fue también incorporada como tema por esos mismos directores. Este trabajo se ocupa de la construcción imagética y discursiva de algunos documentales que tienen la televisión como tema, así como de los impactos de esta opción en los métodos adoptados en talleres y colectivos de realización.
Palabras clave: documental, televisión, cine de periferia.

Abstract: The television was first used as a language reference for films made in workshops and collective audiovisual productions of numerous Brazilian poour peripheries. In the meantime, it was also incorporated into the television as the subject for those directors. This work investigates the imagery and discursive construction of some documentaries that take television as a theme, as well as the impact of this option in the methods adopted in workshops and collective achievements.
Keywords: documentary, television, periphery cinema.

Resumé: Dans le cadre des ateliers de production audiovisuelle développés dans plusieurs banlieues brésiliennes, la télévision apparaît, tout d'abord, comme une importante référence de langage. Cependant, avec le temps, nous remarquons que la télévision a été également incorporée par ces réalisateurs comme un axe thématique. Cet article porte alors sur la construction imagétique et discursive de quelques films documentaires produits au sein de ces ateliers, dont la télévision apparaît comme la thématique principale, afin d'analyser les impacts produits par ce choix dans les méthodes de travail adoptées.
Mots-clés: documentaire, télévision, cinéma de banlieue.

* Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática. 04018-000, São Paulo, Brasil. E-mail: gustavo03@uol.com.br

Submissão do artigo: 23 de dezembro de 2014. Notificação de aceitação: 28 de fevereiro de 2015.

Introdução

A investigação da composição estética dos documentários realizados em diversas periferias brasileiras requer, inevitavelmente, observar o vínculo que esta produção estabelece com a televisão. A partir do final dos anos 1990, moradores de periferias, subúrbios e favelas passaram a contar suas próprias histórias por meio de filmes que apresentam uma multiplicidade narrativa, discursiva e imagética. Apreender essa diversidade extrapola os limites e, acima de tudo, o objetivo deste trabalho, cujo foco se volta para uma especificidade da relação entre televisão e os documentários de periferia: a televisão como tema.

O intuito é perceber como a apropriação da televisão reveste o documentário de um ponto de vista crítico-político que se evidencia no discurso e na imagem. Por isso, a necessidade de delimitar, neste momento introdutório, a noção de documentário que alicerça a discussão a seguir. Parto da definição de que "o documentário é um discurso sobre o mundo histórico" (Nichols, 1991) pois, de fato, a enunciação pode ganhar corpo em imagens e sons e não somente em textos escritos ou na linguagem oral, sempre atrelada a contextos específicos e circunscritos aos fatos históricos. Essa definição é demasiado ampla, pois pode ser aplicada também à literatura ou ao teatro, para permanecer no campo artístico. No entanto, a sua amplitude permite uma margem de manobra necessária para se pensar o documentário, dada as suas constantes inovações discursivas e estéticas ao longo da história do cinema.[1]

Exatamente por esse motivo, em vez de me ater a uma definição que se revele parcial ou tautológica, adoto a ideia de um "valor documental" (Corner, 2002:141-142), que apresenta duas importantes composições: uma

[1] Estudiosos como Winston (1995), Hill (2008) e Comolli (2008), assim como documentaristas como João Moreira Salles, defendem que o documentário é a modalidade fílmica que mais experimentou esteticamente na história do cinema.

de ordem tecnoestética, relacionada à tecnologia, mas também aos códigos de representação da cultura, e outra de cunho social, presente na história do documentário desde os anos 1930. A essas duas composições, acrescento o "valor político" – imprescindível para o entendimento do documentário hoje, seja ele realizado nas periferias ou não.

Essa dimensão política torna-se evidente no modo como os documentários que serão analisados neste trabalho se apropriam da televisão. *Tele-visões*, realizado nas Oficinas Kinoforum em 2003, toma a televisão como tema, empreendendo uma acentuada crítica em relação aos seus modos de funcionamento e aos impactos que essa mídia exerce no cotidiano das pessoas. O tom do documentário é de cautela e ironia, ainda que procure, de certo modo, relativizar o ponto de vista apocalíptico que constrói. Já *Videolência* (Núcleo de Comunicação Alternativa, 2009), que não é exclusivamente sobre a televisão, mas dedica uma boa parte de sua narrativa a este tema, fixa um ponto de vista alicerçado na desconfiança em relação à televisão, especialmente pelo modo como periferias e favelas foram retratadas pelos veículos televisivos nos últimos vinte anos, aproximadamente, ajudando a construir um imaginário engessado sobre esses espaços como lugares restritos à violência.

Ainda que a televisão como tema ganhe um tom mais cético nesses documentários, o repertório televisivo, sem dúvida, funciona como um ponto-chave que molda métodos e práticas em diversas oficinas. Por isso, a importância também de se discutir as consequências deste aspecto em métodos adotados por oficinas e coletivos de realização, em que alunos e professores geralmente apresentam distintos referenciais em cinema e audiovisual.

O percurso a seguir adota como proposta metodológica a análise fílmica (Aumont e Marie, 2009), especialmente com foco no plano narrativo, pois, a partir dele, chega-se com mais facilidade à análise temática – proposta que encontra um ponto de convergência entre o método e a

análise do *corpus* deste trabalho, calcada na discussão sobre a televisão como tema. O objetivo central deste procedimento analítico é reconhecer que o conteúdo de um filme não é algo fixo e estático, mas, acima de tudo, pode ser construído pelo analista. Com essa orientação, o intuito aqui é perceber como os documentários escolhidos constroem em imagem e som um ponto de vista sobre televisão.

1 – *Tele-visões* e o "fim" da televisão

Inicialmente utilizada como referência de linguagem para os filmes realizados em oficinas e coletivos de produção audiovisual de inúmeras periferias brasileiras, a televisão, com o passar do tempo, foi incorporada também como tema por esses realizadores. Alguns documentários do cinema de periferia apresentam importantes questões que permitem pensar a relação entre esse veículo de comunicação e sua audiência, bem como o papel que ela exerce na sociedade brasileira. Nessa direção, *Tele-visões* e *Videolência* contribuem substancialmente para o debate.

Antes de passar para a análise, é necessário pontuar alguns aspectos dos métodos de realização das Oficinas Kinoforum, onde *Tele-visões* foi realizado. A Kinoforum se destaca entre as oficinas e núcleos de produção pelo curto tempo dos cursos: cerca de uma semana. Nesse período, os alunos têm aulas introdutórias sobre a história do cinema e aprendem a manusear os equipamentos de filmagem. O repertório do aluno é, em grande parte, moldado pela televisão, o que se reflete em muitos dos filmes tanto em termos narrativos quanto estéticos, pois, como não é difícil de supor, é preciso tempo para a absorção de novos referenciais. Porém, *Tele-visões* foi realizado no segundo módulo das oficinas, voltado para alunos que já passaram por esse período introdutório e cujo grau de exigência na criação dos roteiros e sua posterior execução é maior.

O primeiro documentário em análise neste trabalho aborda a televisão em suas diversas possibilidades: 1) como aparelho eletrônico, cujo técnico que presta depoimento ressalta que as pessoas "não consertam as suas vidas, mas o aparelho de TV não pode morrer"; 2) como um local de trabalho, em que o profissional de uma emissora aborda a sua relação com a televisão, tanto na esfera pessoal (quando relata o vício do pai em ver TV), quanto na profissional (em que procura sempre perceber os defeitos da programação do canal onde trabalha e de outras emissoras); ou, numa dimensão mais subjetiva, 3) a televisão como um dispositivo capaz de emanar fluídos que tornam a água comum em água-benta, conforme uma depoente que diz colocar vários potes de água próximos ao aparelho de TV no momento em que a missa é transmitida. Mas é no espaço público que o debate em torno da televisão ganha contornos mais nítidos. Ao situar a câmera numa praça pública com intenso fluxo de pessoas, *Tele-visões* convida os passantes a comporem a ágora improvisada: há definições de televisão ("um mal necessário", "uma ferramenta a serviço da burguesia", "um local de trabalho", "um espaço onde se encontra de tudo") e, principalmente, o debate em torno do papel que ela exerce no cotidiano das pessoas. Nesse quesito, as opiniões sobre sua influência ou sua capacidade de incentivar a violência divergem. Elas são defendidas de modo enfático e caloroso, com direito a aplausos em certos momentos. É tanto que, dos catorze minutos totais, cinco (1/3 do filme aproximadamente) são dedicados aos duelos de opiniões no espaço público.

A articulação na montagem dessas duas formas de abordar o tema – o debate público e os depoimentos que revelam modos específicos no trato com a TV – pode sugerir, num primeiro momento, que a discussão está de fato presente nas sequências no meio da rua, mas esses mesmos momentos são enriquecidos por informações e opiniões não vistas nos debates públicos, tornando, portanto, complementar a discussão sobre a televisão, ainda que por estratégias discursivas e imagéticas diferenciadas. A diferença

em relação à imagem se dá porque os três depoimentos acima comentados começam por voz *over* para, em seguida, vermos a imagem do depoente.

Mesmo com a montagem contrapondo variadas formas de se relacionar com o tema, *Tele-visões* explicita seu posicionamento a partir de duas sequências relativamente parecidas. Num primeiro momento, um grupo de crianças tenta destruir um aparelho de TV numa brincadeira semelhante ao quebra-panela,[2] ou seja, venda-se uma criança que, com um cabo de vassoura nas mãos, tenta acertar a televisão. Mesmo que o alvo seja um aparelho de TV, as crianças estão eufóricas e gritam o tempo todo, como mostra um giro de 180°. Em meio à gritaria, sobrepõe-se o som de um canal de TV fora do ar. Essa sequência remete à relação entre público e televisão. Ao propor o "fim" da televisão, intenção materializada na destruição física do aparelho, *Tele-visões* se situa numa zona limítrofe entre uma perspectiva apocalíptica, que vê a TV como um "mal" a ser evitado, e a utilização da destruição como metáfora para o estímulo a um posicionamento crítico, que deve ser incentivado desde a infância e de modo coletivo. Sonoramente, o recurso utilizado (o som da TV fora do ar) é o menos representativo do potencial da televisão em relação à audiência.

A segunda sequência, mais para o final do documentário, inicia-se com um plano geral em que um homem joga uma pedra num aparelho de TV. Há um close no momento em que a tela do aparelho se quebra, ação que um truque de edição repete por quatro vezes consecutivas. A seguir, um rapaz sobe um morro com uma pá e a carcaça da TV (figura 1). Na metade do caminho, ele para e ergue as mãos para o céu como se estivesse comemorando. Em outro plano super aberto, ele cava um buraco no alto do morro e enterra o que sobrou da televisão (figura 2). Apoteótica, a sequência encerra-se com raios e trovões. Ela também conduz o debate a questões que os depoimentos acima comentados ou as discussões em praça pública não

[2] No quebra-panela original, uma panela de barro guarda doces, balas e bombons, e o objetivo é acertar a panela.

tornaram tão nítidas. A destruição do aparelho de TV ocorre agora de forma solitária e na fase adulta, sugerindo uma relação com a televisão de modo consciente e individual.

figura 1

figura 2

A resolução imagética dessas duas sequências ajuda a reforçar tal perspectiva: no momento em que as crianças são "guiadas" a destruir o aparelho de TV, a câmera está próxima a elas, na maior parte do tempo em close. Já na segunda sequência, em que um adulto decide "matar" e "enterrar" a TV, a câmera se distancia e assume um papel de independência, como se não quisesse interferir, guiar a ação, a partir de planos abertos em que a sensação de solidão torna-se evidente.

A posição do documentário em relação à TV não se revela apenas a partir dessa última sequência isoladamente, mas sim no modo como a montagem articula o que vem antes e depois dela. Trata-se, na realidade, de uma espécie de reunião em que vários estudantes residentes no Crusp (Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo) debatem que uso fazem da televisão e como veem o seu papel na sociedade brasileira. Os depoimentos abordam diversos aspectos, mas todos apresentam a relativização como um ponto comum. Uma fala anterior à sequência comentada ressalta a importância de se evitar os esquemas dualistas que

enxergam a televisão apenas como boa ou má. Outro depoimento, posterior à sequência, frisa que manipular não é apenas exibir o que é ruim, mas omitir informações importantes de interesse geral. Dessa forma, a sequência intercalada no meio dessas falas chama a atenção para a necessidade de se criar uma perspectiva autoral sobre a televisão, isto é, "matar" e "enterrar" a TV deve ser uma posição a ser executada consciente e individualmente, sem guias, pois na primeira sequência comentada quem segurava o aparelho de TV a ser destruído era um adulto.

2 – *Videolência*: desconfiança e cautela frente à televisão

A destruição de um aparelho de TV estabelece uma conexão direta entre *Tele-visões* e *Videolência*, segundo documentário que ajudará a compor o debate sobre a aproximação da televisão como tema, e não apenas como linguagem. O momento em que o aparelho será destruído inicia-se com um homem sentado numa cadeira de praia ao ar livre, assistindo a uma determinada programação que noticia a posse do novo prefeito de Manaus, uma propaganda de uma marca de produtos eletrônicos e na sequência um comercial de uma operadora de cartão de crédito. Neste momento, o plano que antes abrangia a TV e seu único espectador agora se torna um close na tela do aparelho, cujo comercial exibido afirma que certos momentos propiciados pelo cartão "não têm preço". Antes de a propaganda terminar, o homem se levanta, pega uma garrafa de álcool, joga em cima do aparelho e risca um fósforo. A TV pega fogo. A câmera se desloca para um grupo de pessoas que assiste ao lado à exibição do videoclipe da música *A ilha*, do grupo Nação Zumbi, feito pelo Núcleo de Comunicação Alternativa, também ao ar livre. Alguns estão em pé, outros sentados, e ninguém esboça reação diante do aparelho em chamas. A câmera capta as pessoas de costas, de modo que a imagem da tela da sessão improvisada se torna nítida.

Assim como em *Tele-visões*, a sequência em que o aparelho de TV é destruído é, na realidade, uma encenação executada especialmente para o documentário. Mais do que remeter à discussão sobre os graus de importância entre ficção e não ficção, esse recurso permite ao filme expor seu posicionamento sobre a televisão por meio de uma postura crítica e cética.

Diferentemente do que ocorre em *Tele-visões*, em que a relativização de opiniões constrói a cadeia discursiva do filme, em *Videolência* essa ambiguidade ocorre em menor escala, pois os depoimentos articulados antes e após essa sequência veem a TV com um forte tom de crítica – especialmente pela opção imagética no final. Ao captar de costas o público que ao lado assiste à "programação que importa", não é possível perceber o nível de atenção diante da tela, mas, em contrapartida, os corpos estáticos, sentados ou em pé, que não esboçam reação diante do aparelho queimando, são um indício, evidente na encenação, de que o que está sendo exibido (um vídeo do coletivo NCA, da periferia da zona sul de São Paulo) merece mais atenção.

Videolência não se restringe ao papel da TV e na relação com o público, mas, ao abordar a produção audiovisual periférica, passa por uma série de temáticas que se relacionam com essa questão.[3] Daí, a televisão ser o foco em vários momentos. As falas dos realizadores ou organizadores de cineclubes e de sessões de exibição de cinema na periferia ressaltam como a TV molda o olhar das camadas periféricas com a formatação padronizada de que as emissoras geralmente fazem uso. Esse tema, contudo, não é abordado somente a partir de depoimentos. No momento em que uma equipe de

[3] O filme também traça um diálogo com o cinema, numa sequência em que crianças brincam de polícia-e-ladrão. No momento em que o "ladrão" para para um rápido descanso, ouve-se em over a já clássica frase dita pelo personagem Zé Pequeno, do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002): "Dadinho é o caralho, eu nome é Zé Pequeno, porra!". Posteriormente, quando o "ladrão" é encurralado, ouvimos o grito "pede pra sair! pede pra sair!", dito por um dos personagens de *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) e a seguir outra fala de *Cidade de Deus*: "E aí, tu quer tomar o tiro aonde? No pé ou na mão?".

reportagem da TV Record vai cobrir uma das sessões do Cinescadão,[4] ocorre um significativo embate. Um pouco antes de a sessão começar, Flávio, um dos organizadores, indaga o jornalista responsável se o tema da reportagem é sobre o tráfico na localidade. Em caso afirmativo, ele diz que se recusará a participar da matéria, por não querer vincular o projeto que desenvolve ao tráfico de drogas. O repórter explica que o tema de sua reportagem são apenas as sessões de cinema do projeto Cinescadão. A desconfiança de Flávio em relação ao possível enfoque da matéria não se dá somente em função do receio de ser ludibriado para que assim o repórter consiga realizar a matéria (cujo objetivo apresentado aos personagens seria outro), mas também porque o vínculo entre o seu projeto e o tráfico de drogas pode lhe render problemas com o "movimento"[5] de sua comunidade – relação muitas vezes mediada para o desenrolar de atividades culturais. Como no momento da captação das imagens e depoimentos não é possível que o entrevistado saiba como a edição do programa articulará o contexto em que as atividades do Cinescadão são desenvolvidas, daí o posicionamento cauteloso de seu organizador. Em resumo, sendo a mídia uma produtora de imagens e imaginários, e tendo em vista que são inúmeros os episódios de uma construção redutora ou equivocada dos espaços e experiências periféricos, o receio de que essa possibilidade se materialize em relação ao Cinescadão não é tão descabido.

No término dessa sequência, o documentário flagra outro momento de tensão. Ao dar entrevista para o repórter da TV Record, Flávio pede para o amigo que cedeu o "escadão" para a exibição daquela noite aparecer ao seu lado, mesmo sem dar entrevista. O jornalista propõe que apenas Flávio apareça. Flávio hesita e insiste que o amigo permaneça ao seu lado. O repórter se irrita e pergunta se é possível fazer do modo que ele propôs. No

[4] Trata-se de um projeto que faz exibições públicas de cinema em "escadões" de bairros periféricos da zona norte de São Paulo.
[5] Termo que se refere ao tráfico de drogas que se instala em periferias, morros e favelas.

término, Flávio concede a entrevista com o amigo fora do enquadramento da câmera da emissora. Nessa passagem, vê-se a tentativa de compor uma imagem balizada por uma espécie de "princípio de higiene", ou seja, uma imagem livre de qualquer interferência não desejada. Essa proposta imagética guiou por muito tempo as imagens do telejornalismo brasileiro. A poluição visual do local, com várias pessoas circulando, além do intenso barulho, parece ter sido suficiente, de modo que o repórter tentou minimizar o "excesso". Essa opção separa a imagem de seu objeto e se esforça para conseguir um tipo de imagem cada vez mais em baixa no telejornalismo brasileiro. Conforme aponta o estudo de Feldman sobre a busca pelo efeito de realidade nos meios de comunicação: "as imagens caseiras, capturadas por câmeras de telefone celular e empregadas, de forma cada vez mais recorrente, em telejornais de diferentes emissoras como forma de validar e atestar a 'verdade', daquilo que está sendo noticiado" (2008: 238).

Não é minha intenção detalhar os componentes da imagem jornalística atual, mas perceber como esse momento tenso e negociado aponta para uma aproximação com a TV pela subversão de uma possível imagem higienizada e, principalmente, pelo desejo de materializar imageticamente vínculos afetivos, pois, de acordo com a perspectiva de Flávio, nada mais justo do que o amigo que cedeu o espaço aparecer ao seu lado no momento em que concede a entrevista. Esse registro sugerido por Flávio é também uma forma de reconhecer e agradecer o amigo, mesmo que isso se contraponha ao princípio de uma imagem limpa, sustentada pela mídia televisiva brasileira. Como se vê, a sequência no Cinescadão aponta para duas questões em que a aproximação com a televisão se dá por intermédio do jornalismo televisivo, foco da discussão: primeiramente no âmbito das representações construídas pela narrativa jornalística e, num segundo momento, em relação à composição estética da imagem do telejornalismo.

O que esses dois documentários tornam evidente é uma tomada de posição com diferentes tons de ambiguidade em relação ao tema que elegem. A partir do debate sobre diferenciadas nuanças que compõem a cadeia televisiva, como faz *Tele-visões* em praça pública, ou por meio de opiniões e flagrantes da relação conflituosa entre os realizadores periféricos e os profissionais da mídia hegemônica, que veem a periferia como pauta para programas jornalísticos, como se vê em *Videolência*. Os documentários estabelecem um diagrama de relações em que, ao mesmo tempo, o tema afeta os sujeitos envolvidos e estes devolvem à temática interferências e modificações. Esse jogo dialético em que indiretamente prevalece o potencial sugestivo e associativo é definido por Corner (2003) como um ponto central do projeto estético do documentário, pois a questão não se limita aos planos, enquadramentos ou movimentos de câmera, materializações mais familiares das intenções estéticas de um documentário, mas, principalmente, ao modo como se articula a apreensão de uma realidade material e seu possível caráter subjetivo, na medida em que "objetos, corpos e lugares" (Corner, 2003: 97) potencializam as relações entre ideias e sentimentos. Vale frisar, para o melhor entendimento da proposta do filme, que sua realização ocorreu em um coletivo de produção audiovisual, cuja metodologia difere, por exemplo, da adotada pelas Oficinas Kinoforum, pois não se pauta em um tempo pré-definido para a execução do filme, ao contrário, procura trabalhar a maturação das ideias que vai da criação do roteiro à montagem.

3 – Do tema aos métodos

Se, por um lado, a televisão como tema é abordada de modo cético e desconfiado, por outro, em relação aos métodos utilizados nas oficinas onde tais filmes são realizados, ela serve, ao menos, como um ponto problematizador dos referenciais de professores e alunos. No início dos anos

2000, quando a produção periférica começou a se expandir, a realização audiovisual chegou às periferias, morros e favelas por intermédio de pessoas externas ao seu local de atuação. Logo, uma das questões centrais no processo de planejamento e realização de documentários diz respeito ao encontro dos diferentes repertórios de professores e alunos. Um exemplo desse aspecto são as Oficinas Kinoforum, que funcionam de forma itinerante, instalando-se em comunidades periféricas para cursos de aproximadamente uma semana. Nessas oficinas, os alunos são apresentados à teoria e à prática cinematográfica por oficineiros que, geralmente, têm um vínculo teórico ou prático com o cinema.[6] Os alunos, em sua maioria, obtiveram sua formação audiovisual a partir da televisão. Quando essas duas trajetórias distintas se encontram, podem ocorrer mudanças na maneira de perceber a relação entre cinema e TV; esta, como linguagem ou como tema dos documentários confeccionados, é apropriada de diferentes modos.

Constatar que os olhares de educadores e alunos foram moldados por objetos e experiências audiovisuais diferentes encaminha o debate para o seguinte questionamento: como ensinar cinema a jovens cujo olhar é pautado pela televisão? Esse aspecto se refere às variadas composições dos repertórios visuais e, em alguns casos, é uma questão a ser enfrentada posteriormente, pois o professor pode se deparar com situações em que as diferenças intelectuais se tornam mais latentes. Mais que fixar níveis hierárquicos entre professores e alunos, essa questão demonstra que a dificuldade do processo – impossível de negligenciar – é também um aspecto agregador, devendo ser vista como uma porta de entrada para o educador repensar suas práticas.

O fato de boa parte dos alunos ter o olhar moldado pela TV não se configura como um demérito, pois a televisão, em sua diversidade de referências, apresenta um variado repertório de possibilidades capaz de

[6] Uma detalhada descrição de como funcionam as Oficinas Kinoforum pode ser encontrada nos trabalhos de Alvarenga (2004: 95-110) e Cota (2008: 34-41).

estabelecer também diferentes modalidades estéticas. O referencial televisivo funciona, portanto, como um ponto de aproximação com a prática cinematográfica. O aprimoramento e a repetição desse exercício facilitam a incorporação e o manejo de novos elementos, especialmente os cinematográficos. Se há embates de repertórios, tal situação, mesmo conflituosa, é um momento para professor e aluno repensarem que usos podem fazer de suas informações e relativizarem seus posicionamentos.

Muitos alunos chegam à juventude sem nunca terem assistido a um filme numa sala de cinema. Esse aspecto não pode determinar que a experiência cinematográfica realmente válida se dê unicamente nas salas de cinema, que passa a ser um lugar de culto, de onde emanaria todo o arsenal audiovisual. Ainda que se problematizem suas estratégias discursivas e seus modos de funcionamento, a televisão não pode ser desprezada como referência, pois, só para citar um caso, ela também exibe filmes. Portanto, a experiência com o cinema pode se dar para além das salas do circuito comercial ou de festivais. Considerar a experiência cinematográfica apenas no acesso a salas de cinema é reafirmar uma separação em que o aluno ocupa uma posição desprivilegiada no processo pedagógico e de aprendizagem, ou seja, é colocar o professor com referencial cinematográfico acima do aluno com referencial televisivo. Neste caso, aproveitar as referências do aluno para agregar outras é mais importante que estabelecer níveis hierárquicos entre elas. Esse cenário cria as condições necessárias para surgimento de uma "estética do improviso" (Souza, 2012) que materializa, no espaço fílmico, a condição improvisada da vivência e as condições materiais e as metodologias de cada coletivo ou oficina.

Considerações finais

Nesses dois documentários, a aproximação com a televisão se dá em sua abordagem como tema. Assim, *Tele-visões* e *Videolência* atentam para o seguinte fato: já que fazer televisão é difícil (a infraestrutura de que muitos núcleos e coletivos de realização audiovisual dispõem está aquém do arsenal das emissoras de TV), utilizar o documentário para construir um debate sobre o poder desse veículo pode ser uma eficaz estratégia rumo à reflexão. Isso não implica, porém, que apenas a abordagem crítica da televisão como tema estabeleça as bases para a observação da interferência da TV no cinema de periferia. É possível postular que, seja pela apropriação da linguagem televisiva ou pela apresentação de uma posição crítica (que encaminha o olhar do espectador) como estratégia política, o cruzamento das referências cinematográficas e televisivas deve se esforçar para perceber as potencialidades de ambas, pois adotar o cinema como ponto de partida estabelece apenas um fluxo de mão única. A questão não se limita, portanto, a demonizar ou glamourizar a televisão, mas perceber, em suas variadas opções imagéticas e discursivas, as estratégias para a construção de narrativas e representações.

Essa dualidade é vital para a apreensão dos pontos de vista no cinema, pois, como defende Aumont, a relação triangular entre estética, narrativa e interpretação fornece os subsídios necessários para o entendimento de como essa dualidade opera no espaço fílmico, ou seja, ela "acaba por ser reabsorvida, de uma forma muito geral, no discurso sobre o filme, sob o pretexto implícito de que, sendo o filme, na sua concepção habitual, uma história contada através de imagem (e som), se recenseiam suficientemente os fenômenos de representação reconduzindo-os à história, ou melhor, à narrativa" (Aumont, 1985:129-130). E se as intenções políticas e ideológicas moldam os pontos de vista no cinema, *Tele-visões* e *Videolência* manifestam a articulação dessas duas esferas ao encadear na

montagem depoimentos e encenações acima comentados, pois a montagem proporciona sensos de orientação externos ao que se vê na imagem.

Se por um lado as referências televisivas servem como uma porta de entrada para a prática audiovisual, esses documentários revelam que a experimentação com imagens e sons se torna também uma importante ferramenta metodológica que, inevitavelmente, tem seus reflexos nos filmes dessa produção. O momento em que se chocam os repertórios, mais do que como um "problema", deve ser encarado como uma oportunidade para se extraírem daí as ferramentas para a condução das aulas, dos exercícios práticos. A intuição, a precariedade e o improviso são importantes aspectos que, quando naturalizados e incorporados ao método, tornam-se um elemento de diferenciação nesse tipo de realização audiovisual.

Referências bibliográfica

ALVARENGA, Clarisse (2004), *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*, Campinas: Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes/UNICAMP.

AUMONT, Jacques (1985), "O ponto de vista" in Eduardo Gaeda (org.), *Estéticas do cinema*, Lisboa: Dom Quixote.

COMOLLI, Jean-Louis (2008), *Ver e poder – a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: Editora UFMG.

CORNER, John (2002), "Documentary values" in Anna Jerslev (org.), *Realism and "reality" in film and media*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press.

COTA, Giselle Ferreira (2008), *Cinema de quebrada: oficinas audiovisuais na periferia paulistana e seus desdobramentos,* São Paulo: Dissertação de mestrado, Escola de Comunicação e Artes/USP.

FELDMAN, Ilana (2008), "O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica", in Esther Hamburger, Tunico Amancio e Gustavo Souza (orgs.), *IX Estudos de Cinema Socine*, São Paulo: Annablume.

HILL, Annette (2008), "Reestilização da factualidade: a recepção dos gêneros de notícias, documentários e realidade", in *Cadernos de Televisão*, nº 2, Rio de Janeiro, pp. 6-35.

NICHOLS, Bill (1991), *Representing reality: issues and concepts in documentary*, Bloomington: Indiana University Press.

SOUZA, Gustavo (2012), "Estética do improviso do cinema de periferia" in *Revista Famecos*, vol. 19, n. 2, Porto Alegre, pp. 530-542.

WINSTON, Brian (1995), *Claiming the real: the documentary film revisited*, Londres: British Film Institute.

Filmografia

Tele-visões (2003), Oficinas Kinoforum.

Videolência (2009), Núcleo de Comunicação Alternativa.

JEAN-LUC GODARD Y LA TELEVISIÓN. EL ARTE DE PENSAR Y EXPERIMENTAR EL DOCUMENTO

Miguel Alfonso Bouhaben*

Resumo: O objetivo deste artigo é destacar a relação complexa que Jean-Luc Godard tem com a televisão. Assim, vamos desenvolver uma análise seguindo três áreas principais: 1) a relação controversa entre cinema e televisão, 2) a crítica do poder narcótico e televisão alienante e 3) a proposta positiva de possibilidades emancipatórias e criativas de televisão, especialmente através da utilização do vídeo. Uma vez estes eixos analisados e tendo os resultados como uma referência, será dado lugar ao comentário crítico das características essenciais das duas séries que Godard teve a seu cargo na televisão francesa, na década de 70, *Six fois deux* (1976) e *France tour détour deux enfants* (1977-1978), com vista a identificar formas de pensar e experimentar o documentário.

Palavras-chave: Jean-Luc Godard, televisão, documentário, pensamento, experimentação.

Resumen: El objeto del presente articulo es poner de manifiesto la compleja relacion que Jean-Luc Godard tiene con la television. Para ello, elaboraremos un analisis siguiendo tres ejes fundamentales: 1) la polémica relación entre el cine y la televisión, 2) la crítica al poder narcotizante y alienador de la televisión y 3) la propuesta positiva de las posibilidades emancipadoras y creativas de la televisión, sobre todo a través del uso del vídeo. Una vez analizados estos ejes, y tomando los resultados como referencia, daremos paso al comentario crítico de las características esenciales de las dos series que la televisión francesa le encargó en los años 70, *Six fois deux* (1976) y *France tour détour deux enfants* (1977-1978), con la idea de identificar los modos de pensar y experimentar con el documento.

Palabras clave: Jean-Luc Godard, television, documental, pensamiento, experimentacion.

Abstract: The purpose of this article is to highlight the complex relationship that Jean-Luc Godard has with television. To do that, we will develop an analysis following three key areas: 1) the controversial relationship between cinema and television, 2) the critique of narcotic power and alienating television and 3) the positive proposal of emancipatory and creative possibilities of television, especially through the use of video. Once we analyze these axes, and taking the results as reference, we go on criticizing two television series commissioned to godard in the 70's, *Six fois deux* (1976) and *France tour détour deux enfants* (1977-1978), with the aim of identifying ways of thinking and experience the documentary.

Keywords: Jean-Luc Godard, television, documentary, thinking, experimentation.

---

* Investigador en la Universidad de Granada, Grupo de Investigacion Cine y letras, Estudios transdisciplinares del arte cinematográfico, 28024, Madrid, España.
E-mail: mabouhaben@gmail.com

Submissão do artigo: 30 de dezembro de 2014. Notificação de aceitação: 28 de fevereiro de 2015.

Résumé: Le but de cet article est de mettre en évidence la relation complexe qu'entretient Jean-Luc Godard avec la télévision. Pour ce faire, nous allons développer une analyse qui s'appuiera sur trois axes principaux : 1) la relation controversée entre le cinéma et la télévision, 2) la critique du pouvoir narcotique et aliénant de la télévision et 3) la proposition positive des possibilités d'émancipation et de création que peut offrir la télévision, notamment par l'utilisation de la vidéo. Une fois ces axes analysés, et prenant les résultats comme des éléments auxquels se référer, place sera donnée à des commentaires critiques des caractéristiques essentielles des deux séries que la Télévision française lui a commandé dans les années 70, *Six Fois deux* (1976) et *France tour détour deux enfants* (1977-1978), dans le but d'identifier des façons de penser et d'expérimenter avec le documentaire.

Mots-clés: Jean-Luc Godard, télévision, documentaire, la pensée, l'expérimentation.

Introducción

Godard resalta dos elementos nucleares en el modo de producción de la *Nouvelle Vague*: la particular relación entre la ficción y la realidad; y la nostalgia del cine que ya no existe. Estos dos elementos van a tener un papel relevante en sus incursiones en el ámbito de la televisión, ya que hacia ella siente, por un lado, una cierta animadversión, debido fundamentalmente a que su acción omnisciente funciona como un desencadenante de la decadencia del cine, pero, por otro lado, encuentra en ella grandes posibilidades expresivas que le permiten desarrollar sus tácticas expresivas, sobre todo en su particular ejercicio de interrelación entre la ficción y el documental.

Ahora bien, la posición ético-política que Godard adopta frente a la televisión es en todo punto crítica. Ya en *Ici et ailleurs* (1974) muestra su rechazo hacia sus mecanismos cuando describe los modos de vida de una familia francesa: “Por ejemplo, aquí primero están los ruidos de la escuela y la familia y después habrá un ruido que los borre: la televisión”. Para Godard, la televisión aporta un ruido que silencia toda voz que no se adecue a ella: un ruido para no pensar, un ruido que transmite órdenes y consignas. Sin embargo, a pesar de ese ruido ideológico, las posibilidades expresivas

de la televisión también han de ser tenidas en cuenta. Que haya sido una tecnología aliada al poder no va en detrimento de sus capacidades para la creación y la experimentación audiovisual. Todo el cine de Godard, sobre todo en los Años Mao (1968-1974) y los Años Vídeo (1975-1980) - clasificación ya casi canónica de Alain Bergala - gira en torno a la búsqueda de imágenes que sirvan para contrabalancear las imágenes del poder, es decir, imágenes de resistencia, imágenes, críticas, imágenes emancipatorias. Esta ambivalencia frente a la televisión es la que nos lleva a investigar los modos de pensar y experimentar con la televisión que desarrolla el cineasta francés. Si bien es cierto que la obra de Godard ha sido muy estudiada, en el caso de su obra para la televisión hay un profundo vacío bibliográfico. Por ello, nuestro objetivo será mostrar la particular relación que establece Godard con la televisión, a través de tres ejes de análisis: 1) la polémica relación entre el cine y la televisión, 2) la crítica al poder narcotizante y alienador de la televisión y 3) la propuesta positiva de las posibilidades emancipadoras y creativas de la televisión, sobre todo a través del uso del vídeo. Un vez analizados estos ejes, y tomando los resultados como referencia, daremos paso a un breve balance crítico de las características esenciales de las dos series que la televisión francesa le encargó en los años 70: *Six fois deux* (1976) y *France tour détour deux enfants* (1977-1978).

La polémica relación cine-televisión

Las diferencias entre el cine y la televisión le llevan a Godard a realizar una doble tarea crítico-creativa: 1) la crítica del modelo dominante y unidireccional de la televisión y 2) la propuesta creativa y positiva de las posibilidades de la televisión. Ahora bien, antes de pasar a describir dicha propuesta crítico-creativa es importante definir algunas de las diferencias más significativas que se dan entre el cine y la televisión, según el cineasta francés.

En primer lugar, Godard entiende que una de las cualidades del cinematógrafo es su capacidad para crear un nuevo mundo; mientras que la televisión es exclusivamente un medio de transmisión, sobre todo de transmisión de órdenes. La televisión "emite, no produce" (Godard, 1998: 239). Por ello, la televisión no es más que un medio de difusión vacío de contenido, mientras que el cine es un medio de expresión creativo. Este modo creativo se manifiesta en el arte godardiano del montaje, en la búsqueda de relaciones novedosas entre las imágenes y los sonidos: relaciones no regulares, imprevistas. Es lo que Gilles Deleuze llama "cortes irracionales" (Deleuze, 1996: 242). Cuando Godard estaba en el Grupo Dziga Vertov consideraba que para hacer políticamente cine político era imprescindible no mostrar imágenes, sino relaciones entre imágenes (Godard, 1970: 21). La motivación última de esta práctica radica en que estas relaciones abren un inmenso territorio de posibilidades expresivas que sólo son posibles gracias al arte - y la ciencia - del montaje, cuya finalidad principal es forjar y generar una posición activa en el espectador.

En segundo lugar, el cine es una herramienta adecuada para conservar la memoria, pues "embalsama el tiempo" (Bazin, 2006: 29); mientras que la televisión no hace otra cosa que "fabricar el olvido" (Godard, 1990: 238). En la televisión los acontecimientos pasan unos detrás de otros sin que haya posibilidad para repensarlos ni digerirlos, lo que lleva a que sean olvidados con rapidez. Construir el olvido es una de las grandes tareas que se propone la televisión dado que el recuerdo siempre abre una posibilidad crítica y reivindicativa. El cine, sin embargo, guarda la huella de los acontecimientos históricos, registra el cambio y la duración, lo que permite que la memoria sea conservada. Por ello, el cine tiene una función ética y política emancipadora: sirve para guardar las imágenes - por ejemplo las de los campos de exterminio - de aquello que no hay que volver a repetir.

En tercer lugar, el cine aporta una experiencia colectiva y común; mientras que la televisión individualiza dicha experiencia. Las implicaciones de esta diferencia son sumamente relevantes. Una experiencia colectiva sirve para entretejer lazos entre los individuos y para entenderse en lo común, es decir, para ser parte integral de la *polis*, de la esfera pública. La televisión, por el contrario, atomiza la experiencia y, así, bloquea la interacción entre los individuos y las posibilidades de relación en el espacio público.

En cuarto lugar, el cine atrae al espectador, mientras que la televisión le rechaza. En el capítulo 2A de *Histoire(s) du cinema* (1988-1998) Godard dice que "mientras que el espectador de cine era atraído, el espectador de televisión es rechazado". De este modo, Godard defiende que en el cine el espectador es partícipe de la experiencia, su rol es mucho más activo. Por el contrario, la televisión difunde contenidos para ser digeridos de manera acrítica y pasiva. Cuando Godard afirma: "En el cine levantas la cabeza, ante la tele, bajas los ojos" (en Debray, 1994: 269), sin duda, alude las posibilidades intelectivas que despierta el cinematógrafo frente al carácter sumiso, pasivo y alienante que se da en la experiencia televisiva.

En quinto lugar, el cine es parte integral del arte, de la ciencia y del pensamiento, mientras que la televisión es parte de la cultura del comercio. Si el cine es una posibilidad de pensamiento, una aventura perceptiva que recrea la realidad (Deleuze, 1996: 173) a través de técnicas artísticas, científicas y epistemológicas; la televisión, por el contrario, muestra una realidad vacía de pensamiento crítico que no es más que un medio de difusión publicitaria de la sociedad de mercado dominante.

En sexto lugar, el cine tiene una vocación crítica contra el sistema dominante, mientras que la televisión es un instrumento para ejercer un poder para la enajenación. Se vislumbra, de este modo, una distancia irreconciliable entre el cine, como forma de creación de otro mundo, y por tanto, como condición de posibilidad de subversión política; y la televisión,

como sistema de programación de las conciencias y de "puro control social que invoca al ojo tecnológico de nuestros tiempos" (Bucher, 2007: 58) y que impone una verdad que no puede ser contradicha. El paso del cine a la televisión supone el paso del paradigma de la producción creativa al paradigma de la programación: una programación que ofrece un vacío, una nada que no es más que una transmisión de transmisión hueca.

En resumen, podemos entrever la siguiente serie de pares conceptuales, fundamentales a la hora de valorar las diferencias entre cine y televisión: creación/transmisión; memoria/olvido; experiencia colectiva/experiencia individual; espectador activo/espectador pasivo; arte, pensamiento y ciencia/cultura y comercio, y crítica social/alienación social. Estas diferencias conceptuales son imprescindibles para entender tanto la crítica godardiana a la televisión como su propuesta de una televisión científica, artística y filosófica.

Crítica al poder alienante de la televisión dominante

Para Godard, hay una premisa fundamental: donde hay gobierno no es posible la creatividad (Diawara, 2012: 227). Por tanto, si la televisión está controlada por el gobierno, entonces se hace muy difícil crear nuevas imágenes. Para crear hay que buscar imágenes alejadas de las imágenes configuradas por los medios de comunicación del poder, imágenes que, a su vez, no sean ni unidireccionales, ni sesgadas, ni ideológicas. Un ejemplo. Cuando en 1975 viaja a Mozambique junto con otros cineastas como Jean Rouch, con la idea de colaborar en la construcción de una televisión, se da cuenta que no es posible crear dentro de los márgenes estatales y abandona el proyecto. La causa fundamental de este abandono reside en uno de los recursos más singulares del cineasta francés: el arte de la interrogación. Las imposiciones del gobierno le impedían ejercer esa función socrática propia

de un cineasta que cuestiona el mundo a través de las imágenes: que hace filosofía con las herramientas del montaje.

El modo dominante de televisión siempre está del lado del poder, en su doble dimensión política - por medio del Estado - y económica, a través de las corporaciones que conforman el sistema capitalista. No es ni arte ni ciencia, sino un medio de transmisión de consignas con una motivación estrictamente comercial y de control social. De alguna manera, el modo dominante de televisión aniquila las posibilidades artísticas, científicas y políticas del cine para adherirse a las estructuras de la ideología dominante, que hace uso de ella con fines exclusivamente alienantes. El trabajo de este tipo de televisión sobre la sensibilidad consiste en distribuir imágenes de la realidad que no desarrollan ninguna posibilidad crítica. Además, en la medida en que la reacción del espectador está bloqueada y programada, lo único que pueden dejar estas imágenes es un pequeño rastro de compasión y de impotencia ante los acontecimientos aterradores que muestran. Sami Nair hace alusión a la crítica godardiana de la televisión dominante y a su doble ideal de fabricar el olvido a la vez que reproduce el control social mediante la manipulación. El problema que plantea es que los medios imposibilitan la emergencia de la crítica contrainformativa: “los medios parecen no tener un contrapoder” (Nair, 2011: 4).

Ahora bien, ¿por qué la televisión se había convertido en el medio más adecuado para el control social? Godard va a explicar esta cuestión aludiendo a la filiación que existe entre la televisión la aparición del cine sonoro. La implantación del cine sonoro supuso el principio del fin del cine en dos sentidos.

Por un lado, las imágenes estaban sometidas al texto y de algún modo, las determinaban. En el cine mudo el espectador era libre de construirse su propio texto. André Bazin señala: “El cine mudo es un arte completo. El sonido no desempeñaría más que un papel subordinado” (Bazin, 2006: 84). Ahora bien, con la aparición del sonoro, el texto triunfa

sobre la imagen: un triunfo de la muerte pues "las imágenes son la vida y los textos, la muerte" (Godard, 1998: 416). Asimismo, el triunfo del sonoro y del texto va a estar ligado a la emergencia del fascismo: "Con el mudo, no había necesidad de hablar para hacerse entender […] Enseguida el texto, el guion toma de nuevo el poder, en el momento en que Stalin se vuelve Stalin, Hitler, Hitler. El guion, los textos, los programas, el guion, los campos" (Godard 1998: 238). De este modo, Godard indica que el nacimiento técnico de la televisión coincide con la emergencia de los regímenes totalitarios. Y sin duda, entre el totalitarismo y la televisión, se puede encontrar una conexión férrea en la medida en que ambos manifiestan un mundo y un lenguaje sumamente uniformado.

Por otro lado, se frenaba de manera considerable la experimentación con el montaje. Con el cine sonoro, se clausuraba ese marco exuberante de posibilidades de la imagen que habían inaugurado las vanguardias y se imponía un marco de interpretación determinado y definido, que daba de lado las infinitas posibilidades expresivas que se abrían para, de este modo, asumir las estructuras narrativas del teatro y la literatura. Por ello, el desarrollo del cine, y todas sus posibilidades de experimentación, resultaba frenado y casi relegado a la más estricta marginalidad.

Tanto la uniformalización expresiva como el bloqueo de la experimentación, que trae de la mano el cine sonoro, van forjando un público sumiso, un público que se adecuará a la perfección a los postulados de la televisión hegemónica. De alguna manera, la televisión es el efecto perverso y siniestro del cine sonoro: un medio perfecto para entrar en todos los hogares y conquistar las conciencias. Así lo ve el crítico Serge Daney*:* "El mundo de la imagen se ha inclinado totalmente del lado del poder; y del deseo de sumisión a los poderes. Actualmente, todo poder (económico, militar, deportivo, religioso) tiene su visual" (Daney, 1993: 295).

Por tanto, la televisión se había convertido en un instrumento de la ideología dominante que, desde el territorio de lo visual, ocupa las

conciencias de los espectadores y las desactiva. Adorno decía que la televisión borraba los límites entre la imagen y el mundo (Adorno, 1969: 68) y, por ello, potenciaba la identificación de la imagen con el mundo. La imagen del espectáculo televisivo se transformaba así en la única verdad posible. Una verdad que ya no duele, como afirma Godard en *Histoire(s) du cinéma* al reflexionar sobre los poderes mixtificadores de la imagen televisiva: "aquellos que se quedan mirando la televisión, no tienen ya lágrimas que llorar, se han desacostumbrado a ver". Es decir, el hombre televisivo ha llegado a unos niveles de desafección absolutos, pues ya no le duelen las imágenes del horror que surcan su aparato de televisión. Pero no sólo su sensibilidad se ve afectada, también su intelecto. Toda capacidad crítica es emborronada y disuelta: sus sentidos ya sólo están programados para consumir. La norma que configura la televisión dominante consiste en comprar y dejar de pensar. Y esto, sólo se consigue montando un buen espectáculo: "La televisión, puesto que todo poder se ha vuelto espectáculo, organiza un gran espectáculo*"*, repite en *Histoire(s) du cinéma*

Por tanto, la televisión, que tenía muchas posibilidades artísticas, prefirió controlar a las masas.

Posibilidades emancipatorias de la televisión (y del vídeo).

Ahora bien, ¿cómo hacer de la televisión un útil artístico, científico, filosófico, emancipador? En *Le Gai savoir* (1968) encontramos ya ciertas rupturas con la televisión, la cual es deletreada y fragmentada continuamente por Emile y Patricia, protagonistas del film. Este film se inserta dentro del proyecto godardiano de desintegración del lenguaje y se resume de la siguiente manera: no partir de cero sino para volver a cero. El lenguaje está sometido y amordazado por las estructuras dominantes, que lo usan para esclavizar a los hombres y para que estos no vayan más allá de sus límites. Desintegrar el lenguaje supone, por tanto, un nuevo modo de

plantear preguntas, una nueva forma de huir de las preguntas prefabricadas que los agentes de poder de la cultura han ido elaborando para construir su historia. Desintegrar el lenguaje es una forma de desestructuración de los significantes despóticos, una liberación de las formas de poder que desencadena, en un movimiento revolucionario posterior, un proceso reconstructivo. Se trata, en fin, de atomizar el lenguaje para atomizar la sociedad de mercado que nos encadena y reencadena en sus relaciones de producción. Si el lenguaje dominante de los *mass media,* y en particular de la televisión, está modelando nuestros afectos y está atrofiando nuestro modo de sentir y vivir, entonces es preciso construir una crítica destructiva de ese lenguaje de la televisión para fundar uno nuevo: liberador y esencialmente democrático. Es imprescindible que, después de martillear y taladrar el lenguaje, produzcamos otro lenguaje en un orden diferente. Quizá transformar el lenguaje es el medio más adecuado, potente y poderoso para transformar la sociedad.

Este planteamiento destructivo-creativo lo va desarrollar en sus trabajos para la televisión, donde sus esfuerzos van a estar enfocados hacia una utilización con fines emancipatorios. Para Godard, la televisión es una invención que ha sido mal utilizada y, por tanto, se trata de buscar otro uso más allá del hegemónico. En una entrevista con Serge Daney afirma que "el cine es la tierra, luego la televisión es la invención del arado. El arado es malo si uno no sabe usarlo" (1988: 23). Se trata, por tanto, de forjar un nuevo uso de la televisión.

En otra entrevista de 1962 muestra ya su deseo de trabajar para la televisión, con la idea de explotar todas sus posibilidades expresivas. No para hacer films de ficción, como había hecho hasta aquel momento, sino para introducirse en el mundo de la no ficción: documentales, ensayos, reportajes, relatos de viajes. A pesar de ser muy crítico con la televisión y de considerar que es un medio para hipnotizar e idiotizar a los espectadores, Godard conserva la esperanza de que a través de ella sea posible forjar

nuevas formas de expresión audiovisual. Y para llevar a la práctica dicho proyecto va a tomar como referencia ineludible a uno de sus héroes cinematográficos: Roberto Rossellini. El cineasta italiano se proponía, como tarea emancipatoria, una educación integral del hombre como medio para salir de las supersticiones, los prejuicios y las ideas falsas; una nueva pedagogía a través de la imagen, donde resulta muy útil el uso de las nuevas tecnologías del video y la televisión, consideradas por el propio Rossellini como "un Edén de la información, en el que cada cual sería perfectamente libre de reunir y saborear cuanto quisiera" (2001: 66). Éste uso de las nuevas tecnologías permiten trabajar con bajos costes, lo que democratiza el acceso a la creación audiovisual y posibilita una mayor difusión. Rossellini realizó muchas obras didácticas para la televisión, sobre todo en torno a la figura de grandes filósofos como Sócrates, Pascal o Agustín de Hipona, que tuvieron gran impacto sobre Godard. Estos films eran una brújula tanto para las películas dirigidas con Jean-Pierre Gorin, dentro del Grupo Dziga Vertov, como para sus trabajos televisivos de los años 70: *France tour rétour deux enfans* y *Six fois deux*.

Pero no sólo se trata de utilizar la televisión como medio para hacer reportajes y documentales didácticos y culturales. Otros géneros televisivos como el noticiario o la crónica de sucesos también pueden tratarse de manera creativa. Y lo mismo con los noticiarios:

> ¿Y por qué no hacer la reconstitución de un noticiario, tal como hacía Méliès? […] ¿Y la crónica de sucesos? Tendríamos que verlos, tal como aparecen en France-Soir. La actualidad es eso. En ese género, las únicas cosas extraordinarias que nos es dable ver son las reconstrucciones de crímenes. Primero aparece el simple hecho de crónica roja, y luego viene la reconstrucción del crimen, que resulta apasionante. En términos generales, el reportaje sólo tiene interés cuando aparece insertado en la ficción, pero la ficción sólo interesa en la medida en que se ve refrendada por el documental" (Godard, 1962: 33).

Estas nuevas formas productivas dentro del marco del medio televisivo también van a tener una funcionalidad política. Godard, a diferencia de los cineastas clásicos, que estaban influidos por los modelos de representación de las artes plásticas, elabora sus films partiendo de materiales muy diversos: mezcla el reportaje con el comic, la ficción con la publicidad, el teatro con la televisión. De esta amalgama de materias expresivas surge una composición que rompe con la tradición y que se alinea a las tácticas del arte pop al captar elementos de la cultura de masas para remontarlos y releerlos políticamente.

Ahora bien, ¿cuál es la mecánica este remontaje político de las imágenes y los sonidos? ¿De qué modo ejerce la crítica social por medio de la práctica audiovisual? ¿Cómo conquistar la emancipación a través de un medio tan codificado? ¿Cómo pensar y experimentar con la televisión? Godard va a recurrir a las múltiples posibilidades del vídeo para pensar, experimentar y promover la salida de la enajenación audiovisual. O lo que es lo mismo: el vídeo como herramienta para hacer filosofía, ciencia y política de la televisión.

Para dar cuenta de este propósito hay que señalar que, tras los llamados Años Mao, el cine de Godard se zambulle en nuevas problemáticas donde "impera la interrogación" (Font, 2001: 98). Y, justamente, para interrogarse va a hacer uso del vídeo y de la televisión como instrumentos del pensamiento. Es una época donde el documento se tiñe de ensayismo y, en cierta manera, supone un retorno a sus prácticas intertextuales donde el *collage* y la conjugación de citas componían su narrativa fílmica. Estas prácticas intertextuales y experimentales son posibles gracias a la tecnología del vídeo que, por un lado, permite la descomposición y la deconstrucción crítica de los elementos y, por otro lado, permite el nacimiento de una nueva escritura, sobre todo, a partir del uso del *video mixer* que permite la recomposición.

Podemos, incluso, aventurarnos a entrever, en este proceso de transformación del material por medio del vídeo, algunos aires nietzscheanos, que también lo emparentan con el siguiente aforismo de Bresson: "Ver los seres y las cosas [y el lenguaje, añadimos nosotros en la sana e inocente intuición de que el ser es lenguaje] en sus partes separables […] Hacerlas independientes para darles una nueva dependencia" (Bresson, 1997: 33). Es decir: del mundo capturamos las imágenes y los sonidos y, a continuación, los descomponemos y los recomponemos. Ahora bien, estas descomposiciones no tienen otro fin que el pedagógico: se descomponen para que los espectadores-alumnos no pasen demasiado rápido de una imagen a otra, de un sonido a otro. Se trata, como afirma Daney de "cuidar a un público de alumnos para retrasar el momento en que correrían el riesgo de pasar demasiado rápido de una imagen a otra, de un sonido a otro (…) De ahí que la pedagogía godardiana consista en no dejar de volver sobre las imágenes y los sonidos, designarlo, duplicarlos, comentarlo, ponerlos en abismo, criticarlos…" (Daney, 2004: 46).

De este modo, el vídeo es un mecanismo de producción en tanto que lugar donde se puede borrar, escribir, aclarar o combinar mediante lo que Bonitzer llama la "puesta en página" (Bonitzer, 2007: 30) del vídeo, un mecanismo que Phillippe Dubois define así:

> Godard, entusiasmado, se prueba en el escribir, pensar, mirar, manipular imágenes, inventando sonidos, escribiendo palabras, escrutando, combinando, reiniciando, borrando, agregando, aclarando, disponiendo, y todo es realizado espontáneamente, inmediatamente, en imágenes y sonidos, dando la impresión extraordinaria de testimoniar en vivo el auténtico movimiento de pensamiento por medio de y en las imágenes. Los videos de Godard son máquinas para experimentar con los "juegos del lenguaje" en el sentido de las Investigaciones Filosóficas de Wittgenstein (…) Es en este sentido que las obras de video son "guiones". Porque para Godard director, el video es el único instrumento que le permite practicar la escritura directamente "con" y "en" las imágenes (Dubois, 2003: 114).

Por tanto, la tecnología del vídeo le va a permitir a Godard hacer una televisión experimental, una televisión filosófica que sirva para hacer preguntas. El vídeo le permite combatir a la televisión en su propio terreno, con imágenes y sonidos que sirven para hablar, discutir, pensar, dudar y ver. Estas imágenes van a partir de la realidad, es decir, van a partir de cine-documentos registrados sobre los cuales realizará todo tipo de ensayos: se teñirán de emoción subjetiva, de reflexión personal, de disrupción a través del montaje. La pantalla, gracias al vídeo y la televisión, va a ser una pizarra para reescribir sobre ella, para pensar, para transcribir mensajes que se hacen y se deshacen en tiempo real. Pero también será un espacio para jugar con el tiempo: aceleraciones, ralentizaciones y detenciones de la imagen como acto cognitivo.

En *Six fois deux* (1976) y en *France tour detour deux enfants* (1977-1978), Godard, junto con Anne Marie Mièville, se propone hacer una televisión crítica y artística. En estos trabajos utiliza la pantalla y el vídeo para visibilizar las relaciones sociales dominantes (relaciones familiares, amorosas, laborales, educativas; relaciones hombre-mujer, campo-ciudad, niños-adultos), siguiendo de alguna manera algunas premisas de sus trabajos previos dentro de la disciplina del Grupo Dziga Vertov. Por ello, los años vídeo (1975-1980) son una continuación de las problemáticas de los años Mao (1968-1974) y no una ruptura donde la técnica habría tomado el relevo de la teoría política para transformar las imágenes. El vídeo puede ser un medio para hacer política con/en/entre la televisión. Pero también arte pues como afirma Raymond Bellour en su texto *La utopía vídeo*: “[el vídeo] resiste a la televisión para reafirmar allí la necesidad del arte” (Bellour, 2009: 63)

Six fois deux o la máquina para escribir sobre las imágenes

Hay una clarividente fórmula de Godard a la que ya hemos hecho alusión: no una imagen justa, sino justamente una imagen. Es decir, no se trata de buscar una imagen ajustada al sistema de significaciones establecido por la televisión, sino de poner en práctica una imagen nueva, no vista, una imagen que sea una representación del devenir social más que algo fosilizado y acomodado.

Six fois deux se propone como objetivo la ruptura con las formas normalizadas que se daban en la televisión. La serie está compuesta de seis capítulos, cada uno de los cuales tiene dos partes bien diferenciadas. 1ª. Ya personne. 1b. Loison. 2ª Leçons de choses. 2b. Jean-Luc. 3ª. Photo et compagnie. 3b. Marcel. 4ª. Pas d`histoires. 4b. Anne-Marie. 5a. Nous trois. 5b. René(e)s. 6a. Avant et après. 6b. Jaqueline et Ludovic. La primera parte de cada capítulo elabora un problema de manera más o menos compleja, mientras que la segunda parte sería un complemento que trata la misma problemática desde un ángulo más simple, normalmente a través de una entrevista. Hay que señalar que estas divisiones las toma Godard de las divisiones de la enseñanza primaria francesa (MacCabe, 2005: 281)

Lo que pretende Godard en esta composición dual es que el espectador piense la diferencial que se establece entre la exposición de la primera parte y la explicación de la segunda. Así, la televisión dejará de ser un medio para masajear los sentidos y se convertirá en un instrumento para forjar pensamiento crítico. Su apuesta estético-política está en las antípodas de toda función reguladora y normativa. Como afirma Colin MaCabe el mensaje de estas series es que "vivimos en un mundo que no podemos ver ni comprender, en el que la imagen está contaminada en todo momento por el dinero" (2005: 285). Sin duda, la lucha del arte contra el dinero es recurrente en toda su obra. Asimismo, Godard distribuye en la pantalla una

multiplicidad de diferenciales. Fundamentalmente, entre la imagen y la escritura. Alain Bergala entiende que *Six fois deux* es una máquina para "escribir sobre las imágenes" (2003: 46), para trabajar su sentido y desviarlo desde la intervención escrita. Así, la pantalla se convierte en una pizarra donde Godard, gracias a la tecnología del *video mixer*, manipula las imágenes, las emborrona y las deshace, ejerciando asi una acción intelectiva espontánea, que supone una resignificación de la televisión, un trabajo filosófico y experimental con un medio que siempre ha sido parte activa de la ideología dominante. Esta práctica de escribir sobre la imagen, entre la imagen o en la imagen, no supone una novedad en su trabajo). Desde los subtítulos de *Une femme est une femme* (1966) a las fotografías reescritas de *Le gai savoir* (1968), pasando por las piezas-panfleto que eran los *cinetracts,* Godard siempre ha mostrado su inquietud por las complejas relaciones entre imagen y palabra (Alfonso Bouhaben, 2014 112-128).

Ahora bien, se da cierta paradoja en este modo de operar, ya que parte de la crítica de Godard a la televisión reside, como ya hemos señalado, en su poder para nombrar, para sobrenombrar mediante el uso de las palabras. "Con la televisión se ha sobrenombrado hasta el ridículo" (Godard, 1980b). Las violentas inscripciones sobre la imagen son una contradicción, de la cual es plenamente consciente, que utiliza de forma metódica siguiendo las coordenadas de su militancia maoísta: "la contradicción tal como la ha explicado de manera muy simple Mao Tsé-Tung se puede utilizar como herramienta" (Godard, 1980b). ¿Cómo interpretar estas tácticas de producción audiovisual? ¿Qué función política aparece cristalizada en ellas? Para dar cuenta de estas cuestiones es importante entender la metodología productiva que Godard pone en juego en esta serie para la televisión. En ella, se pone en práctica lo que llama Deleuze el método del entre: "El método del ENTRE, "entre dos imágenes", conjura a todo cine del Uno (…) Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes

sonoras, entre los sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir la frontera (*Six fois deux*)" (Deleuze, 1986: 241).

No se trata, por tanto, de buscar imágenes sino de construir relaciones entre ellas. Lo importante es la conexión, la diferencia que se establece entre dos imágenes, entre una imagen y un sonido, entre una imagen y un texto escrito. El *intermezzo* entre los elementos supone una multiplicidad que disuelve toda identidad y posibilita "ver las fronteras".

Veamos un ejemplo del modo de interrelación de la imagen audiovisual con la escritura. En el capítulo 5B René(e)s, Godard entrevista al matemático René Thom, conocido mundialmente por la formulación de la teoría de las catástrofes. En esta entrevista, donde define la noción de catástrofe, Godard escribe sobre la imagen diversas fórmulas que sirven para reterritorializar este concepto en su análisis sobre la televisión. En la Fig. 1 dibuja un esquema de la información. La partícula prefijal "in-"está separada, lo que nos lleva a entender que la posición de Godard es que la televisión no es un medio de información sino de formación, de conformación de conciencias. En la Fig.2 sostiene que la televisión es la que introduce la catástrofe en el espectador, esto es, mediante un sistema dinámico de imágenes diversas, desequilibradas, fluyentes y en devenir, el espectador queda hipnotizado y paralizado. A continuación, en la Fig. 3, se relaciona la imagen-texto anterior con el gobierno, ya que éste es el que crea el sentido de lo que se pude decir en televisión. Por último, en la Fig. 4 se afirma que es difícil pensar, pero que hay que intentarlo pues es el único modo de pasar a la acción. Es decir, el paso marxista de la interpretación del mundo a su transformación política.

En definitiva, este trabajo sobre la frontera entre la imagen y la escritura provoca que la televisión sea un taller de reflexión y de experimentación. Una televisión de autor.

France tour detour deux enfants o la máquina de descomponer el movimiento

En *France tour détour deux enfants* encontramos cuatro elementos fundamentales: una estructura narrativa dual, un uso sintético de diversos dominios de saber, una reconceptualización de la televisión y un uso científico de la ralentización.

Al igual que *Six fois deux, France tour détour deux enfants* presenta una estructura dual. Está compuesta de doce capítulos: 1. Obscur / Chimie (Oscuro / Química), 2. Lumière /Physique (Luz /Física), 3. Connu /Géométrie / Géographie (Conocido / Geometría / Geografía), 4. Inconnu / Technique (Desconocido / Tecnología), 5. Impression / Dictée (Impresión / Dictado), 7. Violence / Grammaire (Violencia / gramática), 8. Désordre /Caulcul (Desorden /Cálculo), 9. Pouvoir / Musique (Poder / Música), 10. Roman / Economie (Novela / Economía), 11. Réalite / Logique (Realidad / Lógica) y 12. Rêve / Morale (Sueño / Moral). Como podemos observar, cada uno de los elementos hace alusión a una serie: el primer elemento, se refiere al mundo de los adultos; mientras que el segundo hace alusión a las asignaturas del colegio. Pues este es el objetivo de Godard: mostrar como un niño y una niña ven el mundo de los adultos.

La propuesta estética y narrativa de esta serie para Antenne 2 parte de la funsión de géneros y disciplinas diferentes. Como ya hizo en films como *Pierrot le fou* (1965) o *Made in USA* (1966), en este film se propone configurar una síntesis entre novela y pintura. “Cézanne con los medios de Malraux” (Godard, 1980b). Pero también filosofía: “Nos hemos remontado hasta Descartes, Aristóteles, he interrogado sistemáticamente a los dos niños” (Godard, 1980c). Esta conjugación de dominios y disciplinas es una práctica muy común en el cine de Godard, casi una constante estilística.

Respecto al uso del medio televisivo, encontramos en esta serie una amplia variedad de transgresiones de la gramática televisiva. Si bien es

cierto que se apropia de la retórico y de los procedimientos propios del medio, como son el discurso directo, la repetición de estructuras episódicas, la simulación de transmisión en directo, el formato de telejournal, la figura de los presentadores y los cortes publicitarios; hay que advertir que lo hace de un modo rebelde: "Si parece aceptar la regla del juego es para romperla o despistarla" (Prieur, 1979: 21). De este modo, Godard lucha contra el Aparato Ideológico de la televisión institucional para forjar una televisión de artista y de autor. Una televisión que había estado perdida y que ahora intenta balbucear sus primeras palabras (Pérez Morales, 2001: 11).

Ahora bien, *France tour détour deux enfants* le sirve a Godard, sobre todo, para poner en práctica una serie de ralentizaciones, de cambios de ritmo y de velocidad y de juegos de aceleraciones que nos descubren un mundo nuevo. Cuando en el primer capítulo de la serie vemos a la niña desvertirse para ir a dormir, el cineasta ralentiza la imagen en momentos singulares, la congela y la vuelve a insuflar movimiento siguiendo diversos ritmos y pautas. Como un entomólogo, parece muy preocupado por cifrar los gestos y las actitudes. Si *Six fois deux* era una máquina para escribir sobre la imagen, *France tour détour deux enfants* es una "máquina para descomponer el movimiento" (Bergala, 46). La experiencia que disfrutamos viendo estas descomposiciones del movimiento está ligada a la idea de que el director parece estar contemplando estas imágenes con nosotros, al mismo tiempo. Godard trastorna el movimiento regular para ver mejor, para entender aquello que la percepción natural no permite. No se trata de forjar discontinuidades en el tiempo sino continuidades de otra naturaleza (Bellour, 2009: 127). O lo que es lo mismo: de deconstruir científicamente. Ya Benjamin hizo alusión a las múltiples posibilidades científicas de la ralentización, que nos permitía ver un mundo al cual el ojo no podía acceder.

Asimismo, las ralentizaciones sirven para ver las diferencias específicas que se dan entre el movimiento del niño y el de la niña. Los

movimientos del niño (Fig. 5) son más regulares y previsibles, mientras que los de la niña (Fig. 6) están más cercanos a una danza de cambios de sensación. De ahí que la intervención, la relectura de los gestos no fuese igual. Dice Godard: "con las imágenes del niño hacíamos paradas entre cada parada y, al final, salía siempre la misma línea directriz. En cambio con la niña (…) se pasaba de repente, en un tercio de segundo, de una angustia profunda a la alegría (en de Lucas y Aidelman, 2010: 164).

En definitiva, la imagen-ralentí le sirve a Godard para volver a mirar la imagen, para pensar el documento y experimentar con él. Para hacer del documento un espacio para la fabulación.

Conclusion. El arte de pensar y experimentar el documento.

Es, justamente, por el hecho de ser la television un medio vinculado al poder, por lo que Godard va a hacer de ella un uso desviado, crítico y creativo. Es cierto que la televisión es un medio de difusión, sin embargo, sus posibilidades expresivas aún están por explorar. Al apropiarse, desviándola, de la estética y de la narrativa audiovisual de este medio, de sus estructuras repetitivas y de su discurso directo, Godard abre un nuevo territorio a la investigación. Se trata de introducir elementos poéticos en las leyes instituidas en la televisión, que si bien suponen su crisis, tambien permiten la aparición de novedades estilísticas. Godard parece asumir aquella fórmula de Julia Kristeva que dice que la poética es lo que carece de ley. Así, crear siempre es un modo de insurgencia, de adentramiento en caminos desconocidos, en sendas imposibles, en espacio impredecibles. Y, por ello, crear siempre es un acto de resistencia.

Este acto de resitencia se visibiliza en el modo del tratamiento de los cine-documentos. Por un lado, el cineasta franco-suizo utiliza los registros documentales para volver sobre ellos y repensarlos. Es decir, hace del vídeo una máquina de construcción conceptual, un mecanismo para ejercer el

pensamiento. El vídeo permite pensar la televisión. Al escribir sobre los documentos registrados o al ralentizar el movimiento, Godard pone en práctica sus dudas, comentarios y reflexiones. Pero, por otro lado, este modo de repensar el documento se lleva a cabo de manera creativa y experimental. De una manera no regularizada que trastorna y resignifica el documento.

En definitiva, el trabajo de Godard en la television supone una renovación del documento, una nueva mirada desde las coordenadas del pensamiento filosófico y la experimentación científica. Todo un arte especulativo. Toda una renovación que, ciertamente, duró muy poco y que se circunscribió casi en exclusiva a este periodo entre 1976 y 1978. A partir de los años 80, la televisión dejó de interesarle. Aunque quizá, más que desinterés, lo que se certificó fue simplemente una derrota.

Referencias bibliográficas

ADORNO, Theodor (1969), *Interpretaciones. Nueve modelos de crítica*, Caracas: Monte Ávila.

ALFONSO BOUHABEN, Miguel (2014), "Escribir entre/en/sobre las imágenes" en *Sans Soleil – Estudios de la imagen*, Vol. 6, nº 1, Buenos Aires, pp. 112-128.

BAZIN, André (2006), *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.

BELLOUR, Raymond (2009), *Entre imágenes. Foto. Cine. Vídeo*, Buenos Aires: Ediciones Colihue.

BONITZER, Pascal (2007), *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

BRESSON, Robert (1997), *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid: Árdora.

BUCHER, François (2007), "Televisión (un discurso)" en *Artes Visuales*, nº 4, Murcia, pp. 58-70.

DIAWARA, Manthia (2012), "Sonimage en Mozambique" en *ReHime*, nº 2, Buenos Aires, pp. 216-233.

DANEY, Serge (1993), *L'Exercice a été profitable, Monsieur,* Paris: P.O.L.

DANEY, Serge (2004), *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

DELEUZE, Gilles (1986), *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.

DEBRAY, Régis (1994), *Vida y muerte de la imagen,* Barcelona: Paidós.

DE LUCAS, Gonzalo y AIDELMAN, Nuria (2010), *Jean-Luc Godard. Pensar entre las imagenes*, Barcelona: Intermedio.

DUBOIS, Phillippe (2003), *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Paidos.

FONT, Domènec (2001), "Jean-Luc Godard y el documental. Navegando entre dos aguas" en *Anàlisi*, nº 27, Barcelona

GODARD, Jean-Luc (1962), "Entrevista con Godard" en *Cahiers du cinéma*, n.° 138, Paris.

____ (1970), "Godard chez les feddayin" en *L´express*, Paris.

____ (1980a), "Alfred Hitchcock est mort" (Entrevista a Godard) en *Libération,* n. 2*,* París.

____ (1980b), "Le chance de repartir pour un tour", entrevista con Claude-Jean Philippe, *Les nouvelles Littéraires*, Paris.

____ (1980c), "Se vivre, se voir", *Le monde*, Paris.

____ y DANEY, Serge (1988), "Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney" en *Cahiers du Cinéma,* nº 513, Paris, pp. 49-55.

____ (1998) "La télévision fabrique de l'oubli" en Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2*, Paris: Cahiers du cinema.

KOLKER, Robert Phillip (2000), "El proceso de desrealización cinematográfica: ángulo y realidad, Godard y Gorin en América. Una

entrevista con Jean-Luc Godard y Jean Pierre Gorin" en *Caleidoscopio. Revista del AudioVisual,* nº 1, Valencia.

MACCABE, Colin (2005), *Godard*, Barcelona: Seix Barral.

NAIR, Sami (2011), "Los medios y el sentido". Disponible en http://elpais.com/diario/2011/06/04/internacional/1307138408_850215.htmlConsultado el 12/11/2014.

PÉREZ MORALES, Wagner (2011), O mundo dos monstros. Estudo sobre *France tour détour deux enfants.* São Paulo: Universidade de São Paulo.

PRIEUR, Jerôme (1979), "Premiers impressions" en *Cahiers du cinéma*, nº 301, Paris.

ROSSELLINI, Roberto (2001), *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*, Barcelona: Paidós, 2001.

Filmografia

Six fois deux (1976), de Jean-Luc Godard.

France tou détour deux enfans (1977-1978), de Jean-Luc Godard.

O *OUTRO* NO TELEJORNALISMO E NO CINEMA DOCUMENTÁRIO – UMA ANÁLISE SOBRE AS ABORDAGENS NARRATIVAS ASSUMIDAS NO CASO DOS PRISIONEIROS DO CARANDIRU

Rafael Valles *

Resumo: Este artigo pretende refletir sobre como o telejornalismo e o cinema documentário trabalham a questão da *alteridade*, procurando analisar como uma escolha de procedimentos narrativos determina uma visão sobre o *Outro*. O objeto desta análise são os prisioneiros da Casa de Detenção de São Paulo, dentro do contexto relativo ao *massacre no Carandiru* e à perspectiva da instituição ser desativada, anos depois.
Palavras-chave: cinema documentário, televisão, jornalismo, política, Carandiru.

Resumen: Este trabajo pretende reflexionar sobre cómo el periodismo televisivo y el cine documental trabajan la cuestión de la *alteridad*, procurando analizar cómo una elección de procedimientos narrativos determina una visión sobre el *otro*. El objeto de este análisis son los prisioneros de la cárcel de Carandiru (Casa de Detención de São Paulo), dentro del contexto relativo a la denominada *masacre de Carandiru* y a la perspectiva de la desactivación de dicha institución, años más tarde.
Palabras clave: cine documental, televisión, periodismo, política, Carandiru.

Abstract: This article intends to reflect on how the telejournalism and the documentary use the issue of *otherness*, and to analyse how the choice of narrative techniques give a point of view on the *other*. I will analize the prisoners of Detention House of São Paulo, within the context of *Carandiru massacre* and the fact that, years later, this institution was disabled.
Keywords: documentary film, television, journalism, politics, Carandiru.

Résumé: Ce texte se penche sur les émissions d'informations de la télévision et le cinéma documentaire qui traitent de la question de l'altérité en essayant d'analyser comment un choix de procédés narratifs détermine un point de vue sur l'*Autre*. L'objet de cette analyse sont les prisonniers de la Maison de détention de São Paulo, considérés au moment du massacre de Carandiru et dans la perspective de la destruction, des années plus tard, de cette institution.
Mots-clés: documentaire, la télévision, le journalisme, la politique, Carandiru.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grando do Sul – PUCRS, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social - PPGCOM, 90619-900, Porto Alegre, Brasil. E-mail: ra.valles@hotmail.com

Submissão do artigo: 31 de dezembro de 2014. Notificação de aceitação: 28 de fevereiro de 2015.

Introdução

Falar sobre o *massacre no Carandiru*, vinte e dois anos depois de ocorrido, é recordar uma ferida profunda que ainda está longe de ser cicatrizada na história recente do país e da cidade de São Paulo. No dia dois de outubro de 1992, o Brasil testemunhou, horrorizado, a morte de 111 detentos, em decorrência de uma intervenção da Polícia Militar de São Paulo, cujo objetivo inicial era procurar conter uma rebelião ocorrida dentro da Casa de Detenção de São Paulo, o presídio do Carandiru, como era conhecido por se situar no bairro de mesmo nome. Se já não bastasse tentar entender as razões da brutalidade ocorrida no maior complexo penal da América Latina, ao longo dos anos a sociedade testemunharia algo ainda mais trágico nesse fato: a impunidade das pessoas responsáveis por ordenar a morte dos presos e por matá-los.

O *massacre no Carandiru* evidenciou questões que sintetizam problemas profundos no âmbito sociopolítico brasileiro: a falência do sistema carcerário, com prisões que seguem superpovoadas e com condições mínimas de sobrevivência; a impunidade de políticos e autoridades militares que escaparam da possibilidade de serem julgados; a burocracia como um elemento intrínseco ao sistema, responsável pelo fato de que, somente vinte e um anos depois, os responsáveis pelo massacre recebessem suas penas de reclusão pelo ocorrido.[1]

Mas, por trás de todas estas questões, também se torna importante entender o papel da televisão e do cinema nesse processo. Levando-se em conta que vivemos numa era onde o real e a representação do real possuem uma linha muito tênue entre si, identificar a distância entre ambos se torna

[1] Para maiores informações sobre o julgamento e as penas declaradas aos responsáveis, é possível ler no link:
http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/04/02/julgamento-do-carandiru-tem-73-pms-condenados-por-mortes-de-77-presos.htm

essencial para poder entender as construções discursivas que se estabelecem diante de um determinado fato. Mais que assumir uma cômoda posição de complementaridade, o real e sua representação estabelecem uma relação de tensões onde a imagem surge deste embate.

> En esto, pues, la *imagen arde*. Arde con lo *real* a lo que, en un momento dado, se ha acercado (como se dice "caliente, caliente" en los juegos de adivinanzas cuando "uno se acerca al objeto escondido"). Arde por el *deseo* que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, incluso la urgencia que manifiesta. (...) Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar. (Didi-Huberman, 2013: 35).[2]

Para Didi-Huberman, *saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir* el lugar donde arde*, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una "señal secreta", una crisis no apaciguada, un síntoma* (Didi-Huberman, 2013: 28).[3] É através deste fator que cada imagem contém em si mesma e na sua relação com o real, que este artigo buscará refletir sobre as intencionalidades contidas nos registros jornalísticos da Rede Globo de Televisão e no documentário *O prisioneiro da grade de ferro* (2013), de Paulo Sacramento. Como ambos os veículos de comunicação trataram o *massacre no Carandiru*? Como o registro destas imagens revela a abordagem assumida em relação aos presos, as suas histórias de vida e o contexto em que estão inseridos? Como se

[2] Nisso, pois, a *imagem arde*. Arde com o *real* ao que, num momento dado, se aproximou (como se diz "quente, quente" nos jogos de adivinhação quando "alguém se aproxima ao objeto escondido"). Arde pelo *desejo* que a anima, pela intencionalidade que a estrutura, pelo enunciado, inclusive a urgência que manifesta. (...) Porque a imagen é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visiveis. É um vestígio, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar. (Didi-Huberman, 2013: 35) - Tradução do autor do artigo.

[3] *saber olhar uma imagem sería, num certo sentido, se tornar capaz de discernir* o lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reserva um lugar a um "sinal secreto", uma crise não apaziguada, um síntoma.* (Didi-Huberman, 2013: 28) - Tradução do autor do artigo

posicionaram no próprio local, considerado até então o maior complexo carcerário da América Latina (até o seu desativamento no ano de 2002)? Mesmo pertencendo a contextos e épocas diferentes,[4] analisar *os lugares onde a imagem arde* nessas produções audiovisuais contribui para refletir sobre como as representações discursivas são determinantes para a construção da alteridade.

A construção do *Outro* no telejornalismo - uma análise sobre as reportagens da TV Globo relacionadas ao *massacre no Carandiru*

No site *Memória Globo*, é possível encontrar materiais de arquivo sobre o telejornalismo dessa emissora, entre os quais também constam reportagens referentes ao *massacre no Carandiru.*[5] No que se refere à questão do Carandiru, encontram-se no site basicamente seis reportagens que foram exibidas em telejornais da emissora ao longo dos últimos 22 anos. Do material contido ali, quatro reportagens foram realizadas no início de outubro de 1992, quando ocorreu o massacre. Desses quatro vídeos, três reportagens em particular assumiram um enfoque mais detalhado sobre o fato. Fazem parte desta seleção a reportagem exibida no dia 03 de outubro (um dia após o massacre) no Jornal Nacional (programa telejornalístico de maior audiência da televisão brasileira naquele momento e até hoje); a reportagem exibida no dia 04 de outubro no *Fantástico*, telejornal dominical de variedades e entretenimento; e a reportagem exibida no dia 05 de outubro no Jornal Nacional, em que foi permitido ao repórter Caco Barcellos o acesso ao Pavilhão 9, local onde ocorreu o massacre.

---

[4] O documentário *O prisioneiro da grade de ferro*, primeiro realizado sobre o Carandiru, somente foi finalizado no ano de 2003.

[5] O link do site é:
http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/massacre-no-carandiru.htm

A reportagem do dia 03 de outubro, por ainda não ter informações mais precisas sobre o ocorrido no dia anterior, tenta manter uma relativa imparcialidade, concentrando-se na descrição da repórter sobre os dados levantados. Ainda assim, a reportagem trata de assumir posições no mínimo reveladoras, como quando a repórter afirma, logo no início, que "uma briga entre grupos rivais provocou a confusão" e que "a única noticia dada ainda ontem à noite pelo diretor da Casa de Detenção é de que apenas oito presos teriam morrido".[6] Nessa reportagem, a única possibilidade de se conhecer uma posição dos presos é quando a imagem mostra uma faixa com os dizeres "queremos nossos direitos". Apesar de citar a angústia de "toda esta gente, mães, irmãs, filhos e mulheres de presos", como anuncia a repórter, a única pessoa entrevistada na reportagem é o então prefeito de São Paulo, que "lamenta pelas mortes que ocorreram na Casa de Detenção".

Na reportagem do dia seguinte (04 de outubro), o foco da notícia é o inquérito da Polícia Civil, Polícia Militar e a entrada no local do massacre de uma comissão de políticos e cinco entidades de defesa dos direitos humanos. A matéria mostra fotos que comprovam marcas de tiros de metralhadora e de sangue em colchões, lençóis e sanitários. Ao final da sequência, é mostrada uma foto com um dos presos feridos, revelando hematomas nos braços, no pescoço e em todo o rosto do detento. A reportagem assume um caráter de denúncia do uso de força excessiva da Polícia Militar e enfatiza isso na parte final do vídeo, com o depoimento de um dos integrantes das comissões de direitos humanos, que afirma que "houve execuções indistintas e deliberadas que poderiam levar a nós a convicção de que a palavra massacre descreveria com precisão o que ocorreu aqui na Casa de Detenção". Entretanto, ainda assim a reportagem

[6] A reportagem não esclarece se o uso da expressão "*apenas oito presos teriam morrido*" se refere à possibilidade de um grupo maior de detentos ter sido morto. Esta omissão termina ressaltando assim o uso da palavra "apenas", indicando assim um juízo de valor por parte da reportagem.

também cede espaço para um porta-voz da Polícia Militar, que afirma que os causadores de toda essa tragédia foram os prisioneiros.

> REPÓRTER – Esta violência não poderia ter sido evitada?
> PORTA-VOZ DA POLÍCIA MILITAR – Olha, os presos que estão lá dentro também podiam ter evitado de estarem condenados, de estar lá dentro. Quer dizer, é uma pergunta difícil, quer dizer, se não estivessem presos, não teria consequências.

No entanto, é só na reportagem do dia 05 de outubro que o repórter Caco Barcellos tem a oportunidade de efetivamente entrar na prisão, percorrer o Pavilhão 9 e entrevistar diretamente as pessoas que presenciaram os fatos. A reportagem de Barcellos centra sua abordagem nos locais e nos indícios que mostram o massacre, como no caso da cela 9375. Entrando na cela, o repórter relata:

> Nesta cela 9375, moravam 14 presos, todos foram mortos. Aqui dentro, há marca de violência por toda a parte. Veja só este colchão todo sujo de sangue. Aqui na parede, muitas marcas de tiro na parede. Os presos contam que alguns tentaram se proteger aqui em cima da cama e foram metralhados de baixo para cima. Você pode notar que aqui estão as marcas dos tiros, mostrando que os tiros foram de baixo para cima.

Mesmo tendo amplo acesso ao local e possibilidade de entrevistar os presos que continuavam ali reclusos, a reportagem optou por usar uma abordagem indireta no que se refere aos presos, utilizando expressões como “pelo relato dos presos”, “segundo os presos” ou “os presos contam”. O depoimento direto dos prisioneiros que aparecem na reportagem acaba assumindo um segundo plano; eles são utilizados como uma espécie de locutores auxiliares, que servem somente para confirmar o que o repórter já dissera de antemão. Os nomes dos presos entrevistados não constam na reportagem: são anônimos, presos que estão ali para confirmar *in loco* o que ocorreu nas celas.

ENTREVISTA 01
Voz em off do repórter - Quem escapou da morte traz no corpo as marcas da violência.
REPÓRTER - Como é que você conseguiu escapar?
PRESO – Tinha acabado a munição.
REPÓRTER - De quem?
PRESO - Dos policiais.
ENTREVISTA 02
REPÓRTER - Que foi isso aí, meu amigo?
PRESO 02 - Explosão.
REPÓRTER - De que?
PRESO 02 - De bomba de gás que eles jogaram em nós.

Tanto essa reportagem como a anterior revelam a brutalidade empregada pela Polícia Militar, mas o material telejornalístico da emissora dedicando muito pouco espaço a quem realmente foi vítima do massacre: os presos. A palavra, o depoimento, o seu direito em assumir protagonismo nos relatos acabam não sendo cedidos aos prisioneiros. As reportagens que pretendem assumir objetividade e imparcialidade induzem o telespectador a entender o grau de gravidade do caso e da responsabilidade dos policiais nisso, ao mesmo tempo em que não procura averiguar com maior profundidade o fato segundo o ponto de vista dos prisioneiros. Existe por trás deste *não direito* à palavra uma segunda condenação aos presos do Carandiru: a de seguirem sendo um grupo que vive às margens da sociedade.

É neste sentido que o silêncio traz em si todo um processo de significação que não é aleatório, mas intencional. As causas para esta rebelião entre os prisioneiros restringem-se a "uma briga entre grupos rivais que provocou a confusão a partir do fato de que um preso levou uma paulada e os amigos dele reagiram", como afirma a reportagem. Os familiares dos presos tampouco aparecem em depoimentos nessas três reportagens, que se resumem a mostrá-los em imagens de angústia em frente ao presídio, em confronto com os policiais, ou quando o repórter fala em

frente à câmera e as pessoas se posicionam ao fundo. Não somente o dito pelas reportagens, mas, sobretudo, o que deixaram de dizer dá um sentido político a esse silêncio.

> Com efeito, a política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada. A diferença entre o silêncio fundador e a política do silêncio é que a política do silêncio produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa em (por) si mesmo. (Orlandi, 1993: 75).

O que *não está* dito nessas reportagens citadas pode revelar muito mais em relação ao que *está* dito. Reportagens como estas, relacionadas ao *massacre no Carandiru*, não podem esconder os dados empíricos que são essenciais para a sua credibilidade enquanto meio informativo (como, por exemplo, os dados referentes à quantidade de mortos). O fato de não se deter nos depoimentos dos presos e seus familiares já demonstra uma intenção de atenuamento do fato, uma tragédia provocada pela Polícia Militar.

O próprio fato de encará-los como "os presos", enquanto um grupo homogêneo que não revela a trajetória e as individualidades que fazem parte dessa coletividade, também termina revelando uma estratégia de distanciamento contido neste tipo de reportagem. Dar nomes aos presos, aos seus familiares, buscar aprofundar-se nas suas histórias de vida tornariam esse fato algo mais subjetivo e complexo para o espectador, o que significaria assumir-se o risco de a opinião pública manifestar-se de forma ainda mais intensa a favor dos prisioneiros e contra os policiais.

A televisão sabe e planeja o que pretende mostrar e não mostrar, por entender que isso é uma forma de controlar o olhar do telespectador. Ceder protagonismo ao discurso dos prisioneiros seria criar espaço para

contrapontos, questionamentos e subjetividades que poderiam ameaçar a posição parcial e objetiva da emissora sobre o ocorrido.

> La televisión no es solamente la pantalla que miro. El espejo en que me reconozco. La televisión es vigía, pantalla de control, espejo sin azogue. Es esa transparencia en sentido único que utilizan los poderes en ejercício en nuestras sociedades, gracias a la cual pueden permanecer casi invisibles, mientras miran – es decir, representan, imaginan, ponen en imagen y en escena, ponen en actividad – a sus sujetos, a sus espectadores. Mientras nos miran.[7] (Comolli, 2007: 200).

A questão sobre como as reportagens da Rede Globo abordaram o *massacre no Carandiru* na verdade revela uma tendência, em vez de uma exceção, refletindo assim uma política editorial que procura colocar à margem o discurso de grupos que possam questionar a posição da emissora e problematizar o entendimento dos telespectadores. Por trás do não dito, existem escolhas políticas que buscam, no controle do discurso, emitir um juízo de poder.

É partindo deste ponto que procurar entender o *outro*, marginalizado pela sociedade, é uma forma de combater a política do silêncio, de questionar o âmbito discursivo dos meios de comunicação e de pensar-se a si mesmo como indivíduo inserido num contexto sociopolítico. Não basta conhecer os fatos; é necessário destrinchar os discursos construidos por trás desses fatos para, assim, entender melhor suas implicações e as complexidades contidas nas relações de alteridade que estabelecem.

[7] A televisão não é somente a tela que olho. O espelho em que me reconheço. A televisão é vigia, tela de controle, espelho sem azogue. É essa transparência em sentido único que utilizam os poderes em exercício em nossas sociedades, graças à qual podem permanecer quase invisíveis, enquanto olham – ou seja, representam, imaginam, colocam em imagem e em cena, colocam em atividade – a seus sujeitos, a seus espectadores. Enquanto nos olham. (Comolli, 2007: 200) Tradução do autor do artigo.

A construção do *Outro* no cinema documentário - uma análise sobre o filme *O prisioneiro da grade de ferro*

No artigo "Prisiones de la mirada", Jean-Louis Comolli analisa não somente a relação entre a prisão carcerária e sua representação através do cinema, como também encontra nessa relação um claro exemplo de como, com o passar dos tempos, as formas de representação no cinema sofreram alterações nesse tema. Para o autor, a partir de filmes pioneiros como *Les prisons* (1963), de Brabant e Pottecher, a postura frente aos prisioneiros sempre foi de distanciamento, de *respeito*; eles eram filmados sempre enquanto grupos, em coletividade, sem individualização.

Segundo Comolli, essa distância, vista nos primeiros documentários que abordam a prisão, desaparece a partir dos anos 1990, à medida que a câmera se aproxima e individualiza o detento.

> La historia del documental carcelário muestra de qué modo esta categoría vive el mismo deslizamiento de terreno que el resto del cine, documental o de ficción. Cuanto más las sociedades se espectacularizan, más los individuos se subjetivizan, más los sujetos se vuelven imaginariamente heroes. La dimensión colectiva, social o política se aleja. El sujeto invade los films. Libra lo propio cada vez más.[8] (Comolli, 2007: 321).

No entanto, por mais que o prisioneiro afirme-se como sujeito, surge a problemática sobre como lidar com esse sujeito. Até que ponto dar a palavra ao preso é tornar-se refém de um documentário confessional? Até que ponto não dar a palavra é lidar com um sentido intencional de omissão e maior controle no discurso? O realizador não estaria efetuando, assim, uma

[8] A história do documentário carcerário mostra de que modo esta categoria vive o mesmo deslizamento de terreno que o resto do cinema, seja documentário ou de ficção. Quanto mais as sociedades se espectacularizam, mais os indivíduos subjetivizam-se, mais os sujeitos tornam-se imaginariamente heróis. A dimensão coletiva, social ou política se distancia. O sujeito invade os filmes. Libera o próprio cada vez mais. (Comolli, 2007: 321) – Tradução do autor do artigo.

segunda condenação dos prisioneiros? É possivel estabelecer uma relação de igualdade na relação documentarista-prisioneiro? Ao citar o documentário *Galéres de femmes* (1995), de Jean Michel Carré, Comolli o qualifica como *documentário de confissões*, definição esta que termina, segundo o autor, aprisionando o próprio documentário.

> La prisión filmada se ha transformado en un reducto de confesiones impotentes. En un infinito locutorio. Prisión de palabras y de miradas perdidas. El cine que las atrae y suscita no encuentra qué hacer con ellas. Las llama y luego deja que se vayan. (...) En la palabra de los/las detenidos/as como en la conducción del film, la desaparición de la dimensión colectiva lleva a un rechazo de análisis y a la imposibilidad de una puesta en causa que iría (algo) más allá de la fatalidad familiar o social. Estamos, en tanto que espectadores, exonerados del pensamiento sobre la prisión por el espetáculo de la palabra.[9] (Comolli, 2007: 322).

O prisioneiro da grade de ferro (2003), documentário realizado por Paulo Sacramento, confirma uma tendência – seguida não somente pelos documentários contemporâneos sobre as prisões, como também pela produção documental brasileira contemporânea – em buscar a afirmação do sujeito diante dos grupos. Distante do contexto relativo ao *massacre no Carandiru*, mas frente ao desativamento deste complexo carcerário,[10] este

[9] A prisão filmada se transformou em um reduto de confissões impotentes. Em um infinito locutório. Prisão de palavras e de olhares perdidos. O cinema que as atrai e suscita não encontra o que fazer com elas. Chama-as e logo deixa que vão embora. (...) Na palavra dos/as prisioneiros como na condução do filme, a desaparição da dimensão coletiva leva a uma recusa de análise e à impossibilidade de uma colocação em causa que iria (um tanto) mais além da fatalidade familiar ou social. Estamos, enquanto espectadores, exonerados do pensamento sobre a prisão pelo espetáculo da palavra. (Comolli, 2007: 322) - Tradução do autor do artigo.

[10] Em 2002, iniciou-se o processo de desativação do Carandiru, com a transferência de presos para outras unidades. Hoje, o presídio já se encontra totalmente desativado (com exceção apenas da ala hospitalar ainda ativa atualmente), com alguns de seus prédios já demolidos e outros que foram mantidos, para serem posteriormente reaproveitados.
Link:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_de_Detenção_de_São_Paulo#Desativa.C3.A7.C3.A3o

documentário não esquece o ocorrido anos antes, mas traz, sobretudo, uma abordagem sobre como era viver nesse local, a partir da ótica dos detentos. Por meio dos depoimentos de sujeitos como Lagoa, Rodrigo, Romualdo e tantos outros, o conhecimento do *mundo Carandiru* surge a partir de suas experiências pessoais, seus pontos de vista e suas ações. Como afirma Ismail Xavier, o filme estabelece

> […] um convite para a afirmação dos sujeitos, onde o cinema não vem apenas registrar a vida reclusa, seus dramas e ameaças, mas também se somar ao que ajuda a inventar o cotidiano, estabelecer uma rotina de práticas variadas (Xavier, nº10, dez 2004).

Ao existir esta recusa em tornar-se refém das palavras e das confissões, um ponto diferencial que existe em *O prisioneiro...* está sobretudo nas sequências em que os detentos registram a si próprios, sem a interferência ou mediação do realizador (ainda que este intervenha no processo final de edição). A partir da realização de oficinas de câmera e som, que Paulo Sacramento e sua equipe realizaram para os prisioneiros ganharem intimidade com os aparelhos, estes assumiram, então, total autonomia para registrarem seus cotidianos, o espaço onde vivem e as pessoas com quem se relacionam. A versão final de *O prisioneiro...* é o resultado de sete meses de trabalho, com uma edição mesclada entre depoimentos e registros do diretor e dos prisioneiros.

Ao escolher esta forma de abordagem, a proposta, por si só, já se torna uma intervenção sobre o espaço Carandiru e sobre a rotina dos próprios prisioneiros. O registro realizado por eles ocorre a partir de uma relação íntima com a câmera, dentro de uma experiência vivencial na qual os prisioneiros, mais que usarem o suporte como arma de protesto ou confissão, decidem mostrar onde vivem, como vivem e com quem convivem. Entre celas, pátios, oficinas e escadarias, a câmera é responsável por intermediar nossa relação, enquanto espectadores, com um mundo ao

qual quase não temos acesso, mas sobre o qual se constrói um forte imaginário. Ao registrar esse cotidiano, sem forçar o estabelecimento de conflitos ou discursos retóricos, *la prisión se domestica.*[11] Como observa Comolli, *el cine le provee algo de una cierta proximidad, de una ambiguedad, de una humanidad – en suma – que la presión mediática o el fanstasma social habitualmente le niegan.*[12]

O registro dos prisioneiros questiona a relação entre o dentro-fora do Carandiru ao mostrar, em última instância, que suas vidas e a situação em que vivem não são tão diferentes da sociedade que está fora do presídio. Neste registro, percebe-se que, assim como no cotidiano das grandes cidades, na penitenciária persistem o tráfico de drogas, os assassinatos por vingança, os comércios informais, assim como as sessões evangélicas, as apresentações de *hip hop* e o ocaso da instituição nos atendimentos hospitalares.

O prisioneiro... é também um documentário que não busca descobrir ou justificar as razões pelas quais os internos estão presos, o que reforça, assim, ainda mais a ideia do momento presente, do *como* viver dentro do Carandiru, *aqui e agora*. Surgem, a partir dessa premissa, pessoas como Romualdo, que faz esculturas de todo tipo relacionadas a Lúcifer; Adilson Martins e os seus desenhos feitos a partir de canetas Bic; Lúcio Carvalho "Pernambuco" e sua "academia ginásio" improvisada no pátio.

Mesmo em momentos em que se procura fazer um retrato dos prisioneiros, apresentando-os em frente à câmera, o registro busca mostrar elementos de sua ação cotidiana. Desde os registros de ações construtivas até os das mais destrutivas, como as lutas de boxe clandestinas, a elaboração de facas e a venda de drogas, todos mostram a complexidade deste *mundo Carandiru*. Ao revelar certos códigos internos entre os detentos e a

[11] A prisão se domestica, (Comolli, 2007: 327)

[12] O cinema proporciona algo de uma certa proximidade, de uma ambiguidade, de uma humanidade – resumindo – que a pressão midiática ou o fanstasma social habitualmente lhe negam (Comolli, 2007: 327). Tradução do autor do artigo.

diversidade de ambientes nos pavilhões, os registros realizados pelos prisioneiros os mostram em plena atividade, em ação, fazendo suas vidas na prisão, sem se reduzirem à espera por saírem dela.

Diante desse cotidiano, a câmera surge como elemento de intervenção. O documentário ganha em profundidade não somente pelo acesso a lugares a que somente os prisioneiros poderiam levar, mas também pela forma com que utilizam a câmera. Nesses registros, a câmera assume um olhar subjetivo enquanto prótese do olhar de quem filma, buscando detalhes existentes nesse cotidiano. Embora dotados de certo conhecimento prévio, os registros dos prisioneiros não revelam o uso de uma câmera que prioriza a técnica ou o acabamento estético, mas sim explora a particularidade do vídeo na sua leveza e na sua agilidade. Nas gravações dos presos existe um sentimento de revelação, por encontrarem nesse suporte um novo meio para se expressarem. Desse modo, o registro fica dotado da ideia do *ao vivo*, da *experiência vivida durante o registro*. É o que ocorre, por exemplo, quando um dos prisioneiros decide usar a câmera para correr atrás da bola em uma partida de futebol, ou quando os detentos Joel e Marcos decidem utilizar o *zoom* para ver se conseguem aproximar um olhar diante de uma pessoa com quem eles mantêm contato a muitos metros de distância, fora do Carandiru, do outro lado da rua.

Essas cenas terminam por revelar que o registro torna-se um processo de descobrimento por parte dos prisioneiros. O aparelho intervém nos seus olhares, *obrigando-os* a recriarem um ponto de vista, não somente sobre as situações que decidem registrar, mas também sobre como relacionar-se com o aparelho. O registro, para eles, torna-se ao mesmo tempo o descobrimento e a revelação de um olhar documental. Trata-se de um uso da câmera que potencializa a ação, a observação e, por momentos, o choque, o contato mais intenso entre o suporte e quem realiza o registro.

É o que ocorre, por exemplo, com a *Pastoral carcerária*, em que a câmera transita em constante choque e tensão entre as mãos dos

prisioneiros, em um espaço superlotado que existe como castigo para crimes ou outros delitos mais graves. Percebe-se a câmera em constante movimento, seja no subir e descer escadas, atravessando os corredores, como no momento em que se percorre o setor dos travestis, seja ao buscar os pequenos detalhes nas celas, como os cartazes de mulheres peladas ou mesmo o registro de ratos atravessando o pátio pela noite.

Mas *O prisioneiro...* não se caracteriza somente pelo uso ágil da câmera, pois existem momentos em que a imobilidade consegue registrar a intensidade da ação entre os prisioneiros, como, por exemplo, nas situações de uma sessão evangélica, em que todos estão como em um estado de transe. Esse documentáro também se revela pelas pequenas ações, como na sequência em que os recém-chegados escutam a palestra de ingresso na prisão, enquanto batem levemente os pés sobre o chão em claro sinal de ansiedade e tensão, ou mesmo como um simples ato de registrar os detalhes que compõem o pátio, como o registro de uma pipa que sobrevoa o céu, um gato preto que dorme no meio do local ou do alto-falante que anuncia mensagens aos presos. A presença da câmera e o ato de registrar, por parte dos prisioneiros, faz com que eles ressignifiquem a ideia do que pode ser uma prisão, abrindo, assim, através desta relação de intimidade com o suporte, outra dimensão para o cinema carcerário, como também a respeito dos indivíduos que aí vivem.

Tanto pelas sequências citadas como pelo método empregado por Sacramento, *O prisioneiro...* conseguiu tornar-se algo muito mais profundo que sua proposta de *dar a câmera ao Outro*. Sem assumir juízo de valores sobre os prisioneiros e seus autorretratos, a escolha de Sacramento termina por elevar os presos como realizadores, afirmá-los como agentes de um discurso, portadores de um olhar, sem fechar-se em estereótipos, ou sem considerá-los simples auxiliares de um ponto de vista assumido pelo realizador.

Considerações finais

Seria reducionismo dizer que todo o telejornalismo assume uma posição ampla e superficial em relação ao *outro*, assim como seria pretensioso dizer que toda produção vinculada ao cinema documentário priorize uma abordagem aprofundada sobre o *outro*. Uma reportagem televisiva pode, muitas vezes, assumir uma abordagem mais profunda do que um documentário, assim como um documentário pode assumir uma abordagem mais superficial do que uma reportagem televisiva padrão. A questão colocada neste artigo não busca assumir explicações definitivas, cair na armadilha de generalizações que só prestariam um desserviço ao campo da análise de discurso no meio audiovisual.

Os contextos abordados entre as reportagens televisivas e o documentário neste artigo também são distintos, o que exige um certo distanciamento e um processo maior de relativização frente ao que cada meio aborda (já que as reportagens registram um momento de extrema tensão no local, enquanto o documentário registra os presos que habitam a prisão, dez anos depois do massacre). Outro fator para se relativizar é a natureza de cada meio, tendo-se em conta que o telejornalismo concentra-se em registrar o momento presente, o que está acontecendo naquele instante, enquanto o documentário assume a liberdade de dispor de um tempo de elaboração maior, que se permite ser mais cuidadoso e aprofundado, sem a exigência de entregar o material editado no mesmo dia ou no dia seguinte ao fato ocorrido.

Este artigo entende as particularidades de cada meio e os pontos que são importantes de serem levados em conta para não cair num âmbito meramente comparativo. No entanto, o foco aqui buscado foi procurar entender como as escolhas de abordagem determinam diretamente a visão e a construção discursiva que se estabelece sobre o *outro.* Ao analisar dois casos, de dois meios audiovisuais distintos, mas que têm em comum um

mesmo local (a Casa de Detenção de São Paulo – o Carandiru) e um mesmo perfil de pessoas (prisioneiros do Carandiru), o que se torna revelador é entender as distintas formas com que são mostrados e como a questão da alteridade é tratada.

As reportagens televisivas, pautadas por uma linha editorial de uma empresa que, já de antemão, busca se distanciar do *outro*, pertencente a um grupo social colocado à margem da sociedade, torna sua abordagem esquemática e parcial. O telejornalismo, na sua busca por pregar a objetividade e a imparcialidade, termina induzindo a uma interpretação homogênea dos fatos, seja pela voz indutiva do repórter-locutor que descreve os fatos, seja pelos depoimentos dos envolvidos que servem como locutores auxiliares de uma informação já dita de antemão, assim como a objetividade das imagens, do mostrar *in loco* registros impactantes para ganhar credibilidade frente ao telespectador. O telejornalismo utiliza o *outro* de acordo aos seus propósitos editoriais, pois, mesmo num caso como o *massacre no Carandiru*, são escassos os depoimentos de quem mais esteve envolvido nessa brutalidade cometida pelos policiais.

Por outro lado, sem a pressão empresarial e a indução editorial, e com a liberdade do realizador em assumir as escolhas que lhe pareçam mais pertinentes, o documentário *O prisioneiro...* problematiza o caráter indutivo que existe no telejornalismo. Se, nas reportagens televisivas, o desafio estava em encontrar o depoimento dos prisioneiros, no documentário o desafio está em descobrir o realizador, uma vez que os verdadeiros protagonistas são os detentos e os retratos que eles mesmos controem de si próprios. Ao fugir dos estereótipos que classificam um prisioneiro que cometeu ações delitivas e que deve ser apartado da sociedade, *O prisioneiro...* revela que, na verdade, o detento é uma extensão da sociedade que vive fora do Carandiru, mostrando qualidades, defeitos e sentimentos tão equivalentes aos de quem não se encontra naquele local.

O grau de identificação com as histórias relatadas torna-se muito tênue, frágil e, por isso mesmo, mais provocador, mais instigante na relação de alteridade que estabelece. Se, por um lado, o telejornalismo contido nestas reportagens da emissora Globo ajuda a reforçar os estereótipos, filmes como *O prisioneiro...* lutam para não cair nesses mesmos estereótipos, trazendo questionamentos, reflexões e provocações ao espectador sobre como relacionar o que está dentro e o que está fora de uma prisão como o Carandiru.

É dificil imaginar como teria sido a realização deste filme no mesmo período em que foram feitas as reportagens relativas ao *massacre no Carandiru.* Contudo, o simples fato de ceder a palavra e a câmera aos detentos, naquele momento, pelo menos ajudaria a se alcançar uma reflexão ainda mais profunda sobre o que essa tragédia significou para os presos, para a sociedade e para o contexto sociopolítico no qual esteve inserido.

Referências bibliográficas

COMOLLI, Jean-Louis (2007), “El ojo estaba en la caja” in Jean-Louis Comolli. *Ver y poder – La inocencia perdida: cine televisión, ficción, documental,* Buenos Aires: Aurelia Rivera.

____ (2007), “Prisiones de la mirada” in Jean-Louis Comolli. *Ver y poder – La inocencia perdida: cine televisión, ficción, documental,* Buenos Aires: Aurelia Rivera.

DIDI-HUBERMAN, Georges; CHÉROUX, Clément; ARNALDO, Javier (2013), *Cuando las imágenes tocan lo real,* Madrid: Círculo de Bellas Artes.

ORLANDI, Eni Puccinelli (1993), *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos,* Campinas: Editora da UNICAMP.

XAVIER, Ismail (dez 2004), "Humanizadores do Inevitável" in *Sinopse – Revista de Cinema*, ano IV, nº10.

Links consultados:

http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/04/02/julgamento-do-carandiru-tem-73-pms-condenados-por-mortes-de-77-presos.htm

http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/massacre-no-carandiru.htm

http://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_de_Detenção_de_São_Paulo#Desativa.C3.A7.C3.A3o

Filmografia

Galéres de femmes (1995), de Jean Michel Carré.

Les prisons (1963), de Brabant e Pottecher.

O prisioneiro da grade de ferro (2013), de Paulo Sacramento.

CONSTRUCCIÓN Y PÉRDIDA DE LA IDENTIDAD EN LA TELEVISIÓN ARGENTINA DE LOS AÑOS SESENTA. ACERCA DE *LA TELEVISIÓN Y YO*

Elina Adduci Spina [*]

Resumo: A partir dos conceitos de privado e público dados pelo filme *La televisión y yo* (2002) de Andrés Di Tella, o objetivo deste artigo é estudar o papel fundamental da televisão na construção e perda da identidade individual e nacional argentinas na década de 1960.
Palavras-chave: *La televisión y yo*, identidade, Argentina.

Resumen: A partir de los conceptos de público y privado en la película *La televisión y yo* (2002) de Andrés Di Tella, el propósito de este artículo es estudiar el papel fundamental de la televisión en la construcción y la pérdida de la identidad individual y nacional Argentina en la década de 1960.
Palabras clave: *La televisión y yo*, identidad, Argentina.

Abstract: From the concepts of private and public delineated by the film *La televisión y yo* (2002), by Andrés Di Tella, the purpose of this article is to study the fundamental role of television in the construction and loss of the individual and the national argentinian identity in the 1960s.
Keywords: *La televisión y yo*, identity, Argentina.

Résumé: De les concepts privées et publiques données pour le film *La televisión y yo* (2002), de Andrés Di Tella, le but de cet article est d'étudier le rôle fondamental de la télévision dans la construction et la perte de l'identité individuelle et nationale argentine, dans les années 1960.
Mots-clés: *La televisión y yo*, identité, Argentine.

[*] Adscripta a la cátedra de Historia del cine latinoamericano y argentino. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Artes. 1045, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. E-mail: veolamusica@gmail.com

Submissão do artigo: 07 de janeiro de 2015. Notificação de aceitação: 24 de março de 2015.

Introducción

La historia de la televisión argentina está marcada desde sus orígenes por dos grandes controversias que dan cuenta de la diversidad de criterios ligados al tipo de función social que el nuevo medio debía asumir, y del antagonismo entre aquellos que defendían o rechazaban el rumbo en el que finalmente - o inicialmente - se embarcó.

En consonancia con los debates que se suscitaban a escala mundial, la gran disyuntiva radicó en cuál tenía que ser el objetivo principal que la televisión debía adoptar. Es así como las aguas se dividieron entre un grupo de la sociedad que abogó por el desarrollo de una nueva herramienta educativa ligada a una suerte de "alta cultura" o, mejor dicho, a una cultura de élite; un sector empresarial que apostó por un campo que potencialmente le permitiese ubicar sus productos y servicios en el mercado; y un Estado que respaldó la posibilidad de un nuevo mecanismo de difusión y propaganda política.

Si bien hoy - más de medio siglo después de aquellas primeras transmisiones - las propuestas televisivas se han diversificado ampliamente, la realidad actual del medio redobla la herencia que recibió de aquellos prolegómenos en los que la vertiente económica y propagandística fue la gran triunfadora.

En la Argentina, la década de 1960 representa el momento clave de afianzamiento del medio ya que la apertura de nuevas emisoras privadas[1] significó el crecimiento de un consumo televisivo que, multiplicándose de manera exponencial, dio lugar al surgimiento de una teleaudiencia.[2]

---

[1] Fundada en el 1951 por Jaime Yankelevich junto al apoyo del gobierno de Juan Domingo Perón, LR3 Radio Belgrano Televisión (ex Canal 7, ATC y actual Televisión Pública) fue durante casi una década la única señal del país. En el año 1957 el presidente de facto Pedro Eugenio Aramburu dictó la segunda Ley de Radiodifusión (N°15460) otorgando 55 licencias de radio y 10 de televisión, entre las que se destacan las señales privadas Canal 9 (1960), Canal 13 (1960), Canal 11 (1961) y Canal 2 (1966).

[2] Octavio Getino señala que "El crecimiento del consumo televisivo se hizo masivo. Si en 1952 existían apenas 7 mil receptores en el país, el número de hogares equipados con el

Dejando un momento al margen a los entusiastas y detractores de este nuevo medio de comunicación masiva, podemos afirmar que desde las primeras congregaciones en las vidrieras de las tiendas de artículos para el hogar, hasta que la presencia de un televisor en cada casa se convirtiera en el epicentro de un inédito rito familiar, la televisión se transformó en un fenómeno que, desafiando la escala de lo público y lo privado, se instaló en la cotidianeidad brindando e intercambiando narrativas que configuraron las identidades individuales y colectivas de los argentinos.

Todas estas cuestiones se conjugan en *La televisión y yo* (2002), un documental performativo en el que, fusionando autobiografía e historia, el realizador Andrés Di Tella pretende reconstruir la televisión argentina que no pudo ver durante sus siete años de niñez en el exilio, con el objetivo de recuperar una identidad colectiva, generacional y nacional que siente ajena. Di Tella parece estar convencido de la existencia de un vínculo dialéctico entre la televisión y la identidad ya que entiende que la pérdida de esos siete años de televisión significó una especie de merma en su identidad nacional, y que su sentimiento de escasez identificatoria con la cultura de su país está ligado a su privación como televidente.

Aunque emprende una exhaustiva investigación en la que trabaja con archivos y testimonios, el realizador plantea que signado por la pérdida, su proyecto fracasa antes de empezar: no tiene recuerdos colectivos para compartir, no existen registros de los primeros años de la televisión y las entrevistas reunidas no logran dar cuenta de los secretos de los fundadores del medio. Sin embargo Di Tella conserva un hecho concreto en la memoria: su primer recuerdo de la televisión, aquel que da cuenta de la emisión de un noticiero del año 1966 en el que se anunciaba el golpe de

---

nuevo medio saltaría en 1960 a 550 mil (el 38% del total de hogares), llegando a 1.2 millones en 1965 (67.9% de los hogares) y a 1.9 millones en 1969 (el 91% de los hogares). La publicidad televisiva representó a lo largo de ese período entre el 22% y el 25% -con un pico del 33.3% en 1963- del total de las inversiones en medios." (Getino, 2008: 225).

Estado de Juan Carlos Onganía,[3] hecho que paradójicamente empujó a su familia a exiliarse del país y a abrir esa brecha de siete años de desarraigo cultural.

Entonces el objetivo inicial de recuperar esos siete años de televisión perdida necesariamente se transforma en el armado de un rompecabezas que intenta reconstruir un pasado íntimo y personal que inexorablemente se vincula con un pasado colectivo que trasciende la esfera de lo mediático, lo cultural y lo político. Tan es así que en medio de esta búsqueda Di Tella cruza su biografía con la historia de su país, homologando el ascenso y la caída de los imperios de dos pioneros de la industria nacional: su abuelo Torcuato Di Tella, fundador de la empresa SIAM y Jaime Yankelevich, precursor de la radio y la televisión argentina.

A partir de la problematización entre las categorías de lo privado y lo público propuestas por el film *La televisión y yo*, el propósito del presente artículo es estudiar - en el marco de las transformaciones socio-políticas del país - el papel que tuvo la televisión en la construcción de una identidad individual y nacional en la Argentina de la década de 1960. En este sentido creemos que el fracaso al que hace referencia Di Tella guarda relación con la frustración del sueño de un país industrializado provocada por los sucesivos golpes cívico-militares del período.[4]

---

[3] Juan Carlos Onganía fue un presidente militar de facto que en el año 1966 encabezó el golpe de Estado al gobierno de Arturo Humberto Illia. Su mandato se extendió durante los años 1966 y1970. El 26 de julio de 1966, apenas a un mes de su asunción, su gobierno reprimió a estudiantes, profesores y graduados que ocupaban cinco facultades de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en oposición a la intervención militar de la institución. Por la feroz represión, el hecho fue conocido con el nombre de la "Noche de los Bastones Largos" y significó una verdadera "fuga de cerebros" ya que muchos profesionales universitarios tuvieron que exiliarse del país.

[4] Después del derrocamiento del segundo gobierno de Juan Domingo Perón (1951-1955), la Argentina sobrellevó una alternancia de gobiernos democráticos y militares. Los regímenes de facto fueron los siguientes: Eduardo Lonardi (1955-1955); Pedro Aramburu (1955-1958); Juan Carlos Onganía (1966-1970); Roberto Levingston (1970-1971); Alejandro Lanusse (1971-1973); Jorge Rafael Videla (1976-1981); Roberto Viola (1981-1981) y Leopoldo Galtieri (1981-1983)

Televisión e identidad

En una expresión netamente performativa,[5] Andrés Di Tella abre *La Televisión y yo* exponiendo el propósito inicial del film: reconstruir los siete años de televisión argentina que perdió durante su niñez en el exilio, con el objetivo de recuperar una identidad generacional y nacional que siente ajena. En palabras del propio documental, la premisa sería "hacer una película sobre lo que significa la televisión en la vida de una persona". Si bien - tal cual como inmediatamente advierte el realizador - el relato termina explorando otros rumbos, lo cierto es que el film hace especial hincapié en el rol que cumple la televisión en la construcción de la identidad personal y nacional.

¿Pero por qué para dar cuenta de esta "identidad colectiva y generacional perdida" se recurre a la televisión y no a otras manifestaciones culturales como podrían ser la música, el cine, las revistas o los juegos de la época? Podríamos esbozar una primera respuesta señalando que Di Tella considera que la televisión cumple un papel tan fundamental en la vida de una persona, hasta el punto de pensar que la pérdida de esos siete años le valió nada más y nada menos que el arrebato de la mitad de los recuerdos de su generación. Siguiendo esta línea de pensamiento, el testimonio de un amigo del documentalista plantea la hipótesis de que en algún lugar recóndito del cerebro existe una suerte de acervo - que archiva toda la televisión vista por la persona - que constituye la base de dos vidas paralelas: una privada y otra pública.

Estos siete años de televisión perdida (entre 1966 y 1973) corresponden a un período en el que en la Argentina el medio televisivo se afianzó creando una teleaudiencia principalmente compuesta por la familia.

[5] Según Ducrot y Todorov una expresión se denomina performativa si "1) describe una determinada acción de su locutor y si 2) su enunciación equivale al cumplimiento de esa acción" (Ducrot y Todorov, 1974:384).

En este sentido, según Di Tella, la franja etaria infantil y juvenil de aquella época se convirtió en la primera generación que fue "hija de la televisión".

Como mencionamos en la introducción, la aparición de la televisión contrajo una serie de debates en los que se discutió si el rumbo del nuevo medio debía responder a intereses educativos, de mercado o propagandísticos. De este modo el comienzo exacto de la televisión argentina también puede desembocar en una polémica ya que, según los presupuestos que adopte cada investigador, se puede fijar la génesis tanto en el año 1938, con la fundación del Instituto Experimental de Televisión; en 1943, con la primera transmisión de carácter experimental efectuada por Eduardo Elías Grinberg; o el 17 de octubre de 1951, con la primera trasmisión oficial comandada por el empresario radiofónico Jaime Yakelevich, quién contó con el apoyo del gobierno de Juan Domingo Perón.

Independientemente de donde elijamos establecer el origen de la televisión argentina, lo cierto es que la mano de Jaime Yankelevich direccionó el camino por el cual la televisión transita hasta nuestros días: una industria cultural basada en el negocio y el entretenimiento.

Ante esta situación no escasearon las voces disidentes que consideraron que la emergencia del nuevo medio y de una inédita cultura de masas representaría una amenaza para la cultura y la identidad de la sociedad. Estos sectores opositores, que sólo vieron en la televisión un aparato ideológico que actuaba como un nuevo instrumento de alienación, estuvieron principalmente influenciados por las ideas de Theodor Adorno y Max Horkheimer (1998) quienes, tempranamente en la década de 1940, brindaron una teoría cuasi apocalíptica de los medios de comunicación masiva, a partir de una primera sistematización de las denominadas Industrias Culturales.

Basándonos en la teoría frankfurtiana podemos identificar la década de 1960 con la consolidación de una sociedad de consumo en la que desde el Estado se propiciaron los espacios de ocio (a partir de la multiplicación

de los medios de comunicación de masas: televisión, cine y radio) con el objetivo de alentar el consumo. Según Adorno y Horkheimer, en el contexto de la Industria Cultural el objetivo específico de la producción de bienes culturales es generar ganancia. En consecuencia, la producción estaría sometida al método más general de la producción de mercancías, es decir, a la homogeneización de la lógica productiva. Por otro lado, además de producirse objetos para los sujetos, también se producirían sujetos para los objetos, creando un público. De este modo la Industria Cultural se homologa al poder totalitario del capital ya que en su conceptualización previa planifica, domina y hace entrar en su lógica a todas las particularidades concretas existentes en el mundo, dando lugar a una cultura de masas que funciona como un armazón conceptual único.

Si bien es cierto que la teoría sobre la Industria Cultural proclamada por la Escuela de Frankfurt es eficaz para desenmarañar algunos de los mecanismos de la sociedad de consumo, lo cierto es que resulta insuficiente a la hora de tratar de establecer el papel que desempeñan los medios en la sociedad y en la construcción identitaria. Si pensamos en una relación unidireccional en la que la televisión impone para el consumo una serie de productos culturales y modos de vida a un grupo de individuos que los incorpora de modo pasivo, nos estamos perdiendo la dinámica de una relación un tanto más compleja.

El concepto de "mediaciones" propuesto por Jesús Martín Barbero (1987) nos es útil para entender el fenómeno de la comunicación de masas como un espacio de negociación entre los distintos integrantes de la sociedad. Al respecto, el autor sostiene que:

> El consumo no es sólo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos: lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aún más decisivamente por los usos que les dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen

> de diferentes competencias culturales (Martín Barbero,1987:231).

De esta manera, las mediaciones habilitan un proceso de producción, recepción y re-significación que potencialmente ofrece la posibilidad de subvertir el sentido original de la cultura hegemónica. Pensando en este tipo de relación entre sujetos y mensajes, podemos delinear la idea de una identidad que, en vez de funcionar como mera alienación, se configura a partir de una dialéctica relacional y comunicacional. Al respecto, Néstor García Canclini asegura que "la identidad se conforma tanto mediante el arraigo en el territorio que se habita, como mediante la participación en redes comunicacionales deslocalizadas" (García Canclini, 1992: 10).

En este sentido creemos que los estudios sobre Cultura Popular de Martín Barbero y Canclini nos ofrecen una eficaz vía de entrada para entender el lugar privilegiado que Andrés Di Tella le otorga a la televisión como elemento fundamental en la construcción identitaria de su generación. El intento por recuperar los archivos y recuerdos de una televisión perdida, vestigios de una práctica de consumo arraigada en lo cotidiano, da cuenta de una identidad basada netamente en lo socio-comunicacional.

De lo público a lo privado (para volver a lo público…)

Como mencionamos anteriormente, con el objetivo de recobrar esa identidad perdida durante sus años de exilio, Andrés Di Tella intenta reunirse con esa televisión con la cual no tuvo acceso, apelando a archivos y a la memoria propia y ajena. De esta manera las evocaciones y los recuerdos de infancia se erigen como un fragmento de la historia colectiva que vincula lo privado con lo público.

En sus estudios sobre televisión e identidad, Fernanda Longo Elía señala que:

> [La memoria de la televisión] se ubica en una zona de engranaje que articula la biografía y la identidad personal con la historia y la identidad sociocultural. Esa zona de pasaje cruza lo público y lo privado, y se constituye de la materia de lo cotidiano. (Longo Elía, 1999:195).

Entonces la memoria televisiva es la vía de acceso por medio de la cual el film pretende actualizar la carga experiencial de un pasado cotidiano que estructura la vida individual y social.

Sin embargo es justamente en la exploración de esa memoria donde Di Tella dice que su proyecto fracasa. La insuficiencia de recuerdos, archivos y testimonios aparentemente representaría un impedimento para acceder a lo colectivo. Pero este presunto fracaso es en realidad la fase negativa de una estrategia positiva por medio de la cual el realizador se corre - sólo por un momento - de lo público para ahondar en su historia personal y familiar.

El primer recuerdo que Di Tella tiene de la televisión es el de un noticiero que en el año 1966 anunciaba el golpe de Estado de Juan Carlos Onganía, situación que empujó a su familia al exilio. En estos cruces entre lo público y lo privado no es casual que el primer recuerdo (privado) date de aquel golpe militar (hecho público) responsable de la pérdida de aquella identidad individual y colectiva (privada y pública). A partir de ese primer recuerdo Di Tella empieza a ahondar en su historia familiar y a hurgar en viejos recuerdos familiares que van desde fotos y cintas de video hasta viejos documentos de SIAM, la desaparecida empresa de su abuelo. A su vez, a partir de las charlas con su padre traza la idea de una herencia perdida: la de su abuelo Torcuato Di Tella y la de Jaime Yankelevich, pioneros de la industria nacional y creadores de dos imperios que en la actualidad parecerían perdidos.

En este sentido se refuerza aún más un relato en primera persona en el que el realizador con su propia carga experencial se configura como el

garante de una historia que cruza lo privado con lo público. En consecuencia, lejos de seguir la normativa objetivista propia del documental clásico, el film inscribe una dimensión subjetiva adoptando un carácter performativo.

Dentro de sus estudios sobre el cine de no-ficción, Bill Nichols propone una tipología que sistematiza seis modos de representación en el cine documental: expositivo, de observación, interactivo o participativo, reflexivo, poético y performativo.[6] Dentro de las enunciaciones en primera persona, el modo performativo se singulariza por ser "un modo que no llama nuestra atención directamente sobre las cualidades formales o el contexto político de la película, sino que se caracteriza por desviar nuestra atención de cualidad referencial del documental (Nichols, 1994: 93).

En consecuencia y a partir del abandono de la concepción de una verdad absoluta y objetiva, el supuesto fracaso al que hace referencia el film se transforma en una estrategia que trabaja con la incertidumbre y la inquietud del yo - volcada en los recuerdos e impresiones personales - para sugerir la idea de un mundo incompleto e incierto cuyo valor radica más en lo comunicacional que en la verdad.

Por su parte, Pablo Piedras considera que:

> Más allá de constituir una transformación de orden discursivo y representacional, el surgimiento de enunciaciones en primera persona que se identifican con el autor del film documental afecta los modos en que los cineastas se aproximan a una verdad colectiva, generacional o hegemónica, a partir de una experiencia esencial que los ubica en el centro del relato (Piedras, 2014).

[6] Para más información ver: Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós, 1997 y Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001

De esta manera, Andrés Di Tella se pone en escena para construirse como sujeto y objeto de una investigación que desemboca en un autoconocimiento que fusiona autobiografía e historia.

Volviendo a lo público…

Por un hecho fortuito Di Tella conoce a Sebastián Yankelevich, el nieto de Jaime. A partir de esta situación el realizador empieza a indagar en la historia del empresario de los medios para homologarla con la de su abuelo Torcuato.

Jaime Yankelevich y Torcuato Di Tella son distintos pero tienen cosas en común. Ambos fueron inmigrantes que montaron dos empresas que en poco tiempo se convirtieron en referentes de la industria nacional.

Por un lado, Yankelevich desempeñó un papel fundamental en la historia de los medios de la Argentina. Después de su experiencia como importador de aparatos radiofónicos, en 1924 fundó Radio Belgrano, una estación radial que inmediatamente se convirtió en la poseedora de los más altos niveles de audiencia. En 1937 creó la Cadena Radio Belgrano 7 comprando emisoras, repetidoras y antenas a lo largo y a lo ancho del país. Con el apoyo del gobierno de Juan Domingo Perón, en la década de 1950 importó la tecnología necesaria para traer la televisión a la Argentina. Este hecho finalmente se concretó el 17 de octubre de 1951, día en el que la primera emisión oficial transmitió los festejos del Día de la Lealtad.[7] Por su parte, en el año 1911 Torcuato Di Tella fundó la empresa SIAM, una compañía que de iniciarse en el mercado produciendo amasadoras mecánicas de pan, posteriormente se diversificó fabricando desde heladeras, televisores y automóviles hasta equipos de bombeo para petróleo. Esta

[7] El Día de la Lealtad es un festejo que conmemora el día 17 de octubre de 1945, fecha en la que las grandes masas obreras se movilizaron para exigir la liberación de Juan Domingo Perón, detenido por el gobierno de facto de Edelmiro Farrel. Esta fecha también es considerada como el día del nacimiento del "Movimiento Peronista".

situación lo llevó a convertirse en el dueño de la industria metalmecánica más grande a nivel local y regional.

Otra cosa en común es que el imperio de ambos alcanzó su apogeo durante la década de 1940, un momento histórico en el que - bajo una política de sustitución de importaciones - el gobierno de Juan Domingo Perón[8] alentaba el crecimiento de la industria nacional.

Según Andrés Di Tella, tanto Yankelevich como su abuelo murieron tempranamente[9] a la par de otra muerte: la del sueño de un país industrializado. En este sentido podríamos pensar que ambos murieron dejando una herencia que quedó vacante por el triunfo de una serie de golpes militares que instauraron un proyecto político que destruyó el anterior modelo de país industrial y soberano.

Si la autodenominada Revolución Libertadora[10] benefició al capital extranjero por sobre la industria nacional (Ferrer, 2004), después de los períodos democráticos radicales de Arturo Frondizi y Arturo Illia, el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía profundizó esta situación. En consonancia, el "Plan de estabilización" dictado por el Ministro de Economía y Trabajo Adalbert Krieger Vasena:

> "[…] congeló los salarios y ofreció créditos a la gran empresa extranjera. Permitió a ésta eliminar del mercado a la pequeña empresa nacional, y entregar los bancos nacionales al control imperialista" "[…] Librada a sus solas fuerzas, en una economía abierta y en competencia con las mejores industrias del mercado mundial, las argentinas deberían tecnificarse o morir. Naturalmente, murieron" (Ramos 1989: 218).

[8] Primer gobierno de Perón: 1946 – 1951. Segundo gobierno de Perón: 1951 – 1955 (mandato interrumpido por el golpe cívico-militar de Eduardo Lonardi).
[9] Jaime Yankelevich murió en 1952 y Torcuato Di Tella en 1948.
[10] Nombre con el que se autodenominó la dictadura cívico-militar que el 16 de septiembre de 1955 derrocó al gobierno de Juan Domingo Perón.

En este contexto la historia privada de Andrés Di Tella y su familia vuelve a pegar un giro que la vincula con la historia política y económica de su país. Pero esta vez parecería que todas las historias convergen en la idea de una pérdida y de un fracaso. La sensación que tiene Di Tella de haber perdido una parte de su identidad generacional y nacional está signada por ese primer recuerdo de la televisión en el que se anunciaba el Golpe de Onganía, hecho que además de empujar a su familia al exilio, profundizó un modelo de país que frustró el sueño del país industrial de su abuelo y de Yankelevich.

Epílogo y posibilidad de un prólogo

En el epílogo de *La televisión y yo*, Di Tella reflexiona que ese primer recuerdo de la televisión y del golpe de Estado de Onganía marca "el fin de un país posible y el principio de uno muy triste que vino después". Evidentemente la historia demostró que aquel proyecto de país basado en el vaciamiento económico y en la pérdida de soberanía tuvo su continuación tanto en los sucesivos gobiernos militares de la década de 1960 y 1970, como en los gobiernos neoliberales de la restauración de la democracia. En este sentido, es sintomático que un documental contextualizado en el año 2002 - muy cercano al estallido social de diciembre de 2001 - manifieste la complejidad de poder entender la idea de otro país posible, y considere que "lo que se perdió, se perdió". En consonancia, uno de los últimos planos del film muestra a Di Tella junto a su padre viendo pasar un tren, casi metaforizando la idea de un pasado perdido que es irrecuperable.

Sin embargo, en un momento de desesperación en el que la mirada hacia el pasado sólo traía sensaciones de pérdida, Di Tella recurre a su pequeño hijo Rocco. Hoy, casi quince años después del estreno de *La Televisión y yo* podemos hacer una relectura del film que, plantándose en la generación que representa su hijo, pueda pensar que algunas cosas que en el

epílogo se daban por perdidas, en la actualidad fueron de alguna manera reconquistadas. Después de décadas en la ruina,[11] el 30 de abril de 2014 la empresa SIAM (ahora SIAM Di Tella) volvió a abrir sus puertas con la reinauguración de la planta de Avellaneda; y en octubre de 2009 se promulgó la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, una ley de medios de la democracia que vino a reemplazar la Ley de Radiodifusión 22.285, instituida por la dictadura cívico-militar del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional.[12]

Ahora estamos escribiendo sobre el presente, y el futuro nos dirá que deparará la historia, pero este presente parecería dar señales de que en ese epílogo se abre un nuevo prólogo.

Referencias bibliográficas

ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max (1998), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Valladolid: Trotta.

ALABARCES, Pablo (2008), "Un destino sudamericano. La invención de los estudios sobre cultura popular en la Argentina" en Pablo Alabarces y María G. Rodríguez (comps), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Bs As: Paidós.

ALTHUSSER, Louis (1988), *Ideología y aparatos ideológicos del Estado, Freud y Lacan*, Bs As: Nueva Visión.

[11] Durante la década de 1960, SIAM entró en una crisis que produjo que en el año 1972 el Estado decidiera nacionalizarla. En 1986 la empresa fue vendida a tres grandes grupos empresarios (Techint, Pérez Companc y Aurora) cuya mala administración produjo una quiebra. Desde 1997 la empresa es gestionada por una cooperativa de trabajadores.

[12] Nombre con el que se autodenominó la dictadura cívico-militar que el 24 de marzo de 1977 derrocó al gobierno de Isabel Martínez de Perón.

APREA, Gustavo (2009), "Documentales y vida cotidiana: desde los orígenes a una experiencia contemporánea" en *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, N°6, http://www.revistafiguraciones.com.ar/

DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan (1974), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid: Siglo XXI.

FERRER, Aldo (2004), *La economía argentina. Desde sus orígenes hasta principios del siglo XXI*, Buenos Aires: FCE.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1992), "Museos, aeropuertos y ventas de garaje. La identidad ante el Tratado de Libre Comercio", en *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales*, http://www.cgantropologia.org.ar/publicar

GETINO, Octavio (2008), *El capital de la cultura. Industrias culturales en la Argentina*, Bs As: Ciccus.

GRIMSON, Alejandro y VARELA, Mirta (ed) (1999), *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*, Bs As: Eudeba.

KRIGER, Clara (2003), "Andrés Di Tella" en Paulo Antonio Paranaguá (ed), *Cine Documental en América Latina*, Madrid: Cátedra.

LANZA, Pablo (2010), "Los usos del archivo en el cine documental latinoamericano: los documentos sobrevivientes" en *Cine Documental*, n°1 http://revista.cinedocumental.com.ar/

LONGO ELÍA, Fernanda (1999), "Cartas a la televisión: memoria, biografía e identidad cultural" en Alejandro Grimson y Mirta Varela (ed), *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*, Bs As: Eudeba.

MARTÍN BARBERO, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Gustavo Gili.

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

____ (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.

____ (2001), *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press.

PIEDRAS, Pablo (2010), "La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos" en *Cine Documental* N°1, http://revista.cinedocumental.com.ar/

____ (2014), "Algunas especulaculaciones en torno a los modos de representación y a la manifestación de la primera persona en el cine documental argentino" en *Cine Documental* N°9 http://revista.cinedocumental.com.ar/

POTASH, Robert (1994), *El ejército y la política en la Argentina 1962 – 1973. De la caída de Frondizi a la restauración peronista. Segunda parte, 1966 – 1973,* Buenos Aires: Sudamericana.

PUJOL, Sergio (2002) *La década rebelde: los años 60 en la argentina*, Bs As: Emecé.

RAMOS, Jorge Abelardo (1989), *La era del peronismo 1943 – 1989*, Buenos Aires: Ediciones del Mar Dulce.

ULANOVSKY, Carlos; ITKIN y Silvia; SIRVÉN, Pablo (1999), *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*, Bs As: Planeta.

ULANOVSKY, Carlos y WALGER, Sylvina (1974), *TV Guía negra. Una época de la televisión en la Argentina en otra época*, Bs As: Ed. De la Flor.

WEINRICHTER, Antonio (2005), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores.

Filmografía

La televisión y yo (2002), de Andres Di Tella.

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

DOCUMENTÁRIO POÉTICO E SUBJECTIVIDADE: A ESTÉTICA EXPRESSIONISTA EM *TRANSMUTAÇÃO*

Bertrand Lira *

Resumo: Propomos discutir neste texto o subgênero do documentário chamado de "poético" por Bill Nichols (2005) a partir da análise de *Transmutação* (2013), de Torquato Joel, documentário de curta-metragem que trabalha na sua narrativa uma estética visual expressionista tradicionalmente empregada no campo ficcional.
Palavras-chave: documentário poético, subjetividade, estética expressionista, T*ransmutação*.

Resumen: Proponemos discutir en este texto el subgénero de documental llamado "poético" por Bill Nichols (2005) a partir del análisis de *Transmutação* (2013), de Torquato Joel, cortometraje documental que trabaja en su narración una estética visual expresionista tradicionalmente empleada en el campo ficcional.
Palabras clave: documental poético, subjetividad, estética expresionista, *Transmutação*.

Abstract: In this work I propose to discuss the documentary sub-genre named "poetic" by Bill Nichols (2005), taking into account the analysis of *Transmutação* (2013), by Torquato Joel, a short film documentary, which in its narrative works an expressionist visual aesthetics, traditionally used in the fictional cinema.
Keywords: poetical documentary, subjectivity, expressionist aesthetics, *Transmutação*.

Résumé: Nous nous proposons, dans ce texte, de discuter le sous-genre du documentaire appelé "poétique" par Bill Nichols (2005) à partir de l'analyse de *Transmutação* (2013), de Torquato Joel, court métrage documentaire qui travaille, dans sa dimension narrative, une esthétique visuelle expressionniste traditionnellement employée dans le champ de la fiction.
Mots-clés: documentaire poétique, subjectivité, esthétique expressionniste, *Transmutação*.

* Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Departamento de Mídias Digitais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 58051-900, João Pessoa, Brasil.
E-mail: bertrandslira@hotmail.com

Submissão do artigo: 06 de novembro de 2014. Notificação de aceitação: 28 de fevereiro de 2015.

A produção dominante de documentários tem sido, historicamente, associada à esfera da objetividade, não obstante as experiências pioneiras, ainda nos anos 20 do século passado, terem colocado o gênero no campo da experimentação e da poesia, a exemplo de dois filmes do holandês Joris Ivens: *A ponte* (1928) e *A chuva* (1929). Ecos desse pioneirismo chegam com força na produção documental contemporânea brasileira com documentários ditos "não narrativos". Nossa proposta é discutir esse subgênero do documentário chamado de poético por Bill Nichols (2005) a partir da análise de *Transmutação* (2013), de Torquato Joel, documentário de curta-metragem que lança mão de uma estética visual expressionista tradicionalmente empregada no campo ficcional, seguindo uma inclinação do documentário de abordar o real pelo viés da subjetividade. A análise da obra em questão se fundamentará nas reflexões de Nichols (2005), no modo documental que o autor denomina de poético, procurando identificar no tratamento imagético e sonoro do filme *Transmutação* uma abordagem marcadamente poética e "não narrativa". Sem perder de vista, no entanto, que qualquer imagem figurativa chama à narração e que filmes pretensamente "não narrativos" sempre trazem algo de narrativo. "O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas" (Nichols, 2005: 169-70). Esse tipo de narrativa documentária se estrutura em narrativas frouxas, articulando mais livremente o real e o imaginado, numa perspectiva marcadamente pessoal e expressiva. Para a leitura da narrativa do documentário de nossa investigação, buscamos aporte teórico na antropologia do imaginário investigada por autores como Gilbert Durand (2002) e Gaston Bachelard (1999).

Com o objetivo de discutir questões concernentes à narrativa cinematográfica, recorremos às proposições de Gaudreault e Jost (2009). Os

autores vão buscar em Christian Metz (*Remarques pour une phénoménologie du narratif*, 1968) suporte para a compreensão do fenômeno narrativo. Nessa obra, citada por Gaudreault e Jost, Metz levanta cinco critérios, aqui resumidos, que nos levam a reconhecer qualquer narrativa: toda narrativa traz um começo e um fim; apresenta uma sequência com duas temporalidades (a da coisa narrada e a da narração ela mesma); toda narrativa é obrigatoriamente um discurso; a consciência de que se trata de uma narrativa "desrealiza" a coisa narrada; e, finalmente, a narrativa é constituída de uma sequência de acontecimentos.

Aplicando esses critérios ao filme *Transmutação*, identificamos que a obra de Joel tem início e fim, ou seja, tem um primeiro e um último plano que fecha a narrativa; tem duas temporalidades, o tempo do acontecimento narrado (a duração e a época em que ocorre a transformação de peças mortuárias desgastadas em novos objetos para o adorno de outros túmulos), e o tempo da narração (o tempo de que o diretor dispôs para contar esse procedimento - uma escolha pessoal que raramente coincide com o tempo do evento narrado). Vimos que a narração pressupõe uma instância discursiva que lança mão de recursos para elaborar um relato. Como espectador, temos ciência de que se trata de uma narrativa e, por isso, entendemos que o que vemos e ouvimos não é a coisa narrada que está "aqui e agora" diante dos nossos olhos, mas a sua representação em imagens e sons, o que a "desrealiza". Por último, mas não menos importante, nos apresenta uma "sequência temporal de acontecimentos", pequenos, mas ainda acontecimentos, isto é, as etapas sucessivas para fundição de um velho objeto e sua transmutação em outro.

Partindo do entendimento de Marc Vernet (1995: 90) de que "qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostensão", seguiremos a grafia "não narrativos", entre aspas, conforme Teixeira (2012), para nos referir a filmes que não têm uma intriga

definida. No campo documental, estamos tratando de filmes que lançam mão de estratégias de abordagem que configuram um subgênero do documentário nomeado "poético", entre as seis modalidades de representação do real identificados por Nichols (2005). As demais são os modos expositivo, observativo, participativo ou interativo, reflexivo e performático) de acordo com o modo dominante de organização que o diretor faz do seu material de expressão extraído do mundo histórico.

> O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. (...) Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. (2005: 138).

Cada modo de representação do real apresenta um "conjunto de ênfases e consequências" que conferem à obra uma "voz" própria, uma marca, uma distinção, um ponto de vista. Esses modos, ressalta Nichols, não se excluem, podendo um documentário trazer características de mais de um modo, mas usualmente um deles predomina. Portanto, um documentário tipo expositivo pode conter em determinados trechos de sua narrativa fragmentos poéticos sem, no entanto, se caracterizar como tal.

Transmutação: "O fogo liquefaz o que é sólido"

O curta-metragem *Transmutação*, objeto de nossa investigação, trata da atividade de um artesão de peças funerárias cujo nome só vamos conhecer nos créditos finais do filme. Nas estratégias de representação do real adotadas por Torquato Joel, a narrativa prescinde de dois dos cinco materiais de expressão (diálogos e menções escritas) identificados por

Gaudreault e Jost (2009) na narrativa cinematográfica. Os demais são imagens, ruídos e música. Com exceção da cartela inicial (letras douradas sobre fundo preto com o título do filme) e dos créditos finais, nenhuma legenda é usada para identificar tempo e espaço na narrativa.

O primeiro plano se descortina com câmera em *plongée* enquadrando num plano fechado a abertura de um telhado com caibros enegrecidos. Gradativamente uma fumaça escapa pela abertura e aumenta de intensidade enchendo a tela. Corte para o interior de um ambiente iluminado por feixes de luz que descem do teto, fora do quadro, e traspassam a densa fumaça que não permite a visualização de detalhes do ambiente. Nos planos sucessivos, visualizamos um fogareiro de onde brotam chamas; um *travelling* da direita para a esquerda descreve um telhado precário de onde jorram intensos feixes de luz; há, então, um corte para um plano fixo onde a composição divide a imagem em duas partes quase simétricas: à esquerda, uma pequena escultura em metal de um Cristo crucificado suspenso em uma grade de ferro e iluminado por um feixe de luz em diagonal que vem detrás num visual que nos remete a uma catedral gótica por cujos vitrais coloridos a luz "divina" abençoa seus fiéis; à direita, blocos de aço empilhados. As imagens, somadas ao gorjeio de um pássaro, uma música minimalista pontual e ruído não identificado (o rumor do fogo), criam um clima de mistério. Em meio à fumaça, a câmera revela, pela primeira, vez uma gaiola iluminada por uma luz que vem de cima onde se encontra o pássaro. Corte para um plano fechado de uma placa mortuária, possivelmente de mármore, onde visualizamos o retrato de um homem numa paisagem bucólica ao fundo. O texto informa seu nome, data de nascimento e morte e a frase "saudades familiares". O rumor do fogareiro aumenta de intensidade e no plano seguinte somos apresentados ao personagem artesão (Chico do Bronze), iluminado fantasticamente por um jorro de feixes de luz. É um senhor magro, de pele enrugada, mãos negras de fuligem que fazem medições duma peça de metal.

Essa atmosfera lúgubre e misteriosa, mostrada em mais ou menos oito planos, se completa com uma descrição mais detalhada do ambiente e dos objetos que o compõem. A câmera executa um passeio em *travellling* desvelando peças funerárias: esculturas (uma delas, a de uma mulher de aspecto sinistro), imagens sacras e crucifixos numa parede de tijolos à mostra e enegrecidos pela fuligem. Numa caixa empilhada, lê-se "Pó". São diversos planos em *travellling* que dão continuidade ao movimento anterior e que terminam num breve fade out (escurecimento).

Desta forma, o documentário introduz o espectador ao trabalho do artesão, imagens banhadas, na maioria dos planos, por uma luz solar, superior, projetada em feixes por entre as frestas do telhado. Essa luz, tão cara aos fotógrafos, é aqui usada à exaustão ao logo de toda a narrativa, contribuindo para um clima de mistério e terror já que a morte é representada amiúde nos objetos manipulados pelo artesão e distribuídos pelo cenário. Mesmo se tratando de uma luz solar, com todas as significações benfazejas que o imaginário social tem lhe atribuído ao longo da presença humana no mundo, não traz aqui os sentimentos confortantes a ela associados. Seu uso é empregado para delimitar superfícies e objetos que se quer destacar cuja informação é necessária à narrativa, e mergulhar na sombras uma grande área da imagem para demonstrar o aspecto sombrio e mórbido do ambiente. O contraste luz e sombra é arquitetado nas imagens de *Transmutação* para se obter o máximo de impacto emocional, porque estruturada na narrativa pela simbologia tão cara à teoria antropológica do imaginário que tem em Gilbert Durand um dos seus maiores expoentes. O Sol, segundo Durand (2002: 77), pode se apresentar valorizado negativamente, não "enquanto luminária terrestre", mas no seu aspecto maléfico, pois "o Sol não é um arquétipo estável e as intimações climáticas podem muitas vezes dar-lhe um nítido acento deletério." O que é corroborado por Christinger, quando questiona:

> É o astro do dia que ilumina os vivos ou o astro desaparecido no horizonte que caminha no outro mundo antes de reaparecer a Leste? Noutros termos, o Sol pode ser o guia dos vivos ou dos mortos e os símbolos que lhe são atribuídos [associados] segundo o caso, à vida ou à morte, ao dia ou à noite. (1973: 26).[1]

No reino por excelência da objetividade, o diretor Torquato Joel imprime nas imagens de *Transmutação* uma arquitetura de luz e sombra que marcou uma cinematografia de vanguarda dos anos 20, o expressionismo alemão. Desse, digamos, movimento cinematográfico, vamos nos ater apenas ao magistral trabalho de iluminação (em estreita consonância com sua temática) investigado por nós em "Luz e Sombra: significações imaginárias na fotografia do expressionismo alemão" (Lira, 2013). O movimento expressionista se deu como uma continuidade do romantismo do século XIX com a retomada de valores como a intuição, emoção e imaginação, num contexto de grande efervescência cultural e com a aparição de diversos movimentos de vanguarda. Sua temática gravitava em torno do horror, do caos, da morte e do funesto e reverberava no sofisticado tratamento visual com sua construção imagética em preto e branco e de forte contraste de luz e sombra. Nessa cinematografia, o mistério da alma alemã, segundo Kracauer (1988), parece se aprofundar no cinema do pós-guerra, quando a morbidez de sua temática, tratada com uma iluminação apropriada, confere aos filmes do período uma atmosfera visual peculiar que viria a influenciar a cinematografia mundial ulterior. Uma morbidez que só poderia ser expressa em imagens deformadas que figurassem um universo material e espiritual em desalinho.

O teatro alemão, segundo Lotte Eisner (1985), legou a concepção estética mais significativa ao cinema expressionista, com seus dramaturgos, autores, iluminadores, cenógrafos e atores. A concepção revolucionária de

[1] Tradução nossa.

iluminação de Max Reinhardt irá impregnar a "tela demoníaca", fazendo do claro-escuro uma característica marcante dessa cinematografia. Para a concepção estética de *Transmutação*, Torquato Joel vai buscar nessas imagens o conceito de fotografia e sua "luz metafisica". A luz solar e os símbolos diairéticos (relativos ao dia), que compõem a constelação em torno do "Regime Diurno da Imagem", têm como antítese a simbologia nictomórfica (relativa à noite) que se agrupa no "Regime Noturno a Imagem" com significações antagônicas encontradas na antropologia do imaginário de Durand (2002).

A luz solar e seus efeitos subjetivos na psique humana são discutidos por Henri Alekan, em *Des Lumières et des Ombres*, que destaca suas funções na representação imagética:

> A iluminação solar unidirecional é uma *luz partidária*, que ao modelar as formas e contornos, desenha o "objeto", insiste, separa, fatia, cinzela e *sublinha o essencial* das formas, empurrando o secundário a um valor menor. É uma *luz hierarquizante*, classificadora: uma luz *engajada*. (1979: 38; grifos do autor).[2]

É com essa primeira função que a iluminação de *Transmutação* é estruturada, isto é, permitir o registro de objetos e personagens num cenário marcado por sombras. A luz aqui cumpre seu papel de destacar os objetos em cena, revelar seu volume, cor, textura, dimensão etc., que, igualmente, não deixa de ser uma função estética. Sua concepção visa também uma função simbólica. A luz solar penetrando o ambiente em doses controladas pelas brechas no telhado se transforma em feixes luminosos que, em choque com a densa fumaça do fogo, cria uma atmosfera estranha, ora medonha ora premonitória. Num ambiente de atmosfera funesta no filme em questão, essa luz de origem superior, e por isso portadora de significações imaginárias

[2] Tradução nossa.

que remetem à ascensão e à pureza, traz a promessa de redenção. Contribuem para essa ambiência assustadora esculturas metálicas de Cristo crucificado com membros amputados e estrutura corroída, iluminadas de forma a enfatizar uma visão incomum e terrificante.

Não é uma prática comum ao documentário a concepção de uma iluminação para criar atmosfera, impregnando sua narrativa de subjetividade. Um exemplo notável é o filme *33* (2004), de Kiko Goifman, onde o diretor opta por um conceito fotográfico inteiramente inspirado no cinema *noir* americano para contar sua própria história em busca de sua mãe biológica. O ambiente claustrofóbico da oficina de Chico do Bronze é acentuado pelos repetidos movimentos da câmera que descrevem o lugar e as ações do personagem sem abandonar o espaço circunscrito dessas pequenas ações e gestos.

Num determinado momento, a câmera (aparentemente na mão) avança rapidamente no ambiente quase obscuro em sua totalidade, visualizado apenas por uma luz em diagonal de origem superior sobre a parede, mas, ao guinar para a esquerda, nos revela a figura "espectral" do fundidor a observar, imóvel e fascinado, uma forte chama que parece brotar do chão. O fogo traz as simbologias diversas que o homem lhe tem dado desde tempos imemoriais. Em *La magie du feu*, Gaston Malherbe (1973) faz um inventário da relação ancestral do homem com o fogo e constata que a natureza mesma do fogo engendrou incontáveis especulações. Para os gregos, ele está entre os quatro elementos primordiais formadores do universo. Os alquimistas acreditavam que "o fogo, princípio macho, emanação divina, fecundou a matéria, princípio fêmea, fazendo nascer, de início, os elementos primordiais e, depois, os diversos corpos formados a partir desses elementos" (1973: 122).[3] A figura de Chico do Bronze, envolto em fumaça e num iluminação conflitante como a luz solar e a do fogo nos

[3] Tradução nossa.

remete a um desses alquimistas nas suas tentativas de obtenção da pedra filosofal. A própria atividade do artesão se constitui numa metáfora da morte e do renascimento. O fogo liquefaz o metal, matéria-prima das esculturas fúnebres. Velhos crucifixos são "mortos" sob a ação do fogo para "renascer" com nova aparência.

Diversos mitos explicam o surgimento do fogo e lhe imprimem parte de sua conotação deletéria, o mais conhecido deles é o de Prometeu. Em muitas dessas lendas a possessão do fogo é fruto de um roubo. Apanágio e fonte de poder dos deuses, sua aquisição indevida acarreta trágicas consequências, relata Malherbe (1973) para quem o fogo, fonte de vida, nasce e vive de sua destruição. Esse paradoxo encontra-se ilustrado em lendas de diversas sociedades.

O fascínio e o terror são sentimentos que convivem no seio da humanidade em sua relação com o fogo. Ele é, entre os quatro elementos, o único cujo contato físico é danoso. Daí, explica Malherbe (1973: 118), "o mesmo terror irracional e primordial, os mesmos sentimentos, violentamente contraditórios, de atração e repulsão, de fascinação e medo". A argumentação de Malherbe é corroborada por Gaston Bachelard (1999) em *A psicanálise do fogo*, onde investiga a ambiguidade na valorização daquele que considera o mais idolatrado entre os quatro elementos. O autor acredita que nem mesmo o espírito científico contemporâneo se desvencilha de sua alma primitiva quando o objeto de sua investigação é o fogo. Para Bachelard (1999: 11-12), "Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. (...) É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal".

A cena descrita acima, onde o personagem parece hipnotizado pelo fogo, é emblemática desse fascínio. Seu estado de contemplação é quebrado por um ruído, ele olha e vemos uma porta que se abre inundando o ambiente de luz que vem do exterior. Um segundo personagem (um coveiro, veremos

depois) adentra o lugar. Curiosamente, ele desce alguns degraus de uma pequena escada nos remetendo ao significado (negativo) desse objeto no cinema expressionista alemão e *noir* americano, como lugar por excelência da descida e da queda e de sentimentos a ela associados.

Os planos que se seguem põem em relevo esse universo mórbido e aterrador. Esculturas metálicas de Cristo crucificado são lançadas no chão negro de fuligem para depois serem despedaçadas a marteladas pelo artesão. Outros planos fechados revelam mais esculturas mutiladas e gastas pela ação do tempo - não esqueçamos aqui as relações isomórficas entre tempo e morte que constituem a constelação de símbolos do "Regime Noturno da Imagem" elencados por Durand (2002), onde também gravitam a sombra e os símbolos catamórficos (da queda e da descida). A representação da descida (derrocada, queda, morte etc.), em *Transubstancial*, está perfeitamente figurada em dois momentos: na imagem do piso enegrecido que destaca o Cristo largado de ponta-cabeça e quando no fogo, agora bem maior porque mostrado em detalhe (e ruído mais intenso), vemos Cristo mutilado, e suspenso por uma pinça na altura dos pés, descer "aos infernos". A imagem é *sui generis*, pois jamais imaginada. Por ser documental, tem forte impacto emocional, com uma significação radicalmente oposta à imagem mítica da ressurreição e ascensão aos céus (imagem 1).

Imagem 1: A representação da descida. Frame de *Transmutação* (2013), de Torquato Joel, gentilmente cedido pelo autor.

A simbologia deletéria do fogo tem associação íntima à morada do Diabo. “Este poder maléfico da chama, geradora de sofrimento e de morte, encontrou sua expressão imagética nas representações tradicionais do Inferno. O fogo é a substância mesma do mundo infernal.” (Malherbe, 1973: 120). Sua representação em *Transubstancial*, à medida que o filme avança para o seu desfecho, se torna mais funesto. A labareda aumenta de intensidade, como um vulcão em erupção, acompanhada de um rumor inquietante. O artesão entorna uma pequena lava incandescente no orifício de um molde de aço. Numa elipse, vemos o artesão abrir um molde em formato de ataúde funerário repleto de cinzas que, ao serem removidas, deixam surgir uma nova escultura (Cristo crucificado em metal brilhante). O jato de fogo se torna mais intenso parecendo tomar todo o ambiente. O artesão está mais uma vez a contemplar, circunspecto, a labareda. A luz do fogo reflete na sua figura, conferindo-lhe uma aparência diabólica.

O fogo, luz antissolar, é arbitrário no sentido de que não mantém nenhuma analogia com a iluminação do Sol, no que concerne à direção e

aos movimentos, não obedecendo aos ciclos cotidianos e inexoráveis do seu nascer e se pôr com os quais os seres vivos estão profundamente familiarizados no decorrer da sua existência. É uma iluminação desconcertante, com direções inesperadas e imprecisas, que engendra sensibilidades negativas. A iluminação aqui prima pelo claro-escuro, com o uso de uma luz com direção antissolar (e seus efeitos perturbadores) produzida pelo fogo com uma função quase metafísica.

Esta é a última visão que temos do interior da oficina, um ambiente sufocante e de atmosfera funesta. Apenas o passarinho na gaiola alivia o cenário de sua morbidez. O pássaro, símbolo da ascensão e da pureza, assim como a luz e a espada, estão na conta da teoria do imaginário como símbolos ascensionais e verticalizantes (em torno do qual gravitam os símbolos diairéticos ou da divisão, distinção e purificação) que se opõem aos esquemas da queda, da descida, da interioridade e das trevas, como constata Durand (2002). A asa e a espada verifica o autor, são representações da verticalidade e da ascensão, valorizadas positivamente porque são promessas da elevação, do voo, da limpidez, da correção, da aurora e da luz, numa constelação de símbolos benfazejos, que possibilitam o acesso à esfera do celestial e do divino. Presença marcante ao longo do filme pelo som intermitente do seu trinado, em *Transmutação*, todavia, esse símbolo de redenção, preso numa gaiola, encontra-se impedido de voo.

No plano seguinte, voltamos a ver o ambiente exterior com a saída do visitante. Nesse momento, concluímos que o atelier mortuário é contíguo a um cemitério e que o visitante é um coveiro. A câmera desliza para a direita, revelando túmulos de um cemitério mal cuidado, e sobe descortinando uma sequência de telhados que se estendem em profundidade. Gorjeios de pássaros se fundem com a música que vem pontuando o filme desde as primeiras imagens, reforçando o tom enigmático da cena. Há um corte para um céu flamante recortado por dezenas de cruzes negras em contraluz (imagem 2). O ruído de lava borbulhante aumenta de intensidade e

no plano seguinte temos a impressionante imagem do Sol (produzida pela Nasa) com flamas incandescentes, jatos gigantes de lavas borbulhantes da explosão solar. Enfim, uma visão aterradora do inferno. É ainda Malherbe (1973: 120) quem observa: "O inferno de Dante reserva aos seus hóspedes recintos de fogo vermelho, chuvas de fogo, sepulcros abrasadores, pântanos de breu e rios de sangue borbulhante".

Imagem 2: A atmosfera sombria continua no espaço externo à oficina do artesão. Frame de *Transmutação* (2013), de Torquato Joel, gentilmente cedido pelo autor.

Extraindo do real sua matéria-prima, Torquato Joel não se limita ao mero registro do processo de fabricação artesanal de peças mortuárias. Optando por uma fotografia que contrapõe luz e sombra, privilegia uma iluminação expressiva que não apenas possibilita o registro espontâneo da realidade, mas imprime a essas imagens significações outras que vão além do visível. Como bem assinala Alekan,

> Dois tipos de imagens são visualizadas pelo cérebro: *uma, objetiva, é aquela que é registrada numa luz*

> *do tempo presente, a outra, subjetiva, é a que foi colocada na memória na luz do tempo passado. O cineasta é um transcritor de imagens objetivas quando ele utiliza a luz natural no presente sem transportá-la, e um criador de imagens subjetivas quando ele reinventa o "objeto" e o transcende na luz de sua memória* graças ao domínio artístico das luzes artificiais que executam essa transmutação (1979. 13, grifos do autor)[4].

Não é da tradição documental esse esmero estético com a iluminação para fins expressivos. No entanto, vale ressaltar que uma vertente documental se inclinou para a pesquisa formal da imagem tendo como material de expressão imagens capturadas do mundo histórico: de sua paisagem, dos seus eventos cotidianos, dos gestos, dos movimentos etc., buscando extrair sua "fotogenia", aqui no conceito epsteiniano do termo, como "(...) todo aspecto das coisas, dos seres e das almas que aumenta sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica." (citado por Aumont, 1993: 310).

O documentário poético (e "não narrativo") surge num contexto de inquietação dos movimentos artísticos de vanguarda. Com suas experimentações estéticas e de linguagem em diversos domínios das artes, proporcionaram, igualmente, a experimentação no campo do cinema, o documentário, inclusive. O modo poético do documentário, no entender de Nichols (2005: 140), "começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes, e associações vagas.".

Transmutação não deixa de comportar uma narrativa, não uma intriga no sentido ficcional de um relato narrativo de uma história que apresenta e desenvolve um conflito e seus desdobramentos, com personagens estruturados vivendo uma trama, mas mesmo assim uma

[4] Tradução nossa.

narrativa - ainda que tenhamos de dar uma definição "frouxa" à palavra "história", como sugerem Gaudreault e Jost (2009: 49) porque todo plano ou todo filme "mesmo o menos organizado, conta uma história".

O curta-metragem em questão trabalha o real numa abordagem poética, explorando de forma fecunda suas imagens com significações que nem sempre são dadas no nível primeiro da denotação. São imagens cinematográficas que despertam imagens outras carregadas de afetos, emoções e sentidos, amiúde adormecidos no inconsciente do espectador, e que são despertas nesse contato com o cinema.

A propósito de uma breve conclusão, colocamos aqui a problemática da nomenclatura das diversas propostas de filmes documentais que Nichols (2005) agrupou em seis "subgêneros do documentário" e que, na atualidade, ainda mobiliza teóricos e cineastas. Gauthier (2011), por exemplo, discute a busca do documentário por definições inventariando diversas denominações do gênero com relação à vida (cine-olho, documento-vida, filme de vida, câmera viva, cinema do vivido, cinema da realidade, cinema do real, cinema-verdade, cinema direto), em relação à ficção (documentário romanceado, docudrama, documentário-ficção, a ficção documental etc.) e em relação à função (documentário de criação, etnográfico, social, militante e de intervenção). O próprio autor alerta para as "ciladas do percurso" ao repertoriar tais denominações.

No atual contexto, com o cinema sob a égide das novas tecnologias digitais de produção e exibição, Francisco Elinaldo Teixeira (2012) elenca algumas denominações mais abrangentes sugeridas no meio cinematográfico e no âmbito das reflexões teóricas: "cinema de não ficção", "pós-documentário" e "cinema expandido". Para Teixeira, no entanto,

> a noção de pós-documentário pode ter outra envergadura. Ao invés de um fim ou esgotamento ela aponta para novos começos, para formas expandidas do documentário observáveis em larga

> escala nos diversos contextos audiovisuais da atualidade. (...) Essa expansão de limites se dá, basicamente, em relação aos três grandes domínios da ficção, do experimental e do próprio documentário em suas feições clássica e moderna. (2012: 235).

Essa expansão de limites a que se refere Teixeira é percebida numa diversidade de propostas documentais que borra as fronteiras entre a ficção e o documentário, aproximando o documentário mais do domínio da subjetividade, libertando-o do encargo de uma representação mimética dos acontecimentos do real. Tais investidas experimentais têm no curta-metragem um terreno fértil, visto que é um formato descompromissado com o retorno de bilheteria. São, na sua maioria, realizados com recursos próprios ou financiados por editais públicos a fundo perdido. O longa-metragem brasileiro também tem, em menor proporção, dado bons exemplares, como podemos verificar em *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges, e *Esse amor que nos consome* (2012), de Allan Ribeiro e Douglas Soares, instigantes propostas narrativas que navegam entre a ficção, a não ficção e o experimental, entre a tradição e a ruptura. *Transmutação*, como *Passadouro* (1999) e *Transubstancial* (2003), curtas também roteirizados e dirigidos por Torquato Joel, abordam o real, mas sem se amarrar na reprodução pura e simples de fatos, de eventos e de personagens do mundo histórico, transcendendo-os com elementos da esfera do imaginário, da subjetividade e dos afetos, impregnando suas imagens de poesia.

Referências bibliográficas

ALEKAN, Henri (1979), *Des lumières et des ombres*, Paris: Centre National des Lettres.

AUMONT, Jacques (1993), *A imagem,* Campinas, SP: Papirus.

BACHELARD, Gaston (1999), *A psicanálise do fogo,* São Paulo: Martins Fontes.

CHRISTINGER, Raymond (1973), "La mythologie du Soleil" in Joseph Jobé (Org.), *Le grand livre du soleil*, Lausanne: Edita-Denoël.

DURAND, Gilbert (2002), *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*, São Paulo: Martins Fontes.

EISNER, Lotte H. (1985), *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo alemão***,** São Paulo: Paz e Terra.

GAUDREAULT, André e JOST, François (2009), *A narrativa cinematográfica*, Brasília: Editora Universitária de Brasília.

GAUTHIER, Guy (2011), *O documentário: um outro cinema*, Campinas, SP: Papirus.

KRACAUER, Siegfried (1988), *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão.* Rio de Janeiro; Zahar Editor.

LIRA, Bertrand (2013), *Luz e Sombra: significações imaginárias na fotografia do expressionismo alemão***,** João Pessoa: Editora da UFPB.

MALHERBE, Gaston (1973), *La magie du feu,* Lausanne: Édition Mondo.

NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas, SP: Papirus.

TEIXEIRA, Francisco (2012), *Cinema* "*não narrativos*"*: Experimental e documentário – passagens,* São Paulo: Alameda.

VERNET, Marc (1995), "Cinema e narração", in Jaques Aumont et al., *A estética do filme,* Campinas, SP: Papirus.

ANTE LA IMAGEN AUSENTE. EXPLORACIONES DE LA SUBJECTIVIDAD EN EL CINE DE NO FICCIÓN

Lior Zylberman *

Resumo: Nas últimas décadas, surgiu um tipo de cinema chamado "cinema da memória", mas o que acontece quando as memórias são tão íntimas, mesmo traumáticas, e sobre elas não existe qualaquer imagem? A partir da análise de três documentários em primeira pessoa, este artigo tem como objetivo considerar como a imaginação surgiu como uma ferramenta para pensar sobre os modos como nos relacionamos com o passado.
Palavras-chave: memória, imaginação, subjetividade, cinema documentário.

Resumen: En las últimas décadas ha emergido un tipo de cine denominado "cine de memoria", pero ¿qué sucede cuando los recuerdos, resultan tan íntimos, incluso traumáticos, y no hay imágenes sobre ello? A partir del análisis de tres documentales en primera persona, el presente artículo tiene como objetivo pensar cómo la imaginación ha emergido como herramienta para pensar los modos en que nos relacionamos con el pasado.
Palabras clave: memoria, imaginación, subjetividad, cine documental.

Abstract: In recent decades, it has appeared a kind of cinema called "cinema of memory", but what happens when the memories are so intimate, even traumatic, and there are no images about them? From the analysis of three first person documentaries, this article aims to discuss how the imagination has emerged as a tool for thinking about the ways in which we relate to the past.
Keywords: memory, imagination, subjectivity, documentary cinema.

Résumé: Au cours des dernières décennies, a émergé un type de film appelé "cinéma de la mémoire". Cependant, que se passe-t-il lorsque de souvenirs si intimes, voire traumatisant, il n'est pas d'images pour en témoigner ? En se fondant sur l'analyse de trois documentaires à la première personne, cet article vise à examiner comment l'imagination est apparue comme un outil de réflexion sur les façons dont nous nous rapportons au passé.
Mots-clés: mémoire, imagination, subjectivité, film documentaire.

* Universidad de Buenos Aires - UBA, Facultad de Arquitectura - UNTREF, Centro de Estudios sobre Genocidio, Diseño y Urbanismo - CONICET. 1405, Buenos Aires, Argentina. Email: liorzylberman@gmail.com

Submissão do artigo: 12 de setembro de 2014. Notificação de aceitação: 28 de fevereiro de 2015.

Introducción

En las últimas décadas, a la par de los estudios sobre memoria, ha emergido un tipo de cine, un "género" podríamos decir, denominado "cine de memoria": un cine que lleva a la pantalla cuestiones que se refieren a la construcción de la memoria social como también la narración testimonial del pasado reciente, la recuperación de sucesos o puntos de vista diferentes de las historias nacionales. Este rótulo no ha hecho sino evidenciar las diversas formas culturales en que el "boom de la memoria" se ha manifestado.

Generalmente, la forma audiovisual en la cual se manifiestan los recuerdos, sobre todo en el cine de no ficción, es a partir del testimonio – entrevistas a testigos o protagonistas de los hechos – y su articulación con las imágenes de archivo. En esa dirección, ambos elementos buscan aseverar una versión sobre el mundo histórico, construyendo un relato coherente sobre el pasado.

Parte del crecimiento exponencial de este tipo de producciones se encuentra relacionado con el "giro subjetivo" que ha atravesado las más variadas dimensiones de la cultura. Éste presupone una nueva forma de narrar la propia experiencia, las expresiones de la subjetividad como también la exposición de lo íntimo: la intimidad ha sido puesta en la vidriera mundial (Sibilia, 2008).

Ahora bien, ¿qué sucede cuando el hecho, los recuerdos, resultan tan íntimos, tan traumáticos, y no hay imágenes sobre ello? ¿Cómo articular recuerdos personales con las memorias sociales en forma audiovisual? ¿Cómo testimoniar sobre un pasado que pueda acoplarse con la memoria colectiva de un grupo determinado? Asimismo, ¿cómo hacer "tangible", material, algo tan inmaterial como los recuerdos íntimos?

La década de 1990 no sólo significó el boom de la memoria en términos culturales. Esa misma década trajo consigo un rotundo salto y

avance en las investigaciones neurocientíficas y cognoscitivas, investigaciones que continúan hasta nuestros días, alcanzando también a las ciencias sociales. De este modo, los estudios más juiciosos comprenden a la memoria como un "acto de imaginación"; es decir, la memoria no es reproductiva, no reproduce sus recuerdos, sino que los crea en cada preciso instante (Edelman, 2004; Edelman y Tononi, 2002).

Luego de "caer en desgracia" a causa de la crisis de referencialidad posmoderna (Kearney, 1988), el impulso neurocientífico otorgó a la imaginación nuevo aliento para comprenderla como herramienta para la conformación de nuestras relaciones sociales, ya sea con nuestros contemporáneos como con nuestros predecesores. Mientras algunos autores han vuelto a pensar las comunidades imaginadas de Benedict Anderson a la luz de las nuevas tecnologías de la información (Appadurai, 2001), nosotros nos proponemos estudiar las formas en que ésta se expresa, se revela y se utiliza en manifestaciones culturales, no para crear mundos imaginarios sino para testimoniar sobre un pasado preciso. Estas manifestaciones no se proponen crear mundos ficticios sino documentar allí donde no hay imágenes.

Este último principio puede parecer una contradicción: ¿cómo testimoniar en el marco del cine de no ficción cuando no hay imágenes de aquello que se desea contar? En esa dirección, creemos que las obras que estudiaremos nos permitirán comprendedor el lugar de la imaginación como productora de (auto) conocimiento. De este modo, si hablamos de lugares de memoria, de objetos de memoria (Hallam y Hockey, 2001), podemos también hacer referencia a estas películas como "lugares de imaginación". Veremos así que cada una poseerá características distintivas y diferentes que nos permitirá indagar varios aspectos y matices. Las películas con las que trabajaremos serán: *My Winnipeg* (Guy Maddin, 2007), *Vals Im Bashir* (Ari Folman, 2008) y *L'image manquante* (Rithy Panh, 2013).

Estos títulos se proponen dar cuenta de sucesos históricos y de sus recuerdos pero no emplean para ello las formas clásicas del documental sino que apuestan a llevar sus límites un poco más allá. Las imágenes que nos exponen no se rigen por la indicialidad típica de este tipo de cine; sin embargo, éstas se encuentran en función de una verdad y construyen sentido. Si Paul Ricoeur (2003: 118-124) se refirió al "trabajo de memoria", estas películas no son sino un *trabajo* de imaginación; junto a ellos, nosotros como espectadores, logramos formar una "comunidad afectiva" (Halbwachs, 2004: 33-36).

Imaginación

Partimos de la premisa de que la relación entre imagen y memoria resulta problemática. Uno de los mitos más difundidos sobre la memoria resulta aquel que sostiene la posibilidad de poseer recuerdos comparables a las imágenes fotográficas: se puede tener la impresión clara y vívida de tener un recuerdo, de estar viendo un evento del pasado, como si fuera una foto. Lo cierto es que la memoria no sólo no archiva imágenes (de hecho no archiva nada) sino que la memoria visual resulta muy imprecisa y sólo se orienta hacia algunos elementos de la escena completa (Cornoldi y de Beni, 2006). Con ello queremos señalar que cada vez que al recordar decimos que lo "estamos viendo" no hacemos sino manifestar que nuestra imaginación se encuentra en funcionamiento.

En la tradición occidental la imaginación ocupa una función esencial: ha sido colocada en el centro de las facultades humanas, como intermediaria entre el alma y el mundo; con ello reconocemos que estamos ante un tema de investigación amplio que posee numerosas aristas interpretativas. Con todo, no es nuestro propósito dar cuenta de todos los

debates en torno a la imaginación;[1] para el presente trabajo tomaremos un camino que nos permitirá indagarla en forma precisa. Para nuestro fin, partiremos de las investigaciones del psicólogo bielorruso Lev Vygotsky, que, a la luz de los estudios cognoscitivos, han sido revisadas tomando nuevo impulso.

Para Vygotsky la imaginación es una actividad creadora que no solamente puede crear en el vacío, crear lo nuevo, sino, sobre todo, también puede combinar. Vygotsky señalaba que la memoria es también imaginación: "nunca hemos visto nada de ese pasado ni de ese futuro, y sin embargo podremos formarnos una idea, una imagen" (Vygotsky, 2009: 9). De este modo, la característica creativa de la imaginación es la que permite reelaborar y crear con experiencias pasadas nuevas normas y planteamientos, la imaginación no sólo permite orientarse hacia el futuro sino también al presente y al pasado. Al acentuar la capacidad combinatoria, Vygotsky desplaza a la imaginación de su comprensión vulgar como lo irreal y lo fantástico; así, como base de toda actividad creadora, la imaginación se manifiesta en todos los aspectos sociales y culturales. Asimismo, la imaginación intervine como enlace entre la actividad creadora y la realidad, actuando como una "función vitalmente necesaria" (Vygotsky, 2009: 15).

El bielorruso planteó cuatro formas en que se ligan realidad e imaginación. La primera es la *combinatoria*: algo creado se vincula con una experiencia pasada. La imaginación no se contrapone con la memoria, señala Vygotsky, sino que se apoya en ella. La segunda forma es la *vinculación compleja*: la combinación se efectúa entre productos preparados por la imaginación y determinados fenómenos complejos de la realidad. Vygotsky ilustra esta forma señalando que la podemos apreciar cuando, por ejemplo, luego de leer sobre la Revolución francesa podemos imaginarnos

[1] Para profundizar en los diversos abordajes sobre la imaginación, véase la monumental obra de Eva Brann (1991).

la Toma de la Bastilla. La tercera forma de vinculación es el *enlace emocional*: aquí se produce la vinculación de emociones con imágenes, y es en esta forma donde se desarrolla la capacidad simbólica y de abstracción del hombre. La cuarta forma es la *pura actividad creadora*: en ella no sólo podemos encontrar productos ficcionales o mundos imaginarios, sino también la creación de cosas inexistentes para que existan, como por ejemplo un edificio ideado por un arquitecto.

La perspectiva pensada por Vygotsky bien puede ser complementada con la concebida por Robin Collingwood. En su trabajo *Los principios del arte* (1960), el historiador británico comprendió al arte como expresión y como imaginación. En él, sugiere que la imaginación es neutra respecto a lo real o irreal como también respecto a lo verdadero o falso, la imaginación no trabaja con esos polos. Con todo, lo imaginado no es necesariamente ficción, para Collingwood imaginar no equivale a inventar pero tampoco a reproducir o recordar: imaginar es comprensión elemental, toma de conciencia; de este modo, la imaginación queda asociada también con la libertad. Así, el arte no hace sino expresar emociones; éste, según el británico, nos habla sobre las múltiples emociones de la vida real aunque el lenguaje que emplea cree nuevas emociones. Este camino podría conducir a pensar al artista como un individuo concentrado en sí mismo, sin embargo Collingwood se preocupa por pensar la relación del artista con la comunidad. El artista sólo podrá llegar a saber sobre sí mismo en relación con otras personas; de este modo, lo que expresa el artista son los sentimientos mediante los cuales participa en la comunidad, que son tanto suyos como los de su público.

Documental subjetivo

Tanto Guy Maddin como Ari Folman y Rithy Panh optaron por realizar sus obras desde una perspectiva particular: el documental en

primera persona. No sólo narran recuerdos propios, sino que se erigen como narradores de sus propias experiencias. En sus obras, los tres realizadores desarrollan diversas estrategias argumentativas y de posicionamiento con el objetivo de crear un sólido pacto autobiográfico. A pesar del quiebre indicial ya mencionado, el universo diegético creado por cada autor resulta convincente; así las formas de la imaginación logran enlazar y asegurar una sólida relación entre el mundo imaginado de cada película con la vida. Las evocaciones adquieren un efecto de realidad singular, llevando al espectador no sólo a compartir los recuerdos sino también a explorar las memorias que cada realizador efectúa.

En una primera observación, las tres obras en nada se emparentan al documental clásico: la de Maddin cerca del surrealismo, la de Folman es una animación y la de Panh realizada a partir de muñecos de arcilla y maquetas. Aunque el denominado docudrama hace uso de las recreaciones para efectuar aseveraciones, estos tres títulos no complementan los testimonios con recreaciones sino que todo el metraje lo es. Con todo, desde hace tiempo que la teoría del cine documental ha descartado comprender este tipo de cine como aquel que posee escaso control sobre su objeto.[2] Pasada la revolución que significó el cine directo, con su renovación del efecto de realidad, hoy día se comprende al cine de no ficción como un discurso. Como sostiene Carl Plantinga (1997), este cine no debe ser considerado como una representación, como aquel que reproduce lo real, sino como un cine que afirma algo sobre lo real. Asimismo, Bill Nichols señaló que el documental también debe ser definido en relación con sus espectadores: "no hay nada que distinga absoluta e infaliblemente el documental de la ficción (…) básicamente los espectadores desarrollarán capacidades de comprensión e interpretación del proceso que les permitirán

[2] Reponer los debates en torno al cine documental excede al presente escrito, para ello véase Weinrichter (2005).

entender el documental (…) [éstas residirán] en el estatus del texto en relación con el mundo histórico" (Nichols, 1997: 55-56).

Si el documental es un *pacto*, el documental en primera persona será un pacto dentro de un pacto. En este tipo de cine, el realizador ingresa a la pantalla como un actor social, en el cual él mismo es "fuente, materia y agente de reflexión" (Piedras, 2014: 103). El documental en primera persona posee las características de la autobiografía que fueran definidas por Philippe Lejeune: "un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad" (Lejeune en Piedras, 2014: 103-104). Al existir una identidad entre autor, narrador y personaje, el francés se referirá a la noción de "pacto autobiográfico". Asimismo, Paul de Man se refirió también a la autobiografía, afirmando que la misma no es un género o un modo discursivo sino una figura de lectura y de entendimiento (Piedras, 2014: 104). En esa dirección, las variables expuestas tanto desde la teoría del cine documental como de la literaria permiten no sólo pensar las características del cine documental en primera persona sino que también vemos que las posiciones recién mencionadas resultarán aptas para comprender a estos tres films como documentales en primera persona.

Los tres títulos poseen la característica de ser protagonizadas por su realizador. En *My Winnipeg*, el propio Guy Maddin la relata; en *Vals im Bashir*, seguimos las pesquisas de Ari Folman, quien, como personaje animado, lleva adelante una búsqueda para aclarar sus recuerdos; finalmente, *L'image manquante* se encuentra narrada en primera persona, aunque no es el propio Panh quien habla: hay una voz, un yo, que enuncia pero no es la del propio realizador.

De este modo, los tres directores desarrollan estrategias discursivas y audiovisuales para llevar adelante un trabajo de imaginación que les permita, a su vez, sumergirse en sus recuerdos y subjetividades. Los tres

títulos hacen de la pantalla un "espacio biográfico", una búsqueda "de la mítica singularidad del yo" (Arfuch, 2002: 61).

La imaginación lúdica

Nacido en 1956 en Winnipeg, Canadá, Guy Maddin es uno de los directores cinematográficos más respetados de la actualidad, poseyendo una obra que alcanza casi 50 títulos. Alternando el cortometraje con el largometraje, su obra se caracteriza por poseer un carácter experimental y surrealista; asimismo, su estética toma como referente al cine silente y los años de transición hacia el sonoro. Se ha dedicado también a la literatura y a la crítica, a la docencia universitaria como también a montar instalaciones artísticas.

Surgida como encargo del *Documentary Channel*, un canal de televisión canadiense dedicado a la transmisión de documentales, Guy Maddin se refirió a *My Winnipeg* como una "docufantasía". A lo largo de sus 80 minutos, la película narra algunos eventos pasados de la ciudad de Winnipeg, deteniéndose en sus costumbres, su arquitectura, su historia y su geografía. El epicentro del film, indiscutiblemente, es la propia familia de Maddin, sus hermanos y sobre todo su madre. Lógicamente que el acento del film se encuentra en el "*My*" (mi) del título; lejos estaremos, entonces, de estar ante una visión "institucional" o turística de la ciudad sino todo lo contrario: la historia y las tragedias personales de los Maddin convivirán con las de la localidad canadiense.

El *My* quedará evidenciado rápidamente en la narración *over* hecha por el propio Maddin. Si bien él no aparecerá en cuadro, su voz será la autoridad moral y veritativa, la última instancia de referencialidad y aseveración. Este lugar contrastará con la fuerte carga de puesta en escena que la película posee, esta puesta no tiene un acento en la recreación sino en la pura creación. Si se tuviera que asociar las imágenes a alguna corriente

artística, rápidamente se podrá afirmar que *My Winnipeg* se encuentra más próxima al surrealismo que a la corriente documental. En las primeras secuencias vemos a un hombre durmiendo en un tren, la cámara se acerca a él; de este modo, Maddin nos sugiere un viaje por los sueños y recuerdos propios y de la localidad –a pesar de que su doble, como él, esté intentando por enésima vez irse de la ciudad.

Las imágenes, como también la propia narración, nos ofrecen una visión onírica, con blancos y negros que nos remiten al cine silente, abriendo así un camino de auscultación poético donde prima la asociación libre, combinando los hechos fácticos con los míticos: los recuerdos emergen así en forma emotiva y el testimonio queda asentado al presentarnos evidencia visual-material de sus afirmaciones. La película se transforma así en un vasto archivo, donde conviven las imágenes familiares con las de la ciudad y las creadas por el propio Maddin.

En una primera instancia, se podría afirmar que no hay nada en *My Winnipeg* que ofrezca una veracidad histórica. Incluso las escenas familiares son hechas con actores: Maddin se refiere a su madre, pero a la que vemos es a la actriz Ann Savage. Al (re) crear su propio archivo, Maddin también pone en tela de juicio las características del *found footage*, de allí que podemos pensar a esta documental como un película en la cual la imaginación se encuentra "desatada", una imaginación lúdica.

Con una mirada nostálgica, el pacto que Maddin crea se sustenta, ante todo, por la voz: la narración en primera persona nos llega a partir de la propia voz del realizador. Por otro lado, la libertad de la imaginación se combina con eventos y señalamientos precisos de la historia de Winnipeg, como la dirección en la que se encontraba el hogar y el negocio materno como también los concursos organizados por la *Canadian Pacific Railway* o la huelga general de 1919. A pesar de que en ciertas secuencias las mismas resultan más exploraciones imaginarias, éstas siempre se encuentran apoyadas por los mitos que circularon (o aún lo hacen) por la ciudad, como

la sesión de espiritismo en la década de 1920, o el sonambulismo. Pero Maddin no se remite solamente a un pasado alejado o mítico, sino también al presente cuando se refiere a la tiendas *Hudson Bay* o al salón de la fama de los deportes de Manitoba. Algo similar hará cuando se refiera a la situación del estadio de hockey que será demolido; al aludir a él, repasa el lugar que tuvo en su propia historia y lo despide, antes de ser dinamitado, empleando por último vez los urinales del baño.

Para indagar en sus propios recuerdos, Maddin emplea recursos varios, desde la recreación de situaciones históricas o familiares con actores –que según afirma el realizador, esto último es un experimento que le permite comprender cómo funcionaba su familia, sobre todo la tensa relación entre su hermana y su madre– hasta animaciones, pasando por registros manipulados para añejarlos, y fotografías. A pesar de asemejar su película a un juego, Maddin no rechaza las imágenes de archivo sino que les quita su posibilidad de prueba, a éstas las emplea más como forma poética que como evidencia. Es que al crear su propio archivo también lo interpreta; es decir, nos ofrece un archivo ya interpretado por su imaginación, siendo las imágenes una síntesis entre los recuerdos, la historia y su propia visión-interpretación. Esta combinación entre realidad e imaginación permite adentrarnos a los "paisajes mentales" de la subjetividad de Maddin. Con todo, en ocasiones, y como una manera de confirmar que lo que estamos escuchando no es producto de una ficción, el director opta por romper el estilo visual introduciendo registros contemporáneos. Se produce así un doble quiebre, a nivel del color y a nivel textura de la imagen, que sin embargo le permite al espectador confirmar y, sobre todo, confiar en la voz. Vemos así el molino en la tienda Hudson o el momento en que es dinamitado el estadio: las fantasmagorías que el director nos expone poseen un asiento en lo real, el enlace emocional entre el espectador y Maddin queda unido.

El desarrollo del relato y su estructuración onírica no le resta, finalmente, fuerza a las aseveraciones efectuadas por Maddin. Así, al concluir la película el realizador nos ha expuesto, y hemos podido comprender, sus más profundos recuerdos como también los de la propia ciudad. Esta autobiografía particular no hizo sino combinar la historia con el yo generando un nuevo tipo de autobiografía visual. Más próximo a la modalidad performativa[3] del cine documental, Maddin transgrede algunas de las premisas típicas esperadas del cine de no ficción; sin embargo, como señalara Michael Renov, las nuevas autobiografías lejos de ofrecer una transcripción armónica de la vida del artista desafían nuestras más firmes preconcepciones estéticas y epistemológicas. De este modo, la autobiografía logra alcanzar nuevas señales de vida: "un sitio de iniciativa vital y creativa que han trasformado la forma en que nos representamos nosotros mismos *para* nosotros mismos y para los otros" (Renov, 2004: 111).

La imaginación traumada

Ari Folman es uno de los directores israelíes contemporáneos más relevantes. Si bien es dueño de una filmografía escasa, el reconocimiento mundial, previo al film que analizaremos, le ha llegado a través de su obra en la televisión. Su trabajo más conocido son los guiones para la serie *BeTipul*, serie que se haría más conocida a nivel mundial con la exitosa versión norteamericana, *In Treatment*.

Una tormentosa noche, Ari se encuentra con Boaz Rein-Buskila, un viejo amigo, quien le cuenta la pesadilla que ha estado teniendo: una manada de veintiséis furiosos perros llega a su hogar en forma amenazante.

[3] En las modalidades del cine documental, Bill Nichols (2001) afirma que la performativa surgió hacia la década de 1980 tensionando aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo. Contrariamente a la tradición del cine documental, esta modalidad se emparenta más al cine experimental y posee una menor fuerza de objetividad –tema discutido entre los teóricos del cine documental.

El número de perros, como el sueño mismo, Boaz lo interpreta como los que mató al entrar a una aldea en el Líbano, en la guerra que Israel libraba contra aquel país en 1982. Ambos fueron compañeros de armas, ambos eran dos jóvenes que estaban haciendo su servicio militar y dicha guerra los llevó al frente de batalla. El amigo le sugiere a Folman que le ayude, a lo cual Folman le responde que sólo es un director de cine. Boaz advierte que las películas pueden ser terapéuticas y le pregunta si no ha tenido flashbacks del Líbano. Folman le responde que no, que no recuerda nada de aquel episodio. Boaz se ofusca, cómo es que no recuerda Sabra y Shatila cuando estuvo a 100 metros de allí. Luego de despedirse bajo la lluvia, Folman maneja su auto, nos cuenta en off que el encuentro con Boaz tuvo lugar en 2006; esa noche, en el trayecto a su hogar, luego de 20 años, lo asalta un recuerdo de la guerra del Líbano, de la masacre en el campo de Sabra y Shatila. Folman nos representa el sueño en tonos naranjas y negros: en una noche iluminada por bengalas, unos cuerpos desnudos de soldados, incluido él de joven, se levantan en el mar, se visten y se adentran en Beirut, donde un grupo de mujeres corre a través de una estrecha calle, tomándose las cabezas y gritando en silencio. A partir de allí Folman se irá entrevistando con diversas personas –un amigo psicólogo, compañeros que combatieron con él en el frente, un periodista que cubrió la guerra, una especialista en traumas– que le permitirán adentrarse al laberinto de su propia memoria. Folman, con su documental, no sólo tratará de comprender cómo trabaja la memoria, sino que también complementará los recuerdos de los otros con los suyos; de este modo irá imaginando su pasado, irá armando una narración coherente del mismo para obtener, finalmente, un recuerdo vívido de su propia experiencia. *Vals im Bashir* posee todas las características de un documental en primera persona, respondiendo claramente a una autobiografía, pero posee una característica particular: toda la película resulta ser una animación.

Lógicamente que esta característica tira por la borda gran parte del andamiaje que ha construido el cine documental como tal y, sobre todo, la cuestión de la evidencia. En cierto sentido, los problemas que trae esta película, un documental animado tal como lo caracterizó su propio realizador, pueden asemejarse a los planteados por *Maus*, la obra de Art Spiegelman. Sin embargo, recordemos que el documental se ha valido de animaciones para corroborar sus afirmaciones, como los documentales científicos; asimismo, en los años primitivos del cine, Windsor McKay reconstruyó, a partir de las crónicas –dado que no hubo imágenes tomadas en el lugar–, la tragedia del transatlántico Lusitania con *The Sinking of the Lusitania* (1918).

Si bien *Vals im Bashir* posee también las características del documental participativo, esto es las entrevistas, la animación problematiza la cuestión del *índex* en el cine de no ficción. El índice, en su acepción peirciana, es el signo que se encuentra conectado con el objeto, el índice es su huella, el objeto ha estado ahí. En ese sentido, la fotografía primero y luego el cine son artes de la indicialidad. Sin embargo, debemos considerar que, como señalara Philippe Dubois (1986), no hay nada en la imagen fotográfica – como en la cinematográfica – que asegure su sentido. Es verdad, algo se posó delante de la cámara, pero nada nos dice el sentido de esa imagen. Por lo tanto, el cine documental ha ido construyendo su propia posición como "cine de lo real" gracias al alto grado de mímesis que la imagen posee; mímesis, claro está, que se encuentra asociada al índex. Los documentales más clásicos, los denominados expositivos, son una clara ilustración de dicha posición: la llamada "voz de Dios" hace afirmaciones, y la imagen confirma lo dicho (o viceversa). Sin embargo, el uso de las imágenes, ya sean como archivo o el registro mismo, se encuentra en un constante proceso de des-significación y re-significación; quizá el caso más claro de ello sea el uso que se le ha dado a las imágenes de la liberación de los campos de concentración nazis como Bergen-Belsen u Ohrdruf: éstas

imágenes han sido empleadas no sólo para mostrar el funcionamiento de los campos durante el nazismo sino también para referirse a todos los campos (Auschwitz incluido). Lo cierto es que como señalara el mismo Peirce, la relación entre los signos y los objetos se da por convención. Así, que una imagen sirva como "prueba" en una película documental no se debe a la calidad de la imagen en sí, sino, como hemos visto, a las estrategias discursivas que cada película emplea.

La pregunta en torno a esta película no debería ser si es válido, "menos real", "menos verdadero", un documental realizado mediante dibujos animados sino cómo representa el mundo histórico la obra de Folman; es decir, qué estrategias discursivas elige, para qué y cómo las emplea. Recordemos que antes de la invención de la fotografía fue la pintura, el dibujo, el recurso empleado para ilustrar las crónicas históricas como también las catástrofes humanitarias tal como lo demuestra Sharon Sliwinski (2011) al analizar los dibujos de Goya o los grabados sobre el terremoto en Lisboa en 1755. La invención de la fotografía, al establecerse como reproducción "auténtica" de lo real, pareció liberar al dibujo y la pintura de su poder testimonial.

¿Por qué emplear dibujos animados? Lógicamente que es una decisión estética por la cual su propio director deberá responder en última instancia; sin embargo, el empleo de esa forma le permite indagar una experiencia tan íntima que quizá de otro modo no hubiera llegado a generar el mismo vínculo emocional con el espectador. Si bien la animación le permite a Folman indagar sus sueños y sus pesadillas, lo hace de modo diferente a Guy Maddin. No sólo por la opción estética general, sino porque ésta le permite adentrase en los recovecos de su inconsciente en una forma de poder representar su trauma volviendo a su película como un sueño dentro de un sueño. La película de Folman no sólo nos presenta una realidad, sino también cómo su realizador experimenta esa realidad.

En cierto sentido, por las tonalidades de los colores de las imágenes como también por la temática, *Vals im Bashir* guarda cierta relación con *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), clásica película que también denuncia las consecuencias materiales y psicológicas de las guerras. Pero la película de Folman no sólo se destaca por el diseño lumínico y cromático o por una animación con un alto grado de realismo – bien podríamos decir de "semi realidad"– sino también por los movimientos de los personajes y los ambientes en los cuales éstos se desenvuelven. De este modo, no hay nada imaginario en el film sino que imaginación y realidad se combinan para crear un vínculo emocional. Esta opción estética permite indagar el estado de ánimo subjetivo de Folman respecto a su pasado; así, la animación, junto a su banda musical, se encuentra teñida de una gran dosis de melancolía y tristeza como se aprecia, por ejemplo, en la secuencia del aeropuerto de Beirut. Estas imágenes, a su vez, nos permiten comprender la combinación imaginativa llevada adelante, basta prestar atención a los detalles, los nombres y los logos de las aerolíneas:[4] todo ello se ancla en el mundo real, no hay nada en la película que sea pura invención.

Podría decirse que los sueños escapan a esta última afirmación; sin embargo, en la construcción del verosímil que Folman lleva adelante, el espectador comprende a través de ciertos manejos temporales (ralentización o aceleración del tiempo) o de cambios de iluminación que nos adentramos al mundo de los sueños; de este modo, el universo diegético no se quiebra sino que toma consistencia. Pero son también las mismas estrategias propias del documental participativo el que nos advierte que estamos por entrar a un sueño o un flashback: cada entrevista es intercalada por una vuelta hacia el pasado que relata cada entrevistado. De este modo, Folman crea, a lo largo de su film, su propio archivo audiovisual.

[4] Al referirse al "efecto de realidad" en la literatura, Roland Barthes afirmaba que los detalles resultan cruciales para alcanzar dicho efecto.

Si las imágenes no son "ventanas al pasado" sino que requieren de trabajo de interpretación, la cuestión de la animación-documental puede zanjarse comprendiendo que lo que Folman lleva adelante no es un trabajo de representación sino de *presentificación*. La imagen, como la imaginación, es la presencia de una ausencia: ahora bien, lo ausente que trae el director es un ausente total en el sentido de su falta de referencialidad. Desde una perspectiva más fenomenológica se podría afirmar que la imagen animada no hace sino *presentificar* una cosa. La imagen no es la realidad sino que la sustituye; en ese sentido, la misma no es real ni irreal en el sentido corriente: la imagen *es real como imagen.* Siguiendo a Edmund Husserl,[5] la imagen es una "cuasi-realidad"; para ejemplificar ello el filósofo austríaco tomó el grabado de Durero *El caballero, la muerte y el diablo*. La percepción normal distinguiría una hoja en el cartapacio, sin embargo, a partir de "la modificación de neutralidad de la percepción", lo observamos como una realidad exhibida, el caballero es de carne y hueso, es un cuasi-existente a partir de la modificación mencionada (Husserl, 1949: §111). De la misma manera, los personajes animados en la película de Folman dejan de ser unos dibujos realizados por computadora para ser de carne y hueso en nuestra percepción, allí es también donde se activa el trabajo de imaginación del espectador.

Esa ruptura estética es la que lo habilita llevar adelante el mencionado trabajo, pero también es lo que le permite examinar la guerra desde los lugares oscuros de la mente, de su propia mente: *Vals im Bashir* no es otra cosa que una introspección que lleva adelante el propio Folman. Dijimos que usa la primera persona como estrategia de autoridad, pero no hemos mencionado cómo la desarrolla. La película se inicia con la persecución de los perros en el sueño de Boaz, en ella también se reproducen los créditos de la película; pronto sabemos que Ari Folman es el

[5] Escapa al presente trabajo brindar la posición fenomenológica de Husserl.

guionista, director y productor. En la siguiente escena, mientras los amigos dialogan, Boaz lo llama a Ari por su nombre y lo vincula con el cine. Desde la primera secuencia queda establecido que es Ari Folman, el propio director, quien será el protagonista del film. A pesar de no ser una figura pública, el espectador tiene la opción, *a posteriori*, de comprobar el parecido físico entre la versión animada con el Folman de carne y hueso. Es decir, la autoridad, el pacto, se construye dentro del film y puede convalidarse en forma extracinematográfica. Asimismo, al irse del bar luego de haber visto a su amigo, Folman narra en off el planteo del film; apela a su propia voz, a su yo, para establecer una relación entre película y espectador: el pacto autobiográfico queda asegurado por la conjunción de su voz, que da cuenta de su propia experiencia y que también resulta autorreferencial, y de su "cuerpo" en la pantalla. Finalmente, la película sólo avanzará con él como personaje central; es decir, al focalizar en él, el espectador sólo se enterará de las cosas al mismo tiempo que Folman. Así, la reconstrucción que efectúa sobre su pasado la hacemos nosotros al mismo tiempo, el trabajo de imaginación y de memoria se vuelve también una especie de trabajo detectivesco. El realizador se irá entrevistando con diferentes personas que, veinte años atrás, compartieron con Folman el frente de guerra. Mientras que él no recuerda nada, sus entrevistados sí; con ellos, con los recuerdos de los otros, él irá re-construyendo su propia memoria. En ese sentido, la película resulta una ilustración perfecta de los mecanismos a los que el propio Maurice Halbwachs se refirió sobre cómo recordamos con otros. Al mismo tiempo que la película se propone restablecer la memoria de Folman, alude a un hecho histórico que ha pasado al olvido: así, la película es también una denuncia política. Si bien la masacre está allí pero nadie se refiere a ella con detalles, es cuando entrevista a Dror Harazi, quien contará los pormenores del hecho, que Folman podrá hacerse un recuerdo claro. Así, sólo hacia el final del film, junto a Folman descubriremos de qué fue testigo: la masacre de Sabra y

Shatila, ocurrida en el campo de refugiados palestinos en Beirut a manos de la Falange Libanesa que tomó venganza por el asesinato del recién electo presidente Bashir Gemayel. El origen del trauma, y de su propio silencio, queda expuesto.

Al finalizar, cuando el recuerdo de Folman cobra sentido, el director opta por emplear una serie de imágenes indiciales. Tal como lo hace Maddin, Folman emplea un registro en video tomado horas después de los asesinatos en el campo: las mismas se asemejan a las mujeres corriendo y al niño muerto bajo los escombros en el sueño-recuerdo de Folman. Esta irrupción de lo indicial se vuelve un shock en el espectador, y cobra un doble sentido en el marco del film. Por un lado, reafirma que todo lo visto con anterioridad sucedió, que lo animado recién visto posee un fuerte asiento en la realidad: esas imágenes re-autorizan todo el metraje previo.[6] Por otro si toda la película hubiera apelado a este tipo de imágenes, el efecto de shock no hubiera tenido lugar. Con esto, Folman mantiene imágenes intolerables como tal, no las banaliza, no nos permite que nos acostumbremos a ella. Así, la opción por la animación también le permitió a Folman adentrarse al horror desde otra perspectiva, y esta pregunta, la pregunta sobre cómo presentar el horror, recorre de alguna manera todo el metraje de *Vals im Bashir*; y esa misma pregunta tratará de responder Rithy Panh años después.

Imaginación faltante

"En el medio de la vida, vuelve la infancia (…) busco mi infancia como una imagen perdida", esas son las primeras palabras que expresa Rithy Panh en *L'image manquante*; su film no tiene otro objetivo que

[6] En la pista de comentario del DVD, Folman afirma que esas imágenes están al final para que ningún espectador saliera de la sala de cine pensando que vio una película de animación genial (*cool animated movie*).

intentar recuperar esa pérdida: su propia infancia. Lo cierto es que ésta no se "perdió" sino que le fue arrebatada en su Camboya natal por los Khmers Rouges en el período 1975-1979.

Nacido en Phnom Penh, capital camboyana, en 1964, a los 11 años de edad, tuvo que abandonar junto a su familia dicha ciudad en la evacuación forzada de todas las ciudades para vivir en los campos agrarios de "rehabilitación". Con la caída del régimen logró escapar a Tailandia para luego emigrar a Francia. Si bien allí estudió cine y desarrolló su carrera, toda su filmografía, alternando ficción y documental, se ha centrado en torno al régimen de los Khmers Rouges. Desde *Site 2* (1989) hasta *L'image manquante*, una y otra vez Panh ensayó diversas formas de representar los años del genocidio y sus secuelas. Su película más conocida quizá sea el documental *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (2003) film centrado en Tuol Sleng, la ex escuela que se volvió un centro de detención bajo el código S-21; en ella se calcula que unas 17.000 personas fueron torturadas y asesinadas. En ese film Panh entrevistó tanto a sobrevivientes como a ex torturadores, incluso haciéndolos convivir nuevamente. Una virtual segunda parte llegó en 2011 con *Duch, le maître des forges de l'enfer*; aquí Panh nos presenta una extensa entrevista a Kaing Guek Eav, más conocido como Duch, quien fuera el director de dicha prisión.[7]

En todos los documentales previos, Panh opta por una modalidad participativa; es decir, entrevista a diversos actores sociales pero él se mantiene detrás de cámara. Se podría afirmar que, a pesar de la aspereza del tema, el realizador no coloca en juego su subjetividad, retrata experiencias, crea situaciones, pero no pone en juego su persona delante de la cámara. En *L'image manquante* efectúa un giro subjetivo particular, la narración tiene a un yo como eje central: el propio Rithy Panh.

[7] La entrevista fue realizada en la cárcel en la que Duch esperaba la realización de su juicio. En 2010, Duch fue condenado por un Tribunal Internacional a 35 años de prisión por crímenes de lesa humanidad, su condena fue la primera que cayera sobre un funcionario del régimen de Pol Pot, régimen que costó la vida de casi 1,7 millones de personas.

Ahora bien, lo sugerente es que el relato que escuchamos no nos es narrado por el propio Panh sino por Randal Douc, un actor; asimismo, el texto fue escrito por Christophe Bataille,[8] ¿ello hace entonces menos autobiográfica a la película? Todo lo contrario, no hace sino evidenciar el pacto autobiográfico. A diferencia de la palabra escrita, donde la voz – tono, timbre, etc.– es imaginada por cada lector, en el cine esto resulta imposible. La voz, en tanto sonido, no es la que establece su autoridad; en ocasiones, la voz del realizador resulta inapropiada para acompañar un relato documental, ya sea por su propia sonoridad, su forma de expresarse, su fluidez al hablar, etc. Por lo tanto, en el documental en primera persona la voz no se designa a la fuente que emite el sonido, sino a cómo ésta se posiciona en tanto discurso y a su enunciación. ¿Por qué apela Panh a esa forma? Porque lo que nos contará resulta tan íntimo y perturbador que sólo puede ser contado de ese modo, y será esa modalidad la que también permita aceptar la propuesta estética del documental. Así, esa voz, enmascarada como la de Panh, resulta ser también el "sujeto del recuerdo"; es decir, es esa voz la que afirma el "yo recuerdo". Lo que Panh recordará no sólo será la explotación vivida bajo el régimen de Pol Pot, no sólo será el hambre y la inanición; recordará cómo, a los 13 años, y en pocas semanas, perdió a toda su familia: el cuñado, ejecutado; el padre, decidió dejar de alimentarse, la madre se dejó morir en el hospital luego de fallecer una de las hijas, y hermana de Panh; también fallecieron, en condiciones similares, sus sobrinos.

Las primeras imágenes, luego de los títulos iniciales, es el mar, la cámara se sumerge y sale a superficie nuevamente. El agua nos sugiere nacimiento, tiempo, vida, transformaciones, todo sale del mar y todo vuelve a él (no es casual que hacia el final del documental las imágenes del mar vuelvan a aparecer). También es su infancia que, como señala, en el medio de la vida retorna "como un agua dulce y amarga". Panh ha conocido

[8] Bataille, escritor de profesión, fue quien colaboró con Panh en la redacción de sus memorias *La eliminación.* De hecho, este film, se basa en parte en dicho libro.

tiempos turbulentos y ahora, a los 50 años, busca su infancia o quizá, como sugiere, es ella quien lo reclama. La película se erige así como una búsqueda de su infancia, que es una imagen perdida; para ello hará sus propios hombres con agua y tierra. De la tierra, entonces, surgen las figuras con las que intentará re-construir sus recuerdos: a partir de muñecos de arcilla y maquetas.

El director es sincero con nosotros, nos advierte que no necesitamos mucho, sólo necesita que le creamos. Nos pide colaboración, nos pide que le creamos que todo lo que nos va a contar fue real, nos manifiesta así el pacto autobiográfico. Nos insta, en pocas palabras, a imaginar: Panh no tiene imágenes de ese período, sus recuerdos fluctúan, y apela a su imaginación para reconstruirlos.[9] De este modo, inicia una reconstrucción de los días en el campo de trabajo y rehabilitación a la vez que denuncia el funcionamiento del régimen Khmer Rouge. Las figuras de arcilla, pintadas y caracterizadas como diversos actores sociales, se mantienen quietas, inmóviles, en escenarios de cartón; sin embargo, la cámara posee movimiento, y pareciera darle vida a lo inanimado. La narración nos ayuda a combinar todos los elementos para que aquello que estamos imaginando cobre vida. Panh reconoce que su testimonio parte de una necesidad: "hablar nos consuela, nos ayuda a comprender" afirma en la narración.

Si las imágenes que busca hubieran sido registradas a través de un medio técnico, es decir cine o fotografía, reproducirlas hubiera sido intolerable. Con una estrategia similar a la de Folman, al apelar a otro modo de representación, o, en todo caso, de presentificación, Panh vuelve tolerable lo que de otro modo hubiera sido intolerable. Como señalara Jacques Rancière, "lo intolerable es una cuestión del dispositivo de visibilidad", así, como hiciera en *S21* en *L'image manquante* también lleva

[9] En cierto sentido, la propuesta de Panh se asemeja a la secuencia del secuestro de los padres de Albertina Carri, realizadas con muñecos de *Playmobil*, en *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003)

adelante la misma estrategia; al decir del francés: “toda la estrategia del film consiste en redistribuir lo intolerable, en jugar con sobre sus diversas representaciones” (Rancière, 2010: 101). Para anclar en la realidad su modo de recordar, Panh también emplea registros de archivo que en ocasiones van en paralelo al relato – el cual desmiente a las imágenes, señalándolas como registro propagandístico – y en otras las superpone, en éstas últimas logra una combinación imaginaria particular: por un lado, combina dos recursos para crear una imagen que funciona como síntesis; por el otro, por la narración, sabemos que ese evento, por ejemplo la evacuación de la familia de Phnom Penh, sucedió; de este modo, en esta combinación-superposición Panh crea sus propio archivo visual-histórico.

Hay también otras instancias de intervención de “la mano” del realizador. Cuando rememora a unos niños con los que dormía en la misma casilla, nos advierte cómo a la niña le rechinaban los dientes por el hambre; ella y los otros dos niños murieron. Incluso así las figuras de arcilla resultan intolerables y Pahn interviene: “No quiero ver más esta imagen de hambre, de sufrimiento…”, dice; una mano, su mano, ingresa a cuadro, y con una gasa las cubre. Pese a ello, la gasa se funde hacia una fotografía y nos la enseña: fotografía que quizá sea una fotografía de los tres niños… Como la de Folman, *L'image manquante* exuda melancolía y tristeza, la banda sonora, omnipresente como la narración, lejos está de emplear los coloridos sonidos de la música camboyana; si bien suenan instrumentos típicos, éstos emiten notas sostenidas, graves, a un ritmo lento.

Panh intervine en la pantalla en otras oportunidades. Al inicio, mientras busca “imágenes perdidas” en un galpón lleno de latas de material fílmico viejo, vemos en plano cerrado sus ojos. Más adelante, quebrando armónicamente el mundo de arcilla, se “encontrará” con su infancia: la secuencia la comparten un niño y un Rithy Panh desenfocado “ahora es la infancia quien me busca”, afirma, “la veo, le gustaría hablarme, pero las

palabras son difíciles". Tan arduo resulta el diálogo que Panh permanece borroso.

A pesar de no ser su voz en tanto sonido, la que escuchamos es su voz que se expresa como una "voz de la conciencia" (Dolar, 2007). El tono elegido, el volumen en que se manifiesta, tranquilo e íntimo, se asemeja a una plegaria y también a una confesión. En esa dirección, Panh comparte con Folman y Maddin la cualidad de emplear al cine documental como una "terapia de auto análisis"; así Michael Renov (2004) se ha referido a las posibilidades del cine documental como "tecno análisis", como herramienta de indagación de sí. Esta tradición no ha sido forjada, lógicamente, por estos tres realizadores; sin embargo, ellos comparten la cualidad de expresar su intimidad, sus recuerdos más reservados a partir del desarrollo de una imaginería que les permite enlazar su imaginación con la realidad, sus recuerdos inmateriales con imágenes materiales. Con su película Panh siente que su esfuerzo no es en vano, llevar adelante su trabajo de imaginación le permite afirmar, finalmente, que "esas imágenes no están perdidas, están en mí". El mar vuelve como última imagen, la cámara se zambulle y vuelve a la superficie: Panh ha vuelvo a nacer, en esta oportunidad poseyendo sus recuerdos.

A modo de cierre

Elizabeth Cowie afirmó que la verdad en el documental "es una forma de categorizar las declaraciones y descripciones sobre el mundo y su sentido" (2011: 26), en él la verdad debe ser dicha o presentada; para decirlo de otro modo, el "verdadero sentido" de la realidad no yace en lo que vemos o escuchamos sino en cómo se nos presenta y comprendemos una realidad organizada por sistemas simbólicos, siendo el lenguaje el predominante. Las tres películas que presentamos aquí, las tres autobiografías, crearon de manera particular tres descripciones sobre sus propias experiencias.

Alejándose de los criterios de evidencia que el cine de no ficción acostumbra emplear, las tres optaron, con diferente graduación, por criterios que rompen la indicialidad típica documental. En ese sentido, la autoridad que se desprende de la voz autoral, una voz en primera persona, permitió crear el pacto autobiográfico que conformó la verdad de cada obra.

A pesar de ello, encontramos que las tres obras necesitaron anclar sus propuestas con imágenes indiciales: el realismo creado en forma particular en cada película debió amarrarse con el realismo prestablecido. Así, la inserción de este tipo de imágenes crea un efecto, un shock, de verdad: lo que vemos no es mentira; de este modo, dos efectos de verdad coinciden. Incluso, como señaláramos, matiza la imagen tolerable, la vuelve tolerable.

La imaginación, como la memoria, hace presente una cosa ausente. Estos tres documentales crearon estrategias para presentar evidencias, para hacer afirmaciones sobre un pasado histórico particular y personal del cual no hay registro visual. Pero la preocupación de estos realizadores no radicó en encontrar las imágenes sino de crearlas, re-crear sus recuerdos a su propia manera. En ese sentido, la imaginación de cada autor llevó adelante tareas de combinación y de enlace emocional que en vez de presentarnos mundos imaginarios permiten que el espectador, con su propio trabajo de imaginación, ancle esos relatos y los torne verosímiles. Asimismo, el trabajo de imaginación, por los temas que cada director presentó, ha sido condición necesaria para efectuar la catarsis, ya que lo imaginado conserva "el poder que tiene la realidad de suscitar nuestras pasiones, de resonar en las profundidades de nuestro cuerpo" (Starobinski, 2008: 148), la imaginación conduce, pues, a la liberación.

Finalmente, podemos decir que el trabajo de imaginación llevado adelante por estos tres cineastas les permitió materializar, hacer "corpóreos", los recuerdos. Con el testimonio no alcanza, hizo falta que las memorias se reconstruyeran a partir de una base en común. Esa base, que no

es otra cosa que el recurso visual empleado, es la que también permitió compartir las memorias con el espectador; así, al hacer puesta en común con él, no sólo se reconstruyó un pasado sino que también nos permitieron conocer dicho pasado. El trabajo de imaginación, realizado por la vía de la re-construcción visual, permite traer el pasado al presente, y es así como, a pesar de no tener imágenes "materiales", los realizadores nos las dan.

Es por este camino que los directores nos invitan a conformar una memoria colectiva, a recordar junto a ellos los pasados de cada uno pero también los pasados de grupos sociales. De este modo, las películas nos generan un vínculo emocional, escuchamos su testimonio y vemos, imaginamos, sus experiencias; por esta vía, al finalizar cada película, nos han despertado una serie de sentimientos que nos permiten relacionarnos con los realizadores, creando, en cierto sentido, una verdadera comunidad afectiva.

Referencias bibliográficas

APPADURAI, Arjun (2001), *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización,* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ARFUCH, Leonor (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad moderna*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BRANN, Eva T.H. (1991), *The World of the Imagination: Sum and Substance*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

COLLINGWOOD, R. G. (1960), *Los principios del arte*, México: Fondo de Cultura Económica.

CORNOLDI, Cesare, y DE BENI, Rossana (2006), *Vicio y virtud de la memoria. La memoria humana a la luz de la neurobiología y los estudios cognoscitivos*, Madrid: Tutor.

COWIE, Elizabeth (2011), *Recording Reality, Desiring the Real*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

DOLAR, Mladen (2007), *Una voz y nada más*, Buenos Aires: Manantial.

DUBOIS, Philippe (1986), *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós.

EDELMAN, Gerald (2004), *Wider than the Sky*, New Haven: Yale University Press.

EDELMAN, Gerald, y TONONI, Giulio (2002), *El universo de la conciencia. Cómo la materia se convierte en imaginación*, Barcelona: Crítica.

HALBWACHS, Maurice (2004), *La memoria colectiva*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

HALLAM, Elizabeth, y HOCKEY, Jenny (2001), *Death, Memory & Material Culture*, New York: Berg.

HUSSERL, Edmund (1949), *Ideas relativas a una fenomenologóa pura y una filosofía fenomenológica*, México: Fondo de Cultura Económica.

KEARNEY, Richard (1988), *The Wake of Imagination*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós.

NICHOLS, Bill (2001), *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.

PIEDRAS, Pablo (2014), *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires: Paidós.

PLANTINGA, Carl (1997), *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, New York: Cambridge University Press.

RANCIÈRE, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.

RENOV, Michael (2004), *The Subject of Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

RICOEUR, Paul (2003), *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid: Trotta.

SIBILIA, Paula (2008), *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SLIWINSKI, Sharon (2011), *Human Rights in Camera*, Chicago: The University of Chicago Press.

STAROBINSKI, Jean (2008), *La relación crítica*, Buenos Aires: Nueva Visión.

VYGOTSKY, Lev (2009), *La imaginación y el arte en la infancia*, Madrid: Akal.

WEINRICHTER, Antonio (2005), *Desvíos de lo real*, Madrid: T & B.

Filmografía

L'image manquante (2013), de Rithy Panh.

My Winnipeg (2007), de Guy Maddin.

Vals im Bashir (2008), de Ari Folman.

TEMPORALIDAD Y MELANCOLÍA EN *NOSTALGIA DE LA LUZ* (2010) DE PATRICIO GUZMÁN

Rafael Mc Namara, Natalia Taccetta *

Resumo: Este artigo propõe uma interpretação do filme *Nostalgia de la luz* (*Nostagia da luz,* 2010) o documentarista chileno Patricio Guzmán tomando dois conceitos: melancolia e imagem-tempo. A partir dos desenvolvimentos de Deleuze e Benjamin, as imagens do filme como uma articulação de um pensamento sobre a história lida em um melancolización chave da política que envolve uma concepção complexa do tempo histórico são abordadas.

Palavras-chave: Benjamin, Deleuze, melancolía, história, memoria.

Resumen: El presente artículo propone una interpretación del film *Nostalgia de la luz* (2010) del documentalista chileno Patricio Guzmán tomando como hilo conductor dos conceptos: imagen-tiempo y melancolía. A partir de los desarrollos de Deleuze y Benjamin, se abordan las imágenes del film como articulación de un pensamiento acerca de la historia leída en clave de una melancolización de lo político que supone una compleja concepción del tiempo histórico.

Palabras clave: Benjamin, Deleuze, melancolía, historia, memoria.

Abstract: This article proposes an interpretation of the film *Nostalgia de la luz* (*Nostalgia for the Light*, 2010) by the chilean documentary filmmaker Patricio Guzmán taking into account two main concepts: time-image and melancholy. Through these concepts from Deleuze and Benjamin, the images of this film are considered as the construction of a though about history read as a "melancholization" of the political which supposes a complex conception of historical time.

Keywords: Deleuze, Benjamin, melancholy, history, memory.

Résumé: Cet article propose une interprétation du film *Nostalgia de la luz* (*Nostalgie de la lumière,* 2010), documentaire chilien de Patricio Guzmán, en s'appuyant sur deux concepts principaux : la mélancolie et l'image-temps. À partir des perspectives de Gilles Deleuze et de Walter Benjamin, les images du film peuvent être pensées comme l'articulation d'une pensée de l'histoire lue comme « mélancolisation » de la politique, ce qui implique une conception complexe du temps historique.

Mots-clés: Benjamin, Deleuze, mélancolie, histoire, mémoire.

* Rafael Mc Namara. doctorando en Filosofía. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filosofía. 1406, Buenos Aires, Argentina.
E-mail: rafael.mcnamara@gmail.com
Natalia Taccetta: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filosofía. 1406, Buenos Aires, Argentina. E-mail: ntaccetta@gmail.com

Submissão do artigo: 04 de novembro de 2014. Notificação de aceitação: 28 de fevereiro de 2015.

> "Los 'datos inmediatos de la conciencia' son ante todo *emociones*, son el efecto que produce el fluir del tiempo en nuestra sensibilidad. [...] Más profundamente, hay una emoción que consiste en el pasaje del tiempo mismo, en el hecho de sentir el tiempo derramarse en nosotros y 'vibrar interiormente'. Es la propia duración la que, en nosotros, es emoción."
> David Lapoujade, *Potencias del tiempo. Versiones de Bergson.*
>
> "La emoción es un misterio."
> Patricio Guzmán, *El cine documental según Patricio Guzmán*.

Imagen-luz, imagen-tiempo

Las primeras imágenes de *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán muestran el movimiento maquinal de distintas partes de un gran telescopio, preparándose para comenzar con su exploración de la galaxia. Luego de los títulos, la cámara se interna nuevamente, en un lento travelling hacia adelante, en el recinto donde se encuentra el telescopio y, encuadrando la cúpula del observatorio, se ve cómo ésta se abre para dejar entrar la enceguecedora luz del sol (lo que genera un enrarecimiento de la imagen por sobreexposición). En fundido con esa luminosidad, se observa un plano de la luna, fría y distante, que recuerda las clásicas imágenes de *2001: Odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey,* Stanley Kubrick, 1968), preparando para lo que será también una especie de odisea, pero en el tiempo. Estas imágenes de la luna se funden lentamente con otras, esta vez del interior de una casa, cuyos elementos cotidianos la cámara observa como si se tratara de un museo. Aparece una ventana que recibe la luz del sol, una vieja cocina, un plato sobre la mesa, una radio antigua, etc. Mientras esta tercera serie de imágenes va desfilando por la pantalla, la voz en off del mismo Guzmán cuenta cómo surgió su pasión por la astronomía y

da una breve semblanza de lo que era la vida en Chile durante su niñez. Una vida provinciana en la que nada pasaba, ni siquiera el tiempo. A partir de ese relato, es posible plantear la primera pregunta en torno a este prólogo: ¿qué relación hay entre las imágenes de la luna y las de un viejo hogar de provincia?, ¿entre la frialdad del espacio exterior y el calor de la casa familiar?

Siguiendo una de las caracterizaciones que Alain Badiou hace del pensamiento, es el tipo de pregunta que surge de una situación filosófica, siendo el cine un arte que implica, para la filosofía, la creación de nuevas síntesis de pensamiento (Badiou, 2004). En efecto, para este autor una situación filosófica se plantea ante la presencia en simultáneo de dos elementos heterogéneos, y el rol del pensamiento filosófico será el de encontrar una síntesis que permita pensar la relación en esa no-relación. En este caso, la situación filosófica estaría dada por la yuxtaposición de imágenes del espacio exterior con otras imágenes del interior de un hogar, perdido en algún barrio de provincia en el sur de América Latina. Dos espacios heterogéneos que aparecen unidos, en este caso, a través del tiempo... Y de la luz. Es el tipo de operaciones que permite el montaje cinematográfico, y que hacen del cine una experiencia que convoca al pensamiento. Primero, las imágenes aparecen unidas a través del tiempo, ya que si algo tienen en común las vistas de la luna con las del Chile de los años 1940 es la característica de estar en una especie de eterno presente, sin movimiento, es decir, sin historia. En su a-historicidad, el presente cósmico parece entrar en una relación paradójica con el presente de la vida de provincia, alejada de los avatares de un siglo XX en el que la historia presentó una de sus caras más oscuras. Chile parecía estar al margen de todo aquello, como la luna.

Pero no es sólo el tiempo lo que une estas imágenes, sino también la luz. Es la misma luz del sol la que ilumina la luna y la que entra por la ventana de la cocina, y es también la que sugiere, junto a la intervención de

la voz en *off*, el despertar de un cierto movimiento en estas imágenes que serían inmóviles si no fuera por el viento que mueve las hojas de los árboles, cuyas sombras sirven de empalme en el fundido que va de la luna a la cocina –recuérdese que la del viento es una metáfora que, según se dice, utilizaba Sócrates para referirse al pensamiento: algo que provoca un movimiento, algo cuyos efectos sentimos, pero que sin embargo no vemos (Arendt, 1995).

Ante la quietud de esos dos tiempos presentes yuxtapuestos, la imagen cinematográfica pone en acto, a través de la luz, el pasaje a otro régimen de movimiento: aquel que Gilles Deleuze llama movimiento *intensivo*, que permite pensar otra conexión entre la imagen y el pensamiento. En efecto, en el primer tomo de sus estudios sobre cine se consignan dos modos en los que la imagen puede presentar una relación con el tiempo y el pensamiento. Esta doble posibilidad surge de dos aspectos de la imagen cinematográfica que son como dos caras de la misma moneda, inseparables pero distinguibles. La imagen es por un lado imagen-movimiento, y por otro, imagen-luz (Deleuze, 1983: 51ss).

Las dos grandes corrientes del cine mudo que implican una exploración de la imagen-movimiento son el cine soviético y el cine francés, mientras que la imagen-luz será explorada por el expresionismo alemán. En el caso del cine soviético, es el choque material de las imágenes lo que genera el pensamiento como concepto claro, síntesis que permite pensar la situación de manera dialéctica (Eisenstein es el ejemplo más claro, tanto por sus films como por su teoría cinematográfica y su lógica del montaje dialéctico). Por su parte, según Deleuze, el cine francés explora el movimiento de la imagen desde una inspiración cartesiana: es decir, incluyendo la mayor cantidad de movimiento en la imagen, de forma tal de llegar a un choque sensitivo que despierte al pensamiento. Aquí se trata de lo que el filósofo denomina un movimiento extensivo, propio de la imagen-movimiento. Pero con la imagen-luz pasamos a otro régimen de

movimiento, el de la intensidad. Aquí es el expresionismo el que, a través del choque de la luz con las tinieblas, llega a articular una presentación indirecta del pensamiento en las imágenes, que por eso son, en la visión deleuziana, imágenes que fuerzan a pensar.

Si bien puede resultar difícil encontrar rastros de aquellas corrientes del cine mudo en el film de Guzmán, sí es posible decir que a partir del choque de por lo menos cuatro elementos heterogéneos (en el que la luz juega un rol preponderante) surge algo del orden del pensamiento en la secuencia referida, algo que Deleuze quizás llamaría una presentación indirecta del tiempo en imágenes que fuerzan a pensar. En primer lugar, está el choque entre las imágenes-movimiento de la luna y la casa, el exterior cósmico y el interior hogareño. La yuxtaposición de estas dos series de imágenes se produce por la conjunción de otros dos elementos que tampoco tienen medida común, pero que juntos producen un lazo entre las imágenes. Se trata del relato en *off* que entra en relación con la luz (y quizás también con el viento). Son la luz y la palabra las que generan una especie de movimiento (intensivo) en las imágenes, pero que necesariamente es un movimiento de pensamiento que circula de manera ilocalizable entre los vértices del cuadrado formado por el espacio exterior, el espacio interior, la palabra y la luz.

Pero, ¿es esa la luz de la que nos habla el título del film? Si seguimos analizando la secuencia inicial, se ve que pronto irrumpe en la imagen una luz de otra naturaleza. Justo en el momento en que (siempre dentro de la serie de imágenes que remiten a un Chile "pre-histórico") se muestra la fachada de dos casas y la voz en *off* propone la tesis de que el único tiempo que existía era el presente, la imagen comienza a enrarecerse. Este extrañamiento surge por la irrupción de una nueva luz, ya no reflejada en objetos, sino difundida en sí misma, casi sin soporte material. La extrañeza de estas imágenes no queda reducida por reconocer que se trata de polvo de estrellas (o algo que simula serlo). Es la forma que tiene este film

de mostrar la irrupción de otro tiempo, que sacude ese presente inmóvil del que se hablaba segundos atrás. Un tiempo histórico que en el Walter Benjamin de las tesis de *Sobre el concepto de historia* se podría identificar con el "tiempo-ahora" (Benjamin, 1987).

Para pensar la forma en que irrumpe esta nueva temporalidad en la imagen quizás sea útil remitirnos a la distinción deleuziana entre historia y devenir, que aparece formulada muchas veces como una diferencia de orden ontológico entre la historia de la revolución y el devenir revolucionario (Deleuze, 1995: 267ss). El plano de la historia remite, en Deleuze, a la sucesión de los presentes según la cual el tiempo se percibe como una flecha que avanza hacia el futuro. Pero para que ese pasaje de un presente a otro sea posible, el filósofo plantea la tesis de que es necesario pensar otra dimensión del tiempo, más fundamental, sobre la cual se produce ese pasar. Esa dimensión no es otra que la del pasado que insiste y que en cierto modo es arrastrado por cada presente. Se trata de la dimensión del devenir, que justamente se da *entre* dos presentes como puro pasaje. Ese puro pasaje, como tal, no es presente. Ni siquiera se puede decir que existe. Sin embargo, insiste como una dimensión fantasmática del tiempo que se acumula como memoria en sí (ver Deleuze, 2002, cap. 2). La diferencia entre estos dos aspectos del tiempo (análoga a la diferencia entre el tiempo homogéneo del historicismo y el tiempo pleno de la política para Benjamin) está marcada en el film por la irrupción de una imagen que ya no remite al pensamiento de manera indirecta, sino que parece pensar por sí misma. La imagen enrarecida, no figurativa (de repente nos sentimos frente a un film experimental), pone en escena una temporalidad que en rigor no es la de la historia, sino la del *devenir* o el *acontecimiento*, que justamente produce un quiebre con el tiempo homogéneo, cronológico, que no es más que un eterno presente. Si se sostiene la dicotomía entre esas dos dimensiones del tiempo, es posible decir que en la secuencia que abre el documental, mientras la voz en off relata brevemente la irrupción de un viento

revolucionario en Chile desde un punto de vista histórico, relacionándolo con el desarrollo de los estudios astronómicos en la misma época, es la imagen visual la encargada de pensar el devenir revolucionario que *insiste* en la memoria ("esa ilusión quedó grabada para siempre en mi alma", señala Guzmán), a pesar de la derrota conocida.[1] Es como si la imagen produjera un hiato, un *intersticio* entre las palabras (y entre las imágenes que se venían viendo) por el que pasa ese otro tiempo.

En *La imagen-tiempo*, cuando Deleuze se pregunta en qué sentido el cine moderno aborda la pregunta por el pensamiento con sus propios medios, llegando a un nuevo tipo de imagen (justamente la imagen-tiempo), se refiere al enrarecimiento del movimiento como un primer procedimiento que permite salir del sistema de la imagen-movimiento que dominaba el cine de los años previos a la Segunda Guerra Mundial. Así, el cine, "en cuanto asume su aberración del movimiento, opera una 'suspensión del mundo', o afecta a lo visible con una 'turbiedad' que, lejos de hacer visible el pensamiento, como pretendía Eisenstein, se dirige, al contrario, a lo que no se deja pensar en el pensamiento y a lo que no se deja ver en la visión" (Deleuze, 1985: 225). En el caso del film, eso que no se deja pensar y que sin duda no se puede ver (pero que, paradójicamente, sólo puede ser pensado y visto)[2] no es otra cosa que la irrupción del tiempo mesiánico

[1] Es en este sentido que Deleuze destaca el modo de ser paradójico del devenir, en tanto no se puede decir que *existe* en el mismo sentido en que existen los objetos que percibimos, pero sin embargo *insiste,* en una especie de "extra-ser" paradójico (ver Deleuze, 1994: 25-27, 43-45).

[2] Esta formulación paradójica supone los desarrollos deleuzianos en torno a la doctrina de las facultades propuesta en *Diferencia y repetición* como uno de los pilares sobre los que el filósofo piensa el advenimiento de una nueva imagen del pensamiento. Según esa doctrina, lo que fuerza a pensar es aquello que resulta impensable desde el punto de vista del reconocimiento y la doctrina clásica de las facultades. Dicha doctrina (cuyo exponente más célebre es Kant) funda una gnoseología basada en el ejercicio concordante de las facultades en el elemento de la representación y el reconocimiento. Lo que sucede cuando el sujeto reconoce un objeto es que sus facultades convergen (el sujeto percibe algo que también puede imaginar y a lo cual puede asignar una categoría. Se ve aquí el ejercicio concordante de tres facultades: sensibilidad, imaginación y entendimiento). Lo que fuerza a pensar, en cambio, es por ejemplo aquello que resulta perceptible pero inimaginable e impensable. De ahí la formulación paradójica: lo que fuerza a pensar es imperceptible (desde el punto de

benjaminiano en la historia de Chile, o bien, en términos deleuzianos, del devenir revolucionario, que no se confunde con el fracaso histórico de la revolución.

Más adelante, Deleuze hablará de un cambio fundamental en el cine moderno, según el cual cobra cada vez más importancia el intervalo, al *intersticio* que separa las imágenes. Esto diferencia el nuevo tipo de cine del clásico, en el cual predominaba un uso del montaje que se construía a partir de la unión entre las imágenes, lo que daba una unidad orgánica al film. Ahora se trata más bien de enfrentar una imagen a otra, no ya desde el punto de vista de su asociación, sino de su diferenciación (ver Deleuze, 1985: 240). En la misma línea, y en diálogo con el teórico del cine Noël Burch, Deleuze habla de la importancia decisiva que tiene en el cine moderno la pantalla negra o blanca, "la ausencia de imagen" (p. 265).[3] Este tipo de imagen vacía no sirve ya como simple puntuación entre dos imágenes llenas, sino que adquiere un valor estructural e independiente. Es posible encontrar rasgos de este método en la secuencia que da inicio a *Nostalgia de la luz*, en donde predomina el choque de imágenes heterogéneas para dejar lugar, finalmente, a una pura imagen-luz a-significante. Esa es la luz por la que el film siente nostalgia. Nostalgia por un acontecimiento que insiste en el presente en tanto apertura hacia el futuro.[4] De ahí la "ilusión" que menciona Guzmán, ya que podría decirse que ese tiempo del acontecimiento se inscribe subjetivamente a partir de la emoción, ese "dato inmediato de la conciencia" mentado por el epígrafe de este trabajo.

---

vista del reconocimiento, es decir, desde el ejercicio concordante de las facultades), porque sólo puede ser percibido (desde el punto de vista de un ejercicio discordante de las facultades) (ver Deleuze, 2002, capítulo tercero).

[3] El texto al que remite Deleuze en este párrafo es *Praxis del cine* (Burch 1983, pp. 64-65).

[4] En esa línea, el filósofo argentino Ricardo Forster ha destacado la relevancia del pensamiento de Walter Benjamin en el nuevo pensamiento acerca de la historia, ya que es a partir de este autor que podemos pensar la historia, por un lado, como recurrencia e insistencia del pasado en el presente, y por otro, la memoria como un "campo de batalla que en el presente sigue planteando aquello no realizado en el pasado" (Forster, 2008: 97).

En efecto, la relación entre la emoción y el acontecimiento aparece como una clave para pensar la historia desde Kant. El autor de la *Crítica de la razón pura* llegó a ver en el "entusiasmo" generalizado que produjo la Revolución Francesa el síntoma en el que se expresaba una tendencia de la naturaleza humana hacia lo mejor (Kant, 1999: 105-06). Ello ocurría en el marco de una teoría acerca del tiempo histórico pensada a partir del concepto de "progreso" (es decir, de un tiempo lineal y homogéneo según el cual el género humano tendería a desarrollar todas sus facultades de manera plena). La emoción de la nostalgia permite pensar, en cambio, no ya el futuro mejor que se esboza como destino necesario del devenir humano, sino la marca del pasado que insiste. De un pasado cuya mayor paradoja consiste en que no pasa, sino que permanece. Se inscribe en una concepción del tiempo no lineal según la cual ciertos acontecimientos del pasado no son, entonces, simples eslabones en la cadena del tiempo (como las cuentas del rosario en Benjamin), sino que en cierto modo hacen estallar el *continuum* histórico hacia constelaciones temporales paradójicas, imposibles ya de ser pensadas según la sucesión cronológica de los presentes.

Nostalgia, melancolía

La autobiografía y la obstinación por la política se unen para pensar el Chile de los años 1950 y 1960 (al que Guzmán piensa como un "remanso de paz", en el que "el tiempo presente era el único que existía") en *Nostalgia de la luz,* que propone una lectura del tiempo complejo que conforman pasado, presente y futuro. A éste, la serie nostalgia/melancolía le propone un desafío interesante.

Como señala Svetlana Boym en su libro *The Future of Nostalgia*, la palabra "nostalgia" proviene de dos raíces griegas: *νόστος, nóstos* (regreso a casa) and *ἄλγος, álgos* (añoranza). Sería algo así como la añoranza por un

lugar - la casa - que ya no existe o que se ha perdido. Se expresa en la forma de un sentimiento de pérdida y desplazamiento, pero sobre todo de una sensación de encuentro fantasmático con uno mismo. Tematizada como patología en el siglo XVII - sólo más tarde considerada curable -, la nostalgia implicó examinar si el regreso a la propia tierra remediaba los malestares. O si la nostalgia era precisamente esa situación de deseo permanente, movilizador de la acción.

La nostalgia que le interesa a Boym no es la de una enfermedad individual, sino la un síntoma de nuestro tiempo y, por tanto, una emoción histórica. Se trata de un afecto no necesariamente "antimoderno", que no se agota en la añoranza por la patria, sino que es el resultado de una nueva comprensión del tiempo y el espacio. Además, la nostalgia aparece como un deseo por un lugar, pero es en realidad el anhelo de un tiempo diferente –el tiempo de la niñez, de los sueños, por ejemplo. En un sentido más amplio, la nostalgia es una suerte de confrontación con la idea de tiempo de la modernidad, ligada a la linealidad de la historia académica y el progreso. Se trata de un rechazo a la irreversibilidad de tiempo que puebla la consideración moderna de la historia y, en algún sentido, la misma condición humana. Boym señala, además, que la nostalgia no siempre es retrospectiva, es decir, puede serlo, pero las fantasías por el pasado están determinadas por las necesidades del presente y tienen total impacto sobre la realidad futura. El futuro, en efecto, hace que el sujeto sea responsable por los relatos nostálgicos sobre el pasado.

Boym asegura que mientras que la nostalgia se ocupa de las relaciones entre la biografía individual y la biografía colectiva (de grupos o naciones), moviéndose entre lo personal y lo colectivo, la melancolía está confinada a la conciencia individual. En este sentido, podría entenderse que la melancolía no habilita una dimensión utópica, aún cuando sólo fuera una fantasía sobre el futuro. Identificándose vulgarmente con un anhelo por volver al pasado, por repetir el tiempo ya vivido, la nostalgia, podría

decirse, parecería carecer a priori de todo potencial emancipador. Pero no se trata de una simple repetición.

La melancolía, por su parte, suele referir a un estado emocional caracterizado por la tristeza. Se la consideraba una emoción negativa, desligada de recuerdos específicos que obliga al individuo a aferrarse a algo que posiblemente nunca tuvo.

Hasta aquí, podría creerse que la nostalgia de la que habla el film de Guzmán, se vincula con sentimientos positivos ligados a una suerte de "edad de oro" que implica la política y los ideales de la Unidad Popular, la fuerza de Salvador Allende y las utopías ligadas a la confianza en la política. No es que esto no se desprenda del film de Guzmán –en efecto, hay sin duda cierta añoranza por el pasado combativo de los sueños-, pero la melancolía, tal como se puede pensar desde la perspectiva benjaminiana, permite revisar la misma noción de tiempo y los mecanismos a partir de los cuales se trata de asirlo.

La melancolía es para Benjamin el operador de la desarticulación de las ideas modernas que conducen, precisamente, a los horrores modernos. El curso vacío del tiempo –ligado al progreso que tanto critica el filósofo- se interrumpe con el ahora melancólico, que se convierte entonces en un posibilitador de futuro, en el cambio que exige un quiebre con el tiempo pasivo de los relojes.

Nostalgia de la luz configura una visión de la memoria a partir de dos premisas: la primera, contrarrestar lo que Pablo Corro denomina "amnesia política" (2012) y que atribuye a su misma contemporaneidad chilena; la segunda, dar cuenta –cinematográficamente- de la experiencia de la melancolía por el objeto perdido, el viento revolucionario que hizo soñar con un futuro, que instauraba una nueva lógica temporal que fue interrumpida por el "golpe de Estado que barrió con la democracia, los sueños y la ciencia", según se dice en el film.

Como quedó dicho, Guzmán problematiza el vínculo con el pasado a partir del abordaje de dos tiempos: el tiempo cósmico y el tiempo histórico. Esto deriva en una lógica de la memoria a partir de la comparación entre el cielo y la tierra; el cielo donde se ven las estrellas con el viejo telescopio alemán que hace posibles las vistas lunares más bellas, y la tierra en la que las mujeres chilenas siguen buscando a sus muertos. La astronomía toma en el film el lugar simbólico de un tiempo perdido para siempre, a partir del cual el sueño del desierto de Atacama se convierte en un espacio detenido y, por ello mismo, "un gran libro abierto de la memoria", como se dice. Los telescopios son las puertas del cosmos y el tiempo. Guzmán busca a través de ellos el arcano originario al que siempre esperaba encontrar en el suelo o en el fondo del mar, pero al que finalmente parece hallar más allá de la luz. El tiempo de estas búsquedas es el auténtico problema. Es nostálgico – porque de algún modo añora el regreso a casa, pero no se quiere volver al mismo lugar en el pasado, ni al mismo tiempo en la historia. Por eso la lectura melancólica desde Benjamin puede ser productiva a la hora de imaginar una nueva época histórica, la del reclamo de justicia de un infinito presente

Los actores sociales privilegiados del film son estas mujeres que rastrillan la tierra seca del desierto, pero también los astrónomos que buscan el origen del tiempo y el mundo chilenos. Es el caso emblemático de Valentina Rodríguez, astrónoma e hija de padres desaparecidos, que explora el cosmos buscando la reparación que la desmemoria no le ofrece. Como el desierto de Atacama, el cielo revela sus secretos instaurando un tiempo de la interrupción, que no es el del intercambio convencional, sino el de un pasado que, como la memoria, se escande con las estrellas de Guzmán al punto de desaparecer u asegurar que nunca se tuvo. Se trata de un pasado que hay que rearmar a cada instante, para reescribirlo mientras relampaguea. Es por eso que la melancolía benjaminiana parece apropiada para pensarlo.

En las huellas del pasado, las mujeres buscan el secreto del tiempo, como los astrónomos lo hacen en las imágenes celestes. En este sentido, el film de Guzmán parece partir de la premisa de Benjamin que implica ir a buscar al pasado las claves del presente. Para Benjamin, se trata de un pasado oprimido que conlleva la demanda política y moral de redención. Esto hace también el telescopio al volver posible la unión entre el origen y el presente, instituyendo un tiempo complejo en el que lo actual y lo inactual se constituyen recíprocamente. Guzmán asegura, sin embargo, que se trata de una operación marginal - tanto de parte de los astrónomos como de las mujeres de Calama que siguen buscando desde 1990 -, dado que el Chile que construye Guzmán en el "presente" no tiene mayor interés en trabajar sobre su pasado, el que quedó "engrampado en el golpe", dice. Este estado de detención encapsula el tiempo e implica una paradoja: está relativamente cerca (mucho más que el pasado remoto y originario que exploran los arqueólogos), pero parece tan cerrado sobre sí mismo que empuja a la espiral melancólica del recuerdo de una verdad que nunca se ha tenido.

Frente a la indiferencia pública, las mujeres del desierto se resisten a que su historia personal se desintegre. La melancolía de *Nostalgia de la luz* es la de la derrota, pero también la de la imposibilidad de alcanzar los misterios del cielo y los secretos de la historia; los muertos son homologados con las estrellas para crear las imágenes que el documental elude construir del modo más convencional. Como inscribiéndose en la discusión sobre las posibilidades de representación del pasado, Guzmán no usa imágenes de archivo, pero tampoco confía solamente en la voz de los testigos; inaugura un recurso particular en el cine de memoria y es la imagen celeste, que guía a los coleccionistas del cielo (los astrónomos) y la tierra (las mujeres de Calama, los arqueólogos que buscan civilizaciones precolombinas). De ahí a los mineros itinerantes y los campos de detención de Pinochet, tejiendo una compleja trama de tiempo melancólico, pero sobre

todo abriendo el espacio del porvenir, uno más justo a pesar de la aridez del suelo: "No hay nada, no hay insectos, no hay animales, no hay pájaros. Sin embargo, está lleno de historia".

Esta trama vincula la esfera política (el golpe en el pasado reciente y la tradición de opresión en el pasado más lejano) y la económica (la minería y la explotación capitalista) y, al hacerlo, *Nostalgia de la luz* le da una nueva dimensión a la memoria, poniendo en evidencia que la disputa por el pasado, por el establecimiento de cierta mirada sobre la historia, se enraíza en el campo de batalla de la economía y la política combinando estratos del tiempo en un todo complejo. Así, Guzmán manifiesta que la dictadura no es sólo un momento de sumisión y opresión, de máxima represión cultural y moral, sino también una "transición de un modelo de economía y cultura nacional con énfasis en el bienestar social […] a la hegemonía de un mercado dominado por los intereses de las multinacionales y una economía basada en la especulación bursátil y la deuda externa" (Gundermann, 2007: 9). El golpe destruye la cultura y la política instaurando un régimen de terror que espera redención en el presente y que, como no media esa reparación pública y política, se convierte en una travesía individual por el desierto. Lo que Paul Virilio llama "cultura de desaparición" se puede pensar no sólo en relación con la desaparición forzada de personas, sino también con la desaparición de una temporalidad que Guzmán colecciona en el museo de la intimidad que plasma al principio del film.

Aunque refiriéndose más puntualmente al caso argentino, Christian Gundermann propone pensar las obras de arte que se "niegan a zafarse de los muertos" (Gundermann, 2007: 13) como activas "maquinarias de capacitación" tendientes a impedir la "maquinaria melancolizante de los genocidas" - y con esto se refiere fundamentalmente a la ausencia de cuerpos para negar el crimen y descapacitar a las familias frente a la falta de evidencias - que imposibilitan el tránsito del trauma hacia el olvido. En este sentido, lo que *Nostalgia de la luz* propone es la interrupción de ese

dispositivo melancolizante y la capitalización de sus esfuerzos "para acabar con la impunidad de los culpables y recuperar la cultura derrotada" (2007: 13). En este proceso de duelo, la melancolía se presenta como el mecanismo de apropiación del pasado, pero que, desde el deliberado intento del arte, no implica sólo desistir de la lucha política, sino la posibilidad empoderadora de revertir su potencial. La melancolía para las mujeres del desierto - en tanto emoción que implica cierto encierro circular - es el motor para la búsqueda incansable y la consolidación de nuevos vínculos afectivos con el pasado. *Nostalgia de la luz* propone una conjunción de cuerpo y memoria a través de un proceso de melancolización que, lejos de ser paralizante, funciona como activación de la máquina del recuerdo e interrupción de los engranajes del olvido, como invención de estrategias políticas frente a la impunidad y la falta de reparación.

Escapando a una melancolización que obtura la acción, la melancolía de *Nostalgia de la luz* se puede vincular a la que surge de las páginas benjaminianas - procedentes de depresiones privadas, reveses profesionales, el enfrentamiento con la pesadilla histórica de las primeras décadas del siglo XX. Benjamin explora el pasado para convertirlo en un objeto comprensible, a partir del cual entender la constitución del sujeto histórico y sus potencialidades políticas. Ya sea en la Alemania de los años treinta o en el París de fines del siglo XIX, en la modernidad o en el barroco, Benjamin encuentra en el lenguaje alegórico de la imagen la posibilidad de dar forma a la discontinuidad propia de la meditación histórica. El trabajo de Benjamin parece estar marcado por el dolor de la imposibilidad de la experiencia y arroja una visión de un mundo de ruinas y fragmentos, del caos antiguo y la naturaleza sobrecogedora del presente. Benjamin da cuenta de la "existencia dañada" de la modernidad, tal como lo explicita Fredric Jameson (1970,

54)[5] a partir de la cual, no obstante, sigue teniendo sentido pensar algún tipo de *poiesis* para el presente. En el *Libro de los pasajes* (1927-1940), Benjamin asegura que "la conciencia del curso vacío del tiempo junto a lo que es el *taedium vitae* son como dos pesas que mantienen en marcha el engranaje de la melancolía" (Benjamin, 2007: J 69, 5). Este es el esqueleto también del arte y guía de algún modo la búsqueda imposible de Guzmán.

La melancolía y la pérdida son centrales en el pensamiento benjaminiano. Más allá de su referencia autobiográfica –aseguraba haber nacido "bajo el signo de Saturno"- el tema de la melancolía aparece recurrentemente en su trabajo sobre el drama barroco, en los textos sobre Charles Baudelaire y sin duda en sus reflexiones sobre el concepto de historia. Para Benjamin, la melancolía no es un problema a ser resuelto, pues la pérdida en general no debe ser dejada de lado ni "atrás" en el relato sobre el pasado. Sin embargo, parece interesado por mostrar que hay varias maneras de estar ligado a la pérdida y distintos modos de la melancolía en términos de los cuales puede ser pensada como un mecanismo de reapropiación histórica. En este sentido, Benjamin critica enfáticamente la melancolía que asume la posición de la inacción y la autocomplacencia.

[5] En una intervención de 1970, Fredric Jameson responde desde el marxismo, valiéndose tal vez de que Benjamin asegura que "la conciencia del curso vacío del tiempo junto a lo que es el *taedium vitae* son como dos pesas que mantienen en marcha el engranaje de la melancolía" (Benjamin, 2007, J 69, 5). Jameson expresa sus intuiciones del modo siguiente: "La obra de Walter Benjamin me parece marcada por un doloroso esfuerzo hacia una totalidad o una unidad de la experiencia a la que la situación histórica amenaza con resquebrajar a cada paso. Se trata de una visión de un mundo de ruinas y fragmentos, un antiguo caos con lo que sea que la naturaleza sorprende a la conciencia, estos son algunas de las imágenes a las que parece recurrir, ya sea Benjamin mismo o la propia mente del lector al abordar su obra. La idea de una totalidad o una unidad no es, naturalmente, original: ¿cuántos filósofos modernos han intentado describir la "existencia dañada" propia de la sociedad moderna, el daño psicológico de la división del trabajo y la especialización, la alienación general, la deshumanización de la vida moderna y las formas más específicas que toma esta alienación? (…) Benjamin es el único entre estos pensadores que intenta salvar su propia vida: de ahí el poder fascinante de sus escritos, incomparable no sólo con la *inteligencia* dialéctica, sino sobre todo tal vez por la manera en que su parte autobiográfica encuentra satisfacción simbólica en las forma de ideas expresadas de manera abstracta" (1970: 53).

Es en un breve texto de 1931, "Melancolía de izquierda", donde Benjamin ataca a los poetas y artistas que promueven el placer indulgente del radicalismo político sin habilitar ninguna acción política. Para Benjamin, esto conduce a la complacencia y el fatalismo, cuando la melancolía debía estar siempre conectada con las condiciones políticas presentes para hacerse cargo de la pérdida permanente. En efecto, la intuición benjaminiana es que, precisamente, a través del duelo del pasado y los fallidos políticos (como opuestos a la imagen de un futuro mejor), es posible evitar una relación cínica con el presente. A la luz de estas ideas recupera la figura de Baudelaire, quien, partiendo de su propia experiencia de pérdida, intentó consolidar una búsqueda del cambio histórico. Pero también aparece en la tesis 7 de *Sobre el concepto de historia* (1940), en la que Benjamin asegura que el intento historicista de restaurar el pasado "como ha sido" no sólo es deprimente, sino también irresponsable. El historicismo ignora los momentos de lucha y discontinuidad detrás de los documentos culturales, apoyándose en el modelo del progreso, en el que las cosas ocurren una detrás de otra.

Nostalgia de la luz trama el pasado no a partir de una operación historiadora ni historicista convencional, sino desde la compleja trama de la cita y el fragmento, de la discontinuidad de una colección heterogénea. En este sentido, las ruinas de Chacabuco no sólo se revelan como el campo de concentración más grande de la dictadura chilena, sino que desocultan una trama de explotación y violencia que reconduce al espectador al trabajo en las minas del siglo XIX, cuyas celdas parecían acondicionadas para la continuidad histórica, pues los militares "sólo tuvieron que poner el alambre de púas" y también a la posdictadura, en la que el silencio institucional oficia de barrera contra la verdad.

Los lugares pueden ser camuflados y hasta vaciados de los vestigios que unen el presente al pasado de la dictadura, pero las mujeres y sus herramientas consolidan un presente que inaugura el tiempo de la memoria.

En este mapa de fragmentos del pasado que claman por conexión entre sí, aparece la figura del sobreviviente (Luis) como un "transmisor de la historia" que recuerda que, durante el cautiverio, mirar las estrellas los hacía sentirse libres, devolviendo a la astronomía su condición de dispositivo a partir del cual mirar al pasado, y a las estrellas su capacidad de convertirse en metáforas de una libertad imposible para restituir a los muertos. A partir de esta anécdota, adquiere pleno sentido el hecho de que los militares chilenos hubieran prohibido el curso de astronomía, convencidos de que los presos se podían fugar ayudados por la cartografía de las constelaciones.

Hay, además, otra arquitectura de la memoria en el film: Miguel, también aficionado a la astronomía, asegura en *Nostalgia de la luz* que ayudó a su memoria con los dibujos del campo que hacía y destruía todos los días y que le permiten aún hoy dar una descripción ajustada del espacio de la reclusión, sus dimensiones y los entramados espacio-temporales que allí tenían lugar. Guzmán presenta a Miguel y su esposa como una metáfora de Chile, pues "él es el recuerdo, mientras que Anita es el olvido a causa del Alzheimer". La articulación de memoria y olvido es también la que explica el hecho de que los torturadores caminen hoy por el pueblo, como absueltos por la historia, siendo para unos un factor traumático y para otros apenas la huella de un pasado cada vez más suturado.

Nostalgia de la luz presenta la ruina, la melancolía, la huella y el trazo del pasado como operadores históricos a partir de los cuales pensar el sentido y la construcción de la historia, esto es, la articulación entre pasado, presente y futuro. La búsqueda astronómica apenas da cuenta de la dimensión del dolor de las mujeres de Calama, pero funciona como metáfora de una exploración anclada en un tejido de pasado-presente, que se convierte también en la lógica espacial del film, dado que se piensa a la memoria como vinculada al presente y se categoriza a los que no tienen memoria como aquellos que "no viven en ninguna parte". Esta racionalidad espacial remite a su vez a otra práctica de coyuntura del pasado, que duplica

(por un juego de oposiciones) la metáfora astronómica: la práctica de la arqueología. Ésta también halla su lugar en el desierto de Atacama, donde se encuentran tanto pinturas rupestres como utensilios pertenecientes a la memoria de pueblos originarios. Es a partir de este punto y de la relación paradójica entre estos tres planos de investigación del pasado, que cobra relevancia la breve comparación con la obra de Stanley Kubrick, *2001: Odisea en el espacio* del comienzo. En efecto, en la interpretación deleuziana de este film se puede ver una estructura similar a la de *Nostalgia de la luz*. Se trata de interpretar la obra de Kubrick como un cine de pensamiento que explora la memoria del mundo en la articulación de tres edades (tanto cósmicas como cerebrales) que *2001…* va explorando sucesivamente, unidas por la gran piedra negra: "ella es el alma de los tres cuerpos, Tierra, Sol y Luna, pero también el germen de los tres cerebros, animal, humano, maquinístico" (Deleuze, 1985: 272). En el film de Guzmán, la exploración del pasado-presente se realiza, también, en tres planos que ponen en paralelo la exploración del cruce entre una memoria histórico-política (búsqueda de los cuerpos de desaparecidos), una memoria cósmica (las estrellas y la memoria astronómica), y una memoria prehistórica, terrestre (la búsqueda arqueológica de los forenses y las mujeres de Calama). Una luz melancólica recorre esos tres planos intentando, en última instancia, iluminar sentidos posibles para la problemática construcción del Chile contemporáneo.

La filosofía de Benjamin, por su parte, parece adecuada para pensar la película de Guzmán incluso en términos metodológicos, pues el filósofo desoculta el hecho de que la historia ha sido considerada como un *continuum* que se extiende hacia adelante, hacia un infinito progreso historizado por los vencedores. Este es también el modelo que Guzmán quiere desactivar a fin de realzar la potencialidad del fragmento para leer la historia "a contrapelo". Como Guzmán, Benjamin pone en práctica una alternativa aproximación a la historia, no sólo para una comprensión

auténtica del pasado –rastreando los sueños truncos de la historia-, sino para un abordaje genuino del presente, es decir, no sólo a fin de restaurar alguna suerte de pasado más justo, sino para horadar la estructura de la historia a fin de que sea posible desarmar los presentes aparatos de poder que quedaron velados por la narrativa hegemónica.

En el ambicioso proyecto sobre los pasajes parisinos, Benjamin recopila cerca de 3000 fragmentos y reflexiones sobre citas filosóficas, históricas, ficcionales, literarias y económicas. Como la tarea que llevan adelante las mujeres de Calama, el *Libro de los Pasajes* (1927-1940) se convierte en un intento de desvelar en el pasado un *continuum* de opresión, cuyas huellas son cada vez menos accesibles. Este método permite leer los "indicios" y lo que denomina las "imágenes dialécticas" que remiten al ámbito de las signaturas del tiempo, que intentan "captar la construcción de la historia en cuanto tal (…) los desechos de historia" (Benjamin, 2007: frag. N2, 6). No se trata de que el pasado arroje luz sobre el presente, o al revés, pues la relación del presente con el pasado es compleja y a la vez que puramente temporal y continua, también dialéctica y discontinua. En este sentido, el concepto (destructivo) benjaminiano de redención no implica solamente que se trate de una simple liquidación del pasado, pues Benjamin no concibe las obras humanas como un origen destinado a un proceso de transmisión, sino que "liquida y aplasta la unicidad del origen multiplicando simplemente el intercambio de las copias y los simulacros" (Agamben, 2007: 298).

En consonancia con estas consideraciones sobre la historia, la memoria, la dialéctica y la imagen, es interesante recordar que, para Benjamin, el pasado sólo puede ser aprehendido en la imagen que relampaguea en un instante en el que se vuelve incognoscible e inteligible al mismo tiempo. Este es para Guzmán el relampagueo de las constelaciones que miran las mujeres de Calama hacia el final del film. Esto confirma en *Nostalgia de la luz* una plasmación de la lógica histórica benjaminiana y la

arenga para la búsqueda en el presente. Así es posible entender la premisa memorística por excelencia: "leer lo que jamás ha sido escrito", pues la memoria de la que hablan Benjamin y Guzmán es aquella que recuerda lo que nunca se ha visto ni vivido y es también la de los muertos que no se han recuperado y los reclamos de justicia que no han sido atendidos. Una lectura melancólica que no recupera el pasado porque nunca se ha tenido.

En su libro *Affective Mapping,* Jonathan Flatley se propone pensar el potencial político de un afecto considerado normalmente como negativo y obturador de la acción y el pensamiento como lo es la melancolía. El autor propone, en cambio, pensar a la melancolía en su aspecto "activo", como un verbo, y asumir que "melancolizar" no implica necesariamente caer en un estado de parálisis depresiva, sino que puede referir a la dimensión del "hacer" y funcionar como el impulso para la conquista de deseos, cambios o reescrituras. A partir de una obligada referencia a *Duelo y melancolía* de Freud (escrito hacia 1915), Flatley piensa a la melancolía como una vía de abordaje de la contemporaneidad y su discontinuidad constitutiva, ligada a la pérdida. En Benjamin, se convierte en un problema histórico vinculado a la experiencia que habilita pensar el arte en general y el cine en particular, entre otras prácticas culturales que intentan desafiar la normatividad representativa de la dominación, como modos de reescribir la historia desde una perspectiva nueva, vinculada a los vencidos de la historia.

A partir del diagnóstico benjaminiano, la melancolía puede ser el signo de una nueva comprensión del tiempo y el espacio, que vuelve sobre la división individual/colectiva de la fantasmagoría del siglo XIX para intentar restaurar alguna comunidad posible. Esta comunidad se comportaría como una infancia, con cierta recuperación de sueños, pero también con plena consciencia de que las pesadillas se terminan al llegar la mañana. La melancolía es un término que puede guiar la lectura de Benjamin para comprender el corazón de su visión crítica, pues el antimodernismo de la melancolía se rebela contra el tiempo moderno, contra el tiempo continuo

del progreso, y no se resigna a rendirse a la irreversibilidad del tiempo homogéneo y resignado que mina la condición humana. Así la melancolía es el método retrospectivo y prospectivo que permite volver sobre el pasado para impactar sobre la contingencia del presente, pero también fantasear con realidades en un irremediablemente melancólico futuro.

La melancolía benjaminiana obliga a borrar la línea que separa el recuerdo del olvido. Por eso a Benjamin le llaman la atención Baudelaire, Proust y los surrealistas, que ponen en funcionamiento un comportamiento paradójico en el que el rechazo y la aceptación del peso del pasado sostienen una tensión creativa, una productividad en la que los elementos del pasado emergen sucesivamente. La memoria no aparece como un asunto de la decisión subjetiva, sino que bajo el peso de la memoria, el sujeto es arrojado a la marea en la cual cada fragmento, sobrecargado de memoria, aparece como un potencial correlato de otro; cada palabra con cada imagen, cada imagen con cada palabra. Cada objeto del pasado es redimido en el recuerdo y cada recuerdo es recuperado por el historiador o el artista que lo sacan de la linealidad y lo reacomodan en la tensión compleja entre olvido y recuerdo.

A modo de conclusión

El film de Guzmán se presenta como una singular mirada sobre el espacio afectivo en el que sería posible la construcción de la memoria. El encuentro con el desierto de Atacama, la atenta exploración de ese espacio paradójico, obliga a una articulación de imágenes, sonidos y palabras que se presenta como una tesis en torno a la memoria melancólica como acción política. Dicha articulación fue encarada desde dos puntos de vista, distinguibles pero complementarios.

En primer lugar, en la poética de las imágenes y las palabras del comienzo encontramos una dialéctica cinematográfica que a partir de los

desarrollos de Gilles Deleuze en torno a la imagen-tiempo, permite interpretar la apuesta del documentalista chileno como un cine de pensamiento. En ese sentido, se puede decir que el prólogo del film nos sumerge en un estado meditativo en el que, a partir de la construcción de una temporalidad pensante en las imágenes, prepara el film para articular, a partir de los testimonios, una lógica histórica atenta a las paradojas de la memoria y el olvido, del presente y el pasado, como polos que más que opuestos o sucesivos se presentan como formando constelaciones laberínticas en las que el sujeto de la historia intenta orientarse. Y las paradojas se multiplican, partiendo de la geografía que sirve de escenario a esta indagación, especie de vórtice cósmico, histórico y geológico donde el tiempo se concentra "en una constelación saturada de tensiones", como una "mónada" (Benjamin, 1987) que implica mundos múltiples. Se podría pensar el prólogo del film como un modo de construcción cinematográfica de dicha mónada, a partir de lo que con Deleuze se puede llamar un montaje problematizante.

Dicho montaje apunta, sobre todo, a la presentación de una temporalidad afectiva que no sólo se presenta como inscripta en las imágenes, sino que también aparece como instancia de subjetivación política en los testimonios que marcan el tempo del film una vez finalizado el prólogo. Es así que a partir del concepto de una melancolía activa inspirada en el pensamiento de Benjamin se puede interpretar *Nostalgia de la luz* como una apuesta que a partir de la recopilación de fragmentos, ruinas y huellas produce el montaje afectivo a partir del cual se hace pensable una subjetivación política que insiste y resiste a las fuerzas disolventes de un presente chileno que en su gran mayoría no quiere saber nada con su pasado reciente.

En esa apuesta por una melancolía politizada en la construcción de la memoria, no se trata tanto de reconstruir el pasado tal como fue, sino de recordar aquello que nunca tuvo lugar. Es allí donde tanto el pensamiento de

Benjamin (que postula la historia como una redención del pasado en los sueños irrealizados de los oprimidos) como el de Deleuze (con su apuesta por el devenir-revolucionario en contra de los debates estériles acerca del futuro de la revolución) pueden servir como claves para entablar un diálogo fecundo con las imágenes propuestas por el film de Guzmán.

Referencias bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio (2007), *La potencia del pensamiento,* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

ARENDT, Hannah (1995), "El pensar y las reflexiones morales" en *De la historia a la acción*, Barcelona: Paidós.

BADIOU, Alain (2004), "El cine como experimentación filosófica" en Gerardo Yoel (Comp.): *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Bordes-Manantial.

BENJAMIN, Walter (2007), *Libro de los pasajes,* Madrid: Akal.

_____ (1987), "Tesis sobre la filosofía de la historia" en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid: Taurus.

BOYM, Svetlana (2002), *The Future of Nostalgia*, NY: Basic Books.

BURCH, Noel (1983), *Praxis del cine*, Madrid: Ed. Fundamentos.

DELEUZE, Gilles (2002), *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu.

_____ (1994), *Lógica del sentido*, Buenos Aires: Planeta de Agostini.

_____ (1983), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós.

_____ (1985), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.

_____ (1995), *Conversaciones. 1972-1990,* Valencia: Pre-textos.

FLATLEY, Jonathan (2008), *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernsm*, Londres: Harvard University.

FORSTER, Ricardo (2008), "El pasado como posibilidad", en ARAVENA NUÑEZ, Pablo, *Los recursos del relato. Conversaciones sobre Filosofía de la Historia y Teoría Historiográfica*, Beca de Creación Literaria, pp. 93-112.

GUNDERMANN, Christian (2007), *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina,* Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

JAMESON, Frederick (1970), "Walter Benjamin, or Nostalgia", en *Salgamundi,* Nº 10/11, pp. 52-68.

KANT, Immanuel (1999), "Si el género humano se encuentra en constante progreso hacia lo mejor" en *Filosofía de la historia*, México: FCE.

LAPOUJADE, David (2010), *Potencias del tiempo. Versiones de Bergson*, Buenos Aires: Cactus.

RICCIARELLI, Cecilia (2011), *El cine documental según Patricio Guzmán,* Santiago de Chile: FIDOCS.

VIRILIO, Paul (1988), *Estética de la desaparición,* Barcelona: Anagrama.

CINEMA COMO INSTRUMENTO DE CONTROLO POLÍTICO E FONTE DOCUMENTAL DE ANÁLISE SOCIAL

Sandra Coelho *

Resumo: Os dois artigos escolhidos para análise dizem respeito ao cinema francês. Um desses artigos apresenta esse cinema numa perspectiva de instrumento político de controlo das colónias – "French Cinema's Other First Wave: Political and Racial Economies of Cinema Colonial 1918 to 1934", de David H. Slavin – e, o outro, como fonte documental no estudo da influência americana na sociedade francesa do pós II Guerra Mundial – "L'écran de la productivité: Le jour de fête et l'américanisation de la société française", de Vincent Guigueno. Tratam-se de artigos com abordagens diferentes, mas acabam por se tornar complementares na importância do cinema para o estudo da realidade política e económica e das influências externas (no caso, da sociedade americana) nos diferentes países europeus no período entre guerras e no pós II Guerra Mundial.

Palavras-Chave: americanização da sociedade francesa, cinema colonial francês.

Resumen: Los dos trabajos aquí analizados conciernen al cine francés, como instrumento político para el control de las colonias – "French Cinema's Other First Wave: Political and Racial Economies of Cinema Colonial 1918 to 1934", de David H. Slavin, – o como fuente documental en el estudio de la influencia estadounidense en la sociedad francesa del pos segunda guerra mundial – "L'écran de la productivité: Le jour de fête et l'américanisation de la société française", de Vincent Guigueno. Aunque se trata de trabajos con diferentes enfoques, terminan por resultar complementarios en lo relativo a la importancia del cine para el estudio de la realidad política y económica y de las influencias externas (en este caso, de la sociedad americana) en los diferentes países europeos durante el período de entreguerras y el pos segunda guerra mundial.

Palabras clave: americanización de la sociedad francesa, cine colonial francés.

Abstract: The two articles chosen for comparative analysis refer to the French cinema, one from the perspective of a political instrument for the control of colonies - "French Cinema's Other First Wave: Political and Racial Economies of Cinema Colonial 1918 to 1934", by David H. Slavin, - and the other as a source document in the study of American influence in French society of post World War II - "L'écran de la productivité: Le jour de fête et l'américanisation de la société française" by Vincent Guigueno. These articles have different approaches, but end up becoming complementary about the importance of film for the study of the political and economic reality and external influences (in this case of American society) in different European countries in the interwar period and after the World War II.

Keywords: americanization of french society, french colonial cinema.

---

* Doutoranda. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa, Instituto de História Contemporânea. 1099-085, Lisboa, Portugal.
E-mail: sandra.coelho77@gmail.com

Submissão do artigo: 27 de novembro de 2014. Notificação de aceitação: 28 de fevereiro de 2015.

Résumé: Les deux articles choisis pour l'analyse concernent le cinéma français, considéré dans l'un comme instrument politique pour contrôler les colonies – David H. Slavin, "French Cinema's Other First Wave: Political and Racial Economies of Cinema Colonial 1918 to 1934" – et, dans le second, comme une source documentaire dans l'étude de l'influence américaine sur la société française après la 2de guerre mondiale – Vincent Guigueno, "L'écran de la productivité: Le jour de fête et l'américanisation de la société française". Ces articles, bien que présentant des approches différentes, finissent par être complémentaires en soulignant l'importance du cinéma pour l'étude des réalités politiques et économiques, ainsi que des influences externes (dans ce cas de la société américaine) dans les différents pays européens dans la période entre les deux guerres et après la seconde guerre mondiale.

Mots-clés: américanisation de la société française, le cinéma colonial français.

> *O cinema destrói a imagem do duplo que cada instituição, que cada indivíduo se tinha construído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar; ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus "lapsos". E mais do que preciso para que, após a hora do desprezo, venha a da desconfiança, a do temor (...). A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens (...) constituem matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade* (Ferro, 1987: 259-260).

Introdução

Através da análise de dois outros artigos, o presente artigo procura, primeiro de forma individualizada e, de seguida, comparativa, aferir da importância do cinema enquanto fonte documental, na perspetiva de instrumento de controlo político e de influência social. Os artigos escolhidos como fio condutor de análise referem-se, por um lado, a uma análise do

historiador Vicent Guigueno em: "L'écran de la productivité: Le jour de fête et l'américanisation de la société française", sobre as técnicas de produtividade americana e a influência que estas exerceram no pós II Guerra Mundial na Europa. Trata-se de uma análise feita através do filme do realizador francês Jacques Tati de 1949, *Jour de Fête*, distribuído no mesmo ano e que alcançou bastante sucesso.

O artigo de Vicent Guigueno insere-se numa discussão mais vasta sobre o efeito da americanização na sociedade francesa e a sua aceitação, maior ou menor, consoante os autores, na sociedade francesa. O debate sobre a reação francesa aos métodos de produtividade americanos oscila entre as opiniões do sociólogo Luc Boltanski, que defende a existência de um fascínio francês, a partir de 1940, pela sociedade americana (Boltanski, 1981) e a de Marie-Laure Djelic que preconiza que a influência americana terá sido diminuta e as "grandes unidades de produção, padronização e produção em massa permaneceriam os fundamentos da política industrial francesa e por muitos anos esta escolha nunca foi questionada" (Djelic, 1998: 150) acentuando e *overestimating* o papel de Jean Monnet e seus aliados americanos, segundo os autores Jonathan Zeitlin e Gary Herrigel que se debruçaram sobre o estudo da americanização e os seus limites, no âmbito do contexto europeu, mas abordando, de igual modo, o caso japonês (Zeitlin e Herrigel, 2000).

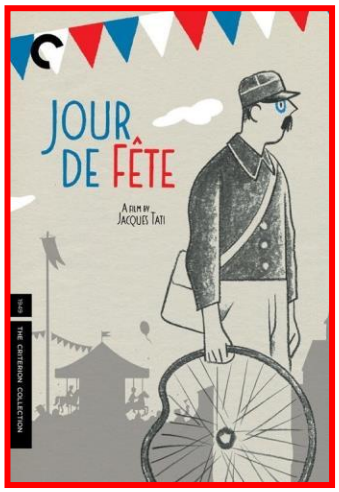
A escolha deste artigo em concreto justifica-se pelos propósitos aqui enunciados de indagar o filme enquanto fonte documental e de análise social e na tradução que faz das relações entre os EUA e a Europa após a II Guerra Mundial.

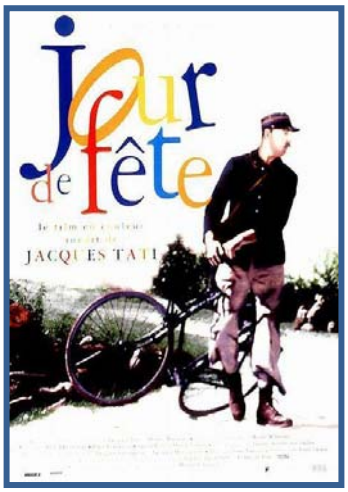
Relativamente ao artigo intitulado: "French Cinema's Other First Wave: Political and Racial Economies of Cinema Colonial 1918 to 1934", de David H. Slavin, este insere-se no quadro das relações entre as potências colonizadoras e as respetivas colónias, neste caso as francesas, e da forma como o cinema funcionou enquanto meio de controlo social e político na

exaltação do império colonizador e da superioridade ocidental face aos exotismos e imaginário coloniais. Centra-se no período entre 1918 e 1934, procurando traçar, não só a evolução da indústria cinematográfica europeia face à competitiva americana hollywoodesca, mas descortinando, de uma forma clara e evidente, sendo essa a principal razão que justifica a sua presença neste artigo, a utilização do cinema como elemento de controlo político e do fabrico de uma imagem, paternalista na projecção para o exterior, mas, correspondendo, na realidade, a uma assunção de superioridade das nações colonizadores face aos países subjugados.

L'écran de la productivité: Le jour de fête et l'américanisation de la société française

Vincent Guigueno





Cartazes do filme de Jacques Tati

Os dois artigos escolhidos para análise e discussão comparativa dizem respeito, como vimos, à realidade do cinema francês e às influências que sofreu da cultura americana e as muitas outras que exerceu nas colónias do império francês. Em "L'écran de la productivité: Le jour de fête et l'américanisation de la société française", Vincent Guigueno, historiador francês, professor de História da Teconologia na École des Ponts,[1] evidencia a influência americana nos hábitos e técnicas de produtividade na sociedade francesa do Pós II Guerra Mundial. Fá-lo através de um filme do realizador Jacques Tati, de 1947, *Le Jour de Fête*.

Jour de Fête, de Jacques Tati

O universo deste realizador e do seu estilo está estritamente associado, quer aos aspectos técnicos, distintos dos demais filmes da época,

[1]Engenheiro de l'École polytecnhique (1991) e de l'École des Ponts (1994), doutorado em história pela Université de Paris (1999), Vicente Guigeno é responsável por investigações no Ministère de l'Écologie et de l'Energie, do desenvolvimento sustentável e do mar. Autor de inúmeras publicações e documentos audiovisuais é, de igual modo, co-realizador do documentário *Montoire, l'image manquante* (Les Européens/CNRS/INA, 1998). Publicou diversas obras na área do cinema e da história da tecnologia, respectivamente: "L'historien et le film" (Galimard, 2004) e "Aux services des phares. La signalisation maritime en France » (Presses Universitaires de Rennes, 2011).

quer à forma como materializa a experiência do movimento moderno da década de 50. Presentes nos seus filmes estão o uso de objectos e arquitectura futuristas, a comédia e, sobretudo, a influência norte-americana na cultura francesa. Estes aspectos permitem uma reflexão e um estudo do período do pós-guerra, de uma sociedade que se moderniza e que se debate com novas relações sócio-técnicas.

No filme *Jour de Fête* é retratada uma pequena aldeia de Sainte-Sévère-sur-Indre onde, durante a festa anual, o carteiro François é vítima de uma partida. Depois de embriagado, é incitado pelos habitantes a ver um documentário sobre os métodos revolucionários de distribuição de correio nos Estados Unidos, métodos estes que ele acaba por tentar aplicar a partir do dia seguinte. Assim, são inúmeros os momentos do filme em que a identidade tradicional francesa se depara com o processo de globalização, como por exemplo, a sátira à velocidade exigida pelo mundo moderno aparece na coexistência da bicicleta com os automóveis norte-americanos.

Jour de Fête, de Jacques Tati

É a partir deste filme que o autor do artigo, Vincent Guigueno, tece algumas considerações sobre o esforço de modernização e de produtividade após II Guerra Mundial bem como a influência americana neste mesmo

esforço. Desde logo, com o plano Marshall, que, além da ajuda financeira directa, inspirou indirectamente um plano de fomento e de recuperação próprio francês, o plano Monet. Para além desta ajuda financeira, os EUA disponibilizaram condições logísticas e técnicas para a ida de diversas missões francesas aos EUA com o objectivo de observar as técnicas de produtividade em vigor na economia americana.

Como pudemos verificar anteriormente, aquando dos parágrafos introdutórios das várias correntes sobre a recepção da influência americana na sociedade francesa, esta vaga de americanização nos seus moldes técnicos, mas igualmente sociais, apresentou uma dimensão não tão ampla como se poderia crer, nem tão profunda como naturalmente esperariam o *management* económico e politico americano.

Guigueno, em jeito de conclusão, reforça precisamente esta ideia, a de que os sentimentos dos "missionários" franceses foram algo contraditórios, pois, se, por um lado, "(...) haviam sido seduzidos pela eficiência econômica extraordinária das empresas visitadas, por outro estavam preocupados com os altos preços socioculturais decorrentes da adoção dos métodos de trabalho americanos. Esta ambivalência teria moderado seu entusiasmo na "importação" desse modelo em França após a Segunda Guerra Mundial" (Guigueno, 1995: 118).

Duas notas se impõem antes da análise do segundo artigo: a primeira respeitante à profícua utilização, por parte do autor, de um filme na sua abordagem ao estudo da americanização da sociedade francesa, a par dos relatórios dos missionários franceses que aos EUA se deslocavam com propósitos de conhecimento da tecnologia e modernidade americana.

Por outro lado, importa salientar a importância do cinema como tradução de uma *contra-análise da sociedade,* pedindo emprestada a expressão de Marc Ferro, na caracterização que permite das relações entre os EUA e a Europa neste período após o segundo conflito mundial, mas de igual modo, nas relações entre as potências europeias e as colónias. O

cinema como elemento decifrador do que não é visível, dizendo mais sobre a sociedade do que a própria quer dizer.

French Cinema's Other First Wave: Political and Racial Economies of Cinema Colonial 1918 to 1934

David H. Slavin

David H. Slavin, professor da história do cinema na Rutgers University, em "French Cinema's Other First Wave: Political and Racial Economies of Cinema Colonial 1918 to 1934" centra-se na análise da importância do cinema colonial francês como instrumento politico de enaltecimento do império, mas, ao mesmo tempo, evidencia o contributo que a mesma indústria cinematografia teve na visão do colonizador, da superioridade ocidental face aos exotismos e imaginário colonial: "O colonialismo funcionou como um dos agentes de ligação de um "cimento" social que assegurava a lealdade da classe trabalhadora à Terceira República e o cinema como agregou em torno de si formas de obter lazer e entretenimento de massa as quais estavam contribuindo para a criação de uma coesão cultural" (Slavin, 1997: 24).

No período estudado, entre 1918 e 1934, o ano de 1920 revela-se importante na medida em que a emergente geração de cineastas franceses, Jacques Feyder, Jacques de Baroncelli e Léon quebra com a tendência francesa de imitar "the international American Style" inaugurando um tipo cultural específico de filmes onde as colónias seriam um importante e significativo componente. O governador-geral da Indochina, Sarraut,[2]

[2] Albert-Pierre Sarraut foi Governador-geral da Indochina entre 1912 e 1919 e Ministro das Colónias entre 1920 e 1924. Posteriormente, foi Primeiro-ministro da França em duas ocasiões na III República. Enquanto ministro das colónias procurou implementar um plano de desenvolvimento colonial desenvolvido na sua obra *La mise en valeur des colonies françaises* (1923) na qual a colonização económica seria fundamental.

procurou implementar uma indústria cinematográfica em 1922, no entanto as condições logísticas impediram a concretização deste projecto, tais como condições climatéricas extremas, custos de produção elevados face à distância que se encontrava de França, inexistência de actores locais experientes, entre outros. Apesar de o projecto não ter mostrado continuidade, os ensaios cinematográficos que se conhecem transmitem uma ideia serena sobre as colónias como sendo um espaço territorial politicamente estável, contudo, na realidade, esta apresentava os primeiros sinais de rebelião na busca da independência. Outras colónias, porém, apresentavam-se politicamente mais estáveis no decorrer da década de 20, pactuando com o estado francês da 3ª república de forma política e económica. A indústria cinematográfica marcava a sua presença onde era possível, na tentativa de competir com a indústria americana, através de todos os meios que estivessem ao seu dispor, como era o caso dos disponibilizados por Marrocos.

Os recursos disponibilizados e a exploração cinematográfica nas colónias, não se revelavam suficientes na competição com a indústria americana, parte do problema encontrava-se na forma de gestão dos estúdios. Hollywood mantinha o monopólio do cinema concentrado em poucos estúdios e através destes, geria a produção cinematográfica, ao contrário da indústria francesa que detinha vários estúdios em rivalidade, inclusive com produção por parte de pequenas empresas, muitas destas familiares e de produção limitada. Esta situação é acentuada nos anos 30 pela existência em Hollywood de apenas oito estúdios responsáveis pela produção de ¾ de toda a produção cinematográfica, em oposição à indústria francesa cujos seis principais estúdios apenas detinham 1/9 da produção. Este problema era extensível à própria distribuição dos filmes, os quais viam a sua exibição em França limitada aos desígnios das empresas distribuidoras e dos donos das salas de cinema onde os mesmos eram exibídos.

As produções marroquinas mantinham um papel preponderante na concorrência cinematográfica inter-atlântica, com o apoio dado às companhias de cinema francesas, no entanto o cinema desempenhava paralelamente um papel político, como na demonstração da força militar e colonial de França. Disso é exemplo o recurso aos filmes por parte do general Hubert Lyautey (1854-1934), para estabelecer contactos e impressionar o sultão de Marrocos, os notáveis e os líderes religiosos muçulmanos, utilizando para o efeito, filmes das paradas militares francesas decorridas na Bastilha: "A assistência da produção cinematográfica francesa era parte da sua ampla estratégia para construir uma imagem como especialista nos assuntos coloniais e, assim, garantir a mínima intromissão dos governos internos." (Slavin, 1997: 32).

A imagem do imperialismo francês como uma supremacia face a outros países colonizadores, foi uma das principais consequências desta manipulação política do cinema.

Notas Comparativas

Da leitura e análise dos dois artigos escolhidos podem retirar-se algumas ideias interessantes no âmbito do estudo das sociedades europeias e na sua relação com as colónias no período entre guerras bem como no interior da própria sociedade face a influências económicas e culturais externas, como o caso observado da sociedade americana no período pós II Guerra Mundial.

A utilização de um filme como fonte documental para o estudo das técnicas de produtividade americanas revela-se tão útil como os relatórios produzidos pelas diferentes missões de franceses que, sob pretexto de inovar e modernizar a economia francesa se deslocaram aos EUA. O filme de Jacques Tati, *Jour de Fête* permite-nos, de uma forma aparentemente burlesca, constatar do desfasamento entre os modelos americanos que se

procuravam implementar na sociedade francesa e a realidade tradicional aí existente. Desde logo porque estas duas realidades tinham um berço civilizacional e influências culturais completamente diferentes, impossibilitando um decalque puro das técnicas e modelos americanos.

Por outro lado, e tendo como base o segundo artigo, concluímos da importância do cinema enquanto elemento de controlo e propaganda política, no caso das sociedades europeias e das colónias. A instabilidade e relações tensas com a elite política local que pudessem existir eram disfarçadas através dos filmes, fossem eles testemunhos da grandiosidade da metrópole ou enaltecedores do exotismo dos habitantes das colónias. A existência de uma indústria cinematográfica colonial que procurou fazer face à indústria americana é, de igual modo, indício da importância que o cinema adquiriu no contexto imperial e social do período entre guerras. Trata-se de dois artigos complementares que nos evidenciam as múltiplas potencialidades do estudo do cinema em contexto social, económico, politico e relações entre as diferentes fronteiras dos espaços europeus e além-europa.

Referências Bibliográficas

AMENGUAL, Bartholomy (1954), « L'étrange comique de Monsieur Tati ». *Cahiers de Cinema*, Paris, 32.

BERGSON, Henri (1991), *O Riso,* Rio de Janeiro: Relógio d'Água,.

BOLTANSKY, Luc (1981), « America, America…Le plan Marshall et l'importation du management », *Actes de la recherche en sciences sociales,* 38, Mai, pp.97-143.

DJELIC, Marie-Laure (1998), *Exporting the American Model. The Postwar Transformation of European Business*, Oxford: Oxford University Press.

FERRO, Marc (1987), "O filme: uma contra-análise da sociedade", in Jacques Le Goff, (dir.), in *Fazer História*, vol. 3. Venda Nova: Bertrand Editora, pp. 255-276.

GUIGUENO, Vincent (1995), "L'écran de la productivité: Le jour de fête et l'américanisation de la société française" in *Vingtième Siècle. Revue d' Histoire,* volume 46, pp. 117-124.

KUISEL, Richard F. (1993), *Seducting the French: the Dilemma of Americanization*, Londres, Berkeley: University of California Press.

SLAVIN, David H (1997), "French Cinema's Other First Wave: Political and Racial Economies of "Cinema colonial," 1918 to 1934 in *Cinema Journal*, vol. 37, nº 1, pp. 23-46.

ZEITLIN, Jonathan e HERRIGEL, Gary (2000), *Americanization and its Limits. Reworking US Technology and Management in Post-War Europe and Japan*, New York: Oxford University Press.

Filmografia

Le Jour de Fête (1949), de Jacques Tati.

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

EL CINE DOCUMENTAL EN PRIMERA PERSONA O LA SUBJETIVIDAD DE LOS CINEASTAS

Lauren Sperling*

Pablo Piedras, *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires, Paidós, 2014.

ISBN: 978 950 127 587 2

El cine documental en primera persona es la reescritura en forma abreviada, y muy bien preparada para otro público lector, de una tesis de doctorado presentada en 2012. El autor, Pablo Piedras, es un joven investigador doctor en Filosofía y Letras con especialización en los estudios de cine documental por la Universidad de Buenos Aires, codirige la publicación académica *Cine Documental* en su formato *on-line* junto a

* Estudiante de Intercambio: Universidad de Buenos Aires – UBA, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Colorad - CU, Postgrado, Programa de Literatura Latinoamericana, Boulder, Colorado, Estados Unidos, 80302.
Email: lasperling3@gmail.com

Javier Campo, es codirector del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) con Ana Laura Lusnich, y fue coautor de los volúmenes I y II de *Una historia del cine político y social en Argentina (1896 – 2009)* con Ana Laura Lusnich también.

Si bien se han publicado algunos artículos y libros sobre el cine documental contemporáneo (algunos editados en revistas especializadas como *El Amante*, *Km 111, Imagofagia* o *Cine documental*, otros en la colección de libros sobre el Nuevo Cine Argentino editada por *Pic Nic*), y en particular sobre el documental en el Nuevo Cine Argentino, en este nuevo libro Piedras aborda una categoría más específica dentro de este panorama. Más allá de una historización necesaria del documental que relaciona la modalidad argentina con la europea y también con la literatura, el autor profundiza el estudio sobre la conceptualización del yo autoral, la historia y memoria, y la representación del otro en el documental argentino de los últimos años. Focaliza y deconstruye el desarrollo de la primera persona del director o la directora en las narrativas documentales de Argentina como exponentes de subjetividad o "documental performativo" como ocurre en films como *Los rubios*, *M*, *Papa Iván* y *Yo no sé que me han hecho tus ojos*, para mencionar sólo algunos de los documentales que aquí se analizan en detalle.

El prólogo enfatiza en que las categorías de Bill Nichols, ya clásicas e ineludibles para este tipo de estudios, son limitadas para lo acontecido en Argentina donde el canon documental hizo una nueva irrupción en la poscrisis del 2000 cuando las modalidades de los documentalistas argentinos encontraron un lugar distinto. Piedras destaca la película *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000) para ejemplificar la narrativa en primera persona a partir del comienzo del nuevo siglo como una reconstrucción de la memoria.

El primer capítulo describe la primera modernidad y los antecedentes de Nuevo Cine Argentino que desarrollaron las condiciones de

posibilidad para este género en su modalidad subjetiva. Brevemente delinea la historia de comienzos del documental en Argentina con la narrativa nacional y cita a la película *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-1968) por los elementos precedentes como el uso del montaje para construir el tono y la entrevista como una autoridad textual. Piedras confirma que el giro al cine moderno en este país ocurrió gracias a la generación del sesenta (menciona los directores David José Kohon, José Martínez Suárez, Manuel Antín y Rodolfo Kuhn), que aumentó el campo de lo filmable para construir "obras abiertas en busca de un espectador activo". También menciona la ruptura de estos márgenes expresivos durante la dictadura militar, adoptando una perspectiva inhabitual en el análisis de este período, y alude a los documentales en primera persona de la década ochenta como *Susana* (1980, Susana Blaustein Muñoz) lo cual es una excepción porque analiza a directores que no tenían mucha visibilidad.

El segundo capítulo se enfoca en las inflexiones del yo en el documental contemporáneo. Piedras cree que la nueva generación de directores influyentes en Argentina (Ana Poliak, Martín Rejtman y Gonazalo Aguilar, entre otros) que fue formada en su mayor parte en las escuelas de cine, provoca este cambio al yo autoral gracias a su conocimiento del cine moderno internacional. Acentúa al *cinéma verité* de Francia y al cine de los Estados Unidos como modelos influentes en el documental participativo que por las técnicas de montaje contrapuntístico, materiales de archivo públicos y privados, las entrevistas y escrituras íntimas (diarios, cartas y autorretratos) imbrican la historia colectiva y la personal. Además, dando cuenta de los cambios en el contexto institucional del cine, explica los factores históricos y culturales en el ámbito cinematográfico como la ley de cine en 1994 y las nuevas tecnologías videográficas que permiten una relación más versátil con los medios audiovisuales y de producción. Describe las estrategias de

autoexpresión como la figuración del cuerpo en un tipo de documental más personal donde los medios de producción son "transparentes".

En el tercer capítulo el autor hace una comparación entre el documental y los abordajes sobre la literatura occidental en donde la primera persona es autobiográfica y aborda la influencia de *Las confesiones* (1770) de Jean-Jacques Rousseau. Contrapone las mascaras que afectan la comunicación autobiográfica tanto en la literatura como en el cine documental. Aquí también propone prestar atención a una tendencia interesante al documental en primera persona, el cual es "susceptible de ser interpretado como la manifestación de experiencia colectiva de una época", si bien es un punto de vista absolutamente personal del autor, como por ejemplo, la mirada de una hija de padres capturados durante la dictadura es muy distinta en *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) que en *Papa Iván* (María Inés Roqué, 2000), pero estos films, bajo la mirada de Piedras, pueden ser considerados como una representación desde una voz privilegiada sobre lo acontecido en esos años. Visto desde la óptica que propone Piedras, lo que importa es la impresión de proyectar una verdad colectiva sin que el o la cineasta finjan representarla con objetividad.

En la última sección del libro, quizá la más sólida, el cuarto capítulo continúa con un desarrollo más filosófico que se prolonga en los últimos capítulos analizando los temas de la historia y la memoria. Piedras ausculta el problema de la autenticidad donde "los eventos validados requieren la mediación de la imaginación del autor para organizarlos en un relato coherente". En este sentido, la verdad completa no siempre tiene que ver con el entendimiento o incluso con la confianza del espectador. El autor compara la década del ochenta, con el gran relato de investigación como exponente, con la del noventa con el testimonio subjetivo y de un pasado compartido, hasta la reflexividad (y autor reflexividad por qué no) del nuevo siglo donde la memoria, si bien fragmentaria y laberíntica, sirve al cineasta para buscar la identidad, sin partir de las certezas del yo como en décadas

pasadas, planteándoselo mejor, consustanciados con el tiempo de incerteza en el que habitan, como un problema por resolver antes que como un piso firme desde el cual interrogar al mundo.

El quinto y último capítulo trata de la representación de los otros. Piedras añade a la discusión de la ética en la etnografía la precisión de que los documentales subjetivos, anclados en tiempos posmodernos, no pueden hacer un gran relato para proteger a todos los protagonistas, como Nichols define la ética, cuando es una historia personal con experiencias propias del cineasta. El libro plantea el interrogante de este modo binario: "cómo puede incorporar los testimonios de actores sociales para reforzar el discurso personal del realizador sin borrar las diferencias y las huellas de otras subjetividades". Es una pregunta importante cuando se trata de estos documentales personales donde hay necesidades dramáticas y absolutamente subjetivas adoptando una perspectiva tan singular propia de la primera persona y con proyecciones sobre los otros, que son, a su vez, inscripciones de lo colectivo.

El cine documental en primera persona, un nuevo y necesario aporte para la actualización de los estudios en la narrativa documental, cambia la percepción habitual según la cual los documentales objetivos se acercan a la verdad de una manera más ética y cabal que los subjetivos. Al valorizar el enfoque en la identidad del cineasta inscribe el análisis en el contexto contemporáneo, y propone apreciar la experiencia singular en un marco en el que las artes en general la conciencia colectiva es cada vez más elusiva pero aprehensible desde la más absoluta singularidad. En este sentido, Piedras no ha olvidado la importancia de reflexionar sobre el terreno del otro en este cine personal pero no por ello cerrado al mundo. Su contribución importante ya que gracias a ella podemos evaluar nuestros mundos íntimos que colisionan con los de los otros. Con este libro reconocemos que es gracias a ese choque que, muchas veces, se encuentran respuestas sobre la propia subjetividad.

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

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

CENÁRIOS DE GUERRA NA SELVA URBANA: IMAGINÁRIOS DA VIOLÊNCIA E CONSUMO TURÍSTICO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO NO DOCUMENTÁRIO SERIADO *MADVENTURES*

Ricardo Ferreira Freitas; Ana Teresa Gotardo *

Madventures (2009)
Temporada 03
Episódio 01: *Amazonas: On the River of Shamans*, de Tunna Milonoff
Exibido na Finlândia e TLC (da Discovery Networks Latin America)
Informações: http://www.madventures.tv/en/
Consultado em 23/12/2014

Introdução

Apesar de sua imagem de cidade dividida pela violência, especialmente a gerada pelo tráfico, reiterada pelas representações midiáticas em torno do tema nos maiores jornais impressos do país, o Rio de Janeiro recebe, todo ano, milhares de turistas brasileiros e estrangeiros. Trata-se do principal destino turístico no Brasil. Desde o início do século XXI, as representações sobre a violência no Rio de Janeiro elaboradas pela imprensa têm sofrido diversos deslocamentos, com forte redução do nível de notícias sobre agressões em função do aumento de novidades sobre as obras relacionadas aos megaeventos na cidade.

* Ricardo Ferreira Freitas: Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 20550-013, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: rfreitas@uerj.br
Ana Teresa Gotardo: Mestranda. Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 20550-013, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: aninhate@gmail.com

As representações que hoje são feitas do homem urbano, da violência e das instituições que os cerca são, em boa parte, construídas ou reelaboradas pelos meios de comunicação de massa (Moscovici, 2003: 33). Esses discursos, de ampla visibilidade, nomeiam e classificam as práticas sociais, produzindo significados diversos. Nosso foco, ao analisarmos as representações nos discursos da TV estrangeira sobre a cidade, desloca-se das formas das estruturas narrativas para o estudo das relações estabelecidas pela produção de sentidos do ato de narrar, já que esses discursos, por seu grande alcance, muitas vezes orientam as práticas sociais. Nessa perspectiva, buscamos apoio no pensamento de Michel de Certeau, que ressalta a importância de desviar o olhar dos sistemas linguísticos e privilegiar as práticas significativas.

> Nossa pesquisa pertence a este tempo "segundo" da análise, que passa das estruturas às ações. Mas neste conjunto muito amplo vou considerar apenas ações narrativas. Elas permitirão precisar algumas formas elementares das práticas organizadoras de espaço: a bipolaridade "mapa" e "percurso", os processos de delimitação ou de "limitação" e as "focalizações enunciativas" (ou seja, o índice do corpo do discurso). (1994: 201).

As grandes cidades contemporâneas têm se pautado por uma espécie de cultura de risco que evidencia a suspeita e o perigo como vilões do cotidiano. A mídia, por sua vez, reforça essa tendência ocupando boa parte do tempo de seus usuários com denúncias e matérias jornalísticas centradas na escalada da violência. Nesse panorama, o homem urbano contemporâneo se sente acuado, cria espaços de fuga e constrói sua história de vida entre grades, muros e telas. Nos últimos anos, a exemplo do que acontece em outras partes do mundo, as metrópoles brasileiras assistem ao crescimento do número de shopping centers,[1] condomínios fechados, centros

[1] Ver FREITAS, Ricardo F. *Centres commerciaux: îles urbaines de la postmodernité.* Paris : L'Harmattan, 1996.

empresariais e redes sociais na web, cultivando, muitas vezes, um relacionamento de negação e ruptura com o resto da cidade e com o que pode ser chamado de um estilo moderno de espaço público aberto à livre circulação (Caldeira, 2000: 259). Paralelamente, essas metrópoles sediam inúmeras manifestações coletivas de ordem pública, como bem exemplificam o Réveillon e o Carnaval do Rio de Janeiro.

O Rio de Janeiro é representado em todo o mundo por uma série de características da ordem do belo e, ao mesmo tempo, por uma variedade de questões ligadas à violência. Reconhecida como uma cidade de festas, lugares paradisíacos e com um povo sorridente, o Rio de Janeiro é comumente associado a eventos como o Réveillon e o Carnaval. Em ambos, a festa e a violência são dois ingredientes que nutrem narrativas populares e midiáticas antes, durante e depois dos eventos. Para Maffesoli, o "mal" faz parte das noções do "bem", sendo elementos fundamentais para quaisquer ajuntamentos de pessoas (Maffesoli, 2002: 96, 122, 153). Bem e mal, alegria e dor, vida e morte são alguns dos jargões que orientam a produção comunicacional sobre o cotidiano do Rio de Janeiro, principalmente em períodos marcados por grandes festas frequentadas por turistas. Ao mesmo tempo, temos de levar em conta que o contexto internacional influencia o imaginário de violência e tragédia que alimenta o repertório midiático nos diversos continentes, como Appadurai salienta ao analisar a nova geografia do terrorismo e de seus refugiados mundo afora (Appadurai, 2007: 57, 75).

A associação do Rio de Janeiro, cidade turística, com a violência, não atende, no entanto, à agenda de uma cidade-espetáculo, ideia que acompanha a história da cidade desde o início do século XX. A marca Rio de Janeiro começou a ser consolidada com a Exposição Nacional de 1908 e com a Exposição Internacional de 1922, na qual houve a primeira

_____ « Forteresses urbaines: les condominiums de Rio, nouvelles insularités sociales », In: LARDELLIER, Pascal (Org.). *Clés anthropologiques pour la mondialisation: des cultures et des hommes*. Paris: L' Harmattan, 2005, p. 108-120.

transmissão oficial de rádio do Brasil. Em ambos os eventos, a cidade foi remodelada para receber cidadãos de diferentes partes do mundo, privilegiando determinadas regiões e afastando a miséria para fora desses espaços. Isso colaborou para um modelo urbano que entrecruzaria as favelas e a cidade legalizada em cartografias de difícil leitura sobre o formal e o informal. Esse aspecto paradoxal atrairia ainda mais os olhares de todo o mundo para a cidade. As praias e as favelas passariam a ser duas representações sociais poderosas na mídia internacional sobre o imaginário carioca.

Apesar de ter tido o privilégio de sediar uma Copa em 1950,[2] o Rio de Janeiro tem valorizado mais o turismo enquanto negócio, com formação de profissionais e sofisticação de seus serviços, a partir dos anos 1980. Hoje, com o crescimento importante do número de turistas, as cidades brasileiras se consolidam como sedes de importantes atividades artísticas, torneios esportivos, congressos acadêmicos, fóruns políticos e encontros empresariais. Em 2003, mais de quatro milhões de turistas estrangeiros vieram ao Brasil, movimentando cerca de três bilhões de dólares. Em 2008, a cifra passou de cinco bilhões de dólares, contando com a presença de cinco milhões de turistas estrangeiros.[3] Em 2012, o país recebeu mais de cinco milhões e seiscentos mil turistas estrangeiros, sendo os principais motivos da visita: sol, praia, natureza, ecoturismo ou aventura.[4] O Rio de Janeiro lidera amplamente a lista das principais cidades brasileiras visitadas pelos turistas estrangeiros, com uma média de 40% de preferência nos últimos anos. A cidade possui um dos mais expressivos conjuntos de equipamentos e serviços turísticos cadastrados na Embratur (agências de

[2] Um dos grandes desafios para o Brasil em relação à Copa de 2014 residiu justamente no aperfeiçoamento do seu aparato turístico e na formação dos profissionais envolvidos.
[3]http://www.dadosefatos.turismo.gov.br/export/sites/default/dadosefatos/estatisticas_indicadores/downloads_estatisticas/Estatxsticas_Bxsicas_do_Turismo_-_Brasil_2004_a_2009.pdf1 (pesquisa em 08/08/2011).
[4]http://www.dadosefatos.turismo.gov.br/dadosefatos/anuario/downloads_anuario/Anuario_Estatistico_de_Turismo_-_2013_-_Ano_base_2012_-_Versao_dez.xlsx

turismo, meios de hospedagem, transportadoras e organizadoras de eventos). Trata-se de uma metrópole que mistura ecoturismo, turismo urbano, opções variadas de consumo e boa infraestrutura para pequenas, médias e grandes plateias.

Atualmente, assiste-se a uma mesma efervescência social em várias metrópoles do planeta, a qual favorece a proliferação exponencial de diversos paradoxos: arcaico e tecnologia, riqueza e miséria, comunicação e alienação, segurança e medo. A megalópole contemporânea, enquanto ajuntamento de pessoas ao mesmo tempo singulares e anônimas, caracteriza bem os sentimentos de urgência e emergência de nossos tempos; o Rio de Janeiro exemplifica com riqueza este quadro. Zygmunt Bauman acredita que o medo generalizado é uma das marcas do início do século XXI. Tememos catástrofes naturais, a violência das grandes cidades, o terrorismo, o desemprego, a rejeição amorosa. Vivemos sob ansiedade constante e sob a ameaça de perigos que podem se tornar realidade a qualquer momento, em qualquer lugar. É como se vivêssemos na escuridão, onde tudo pode acontecer, mas não há como dizer o que virá. A escuridão não constitui a causa do perigo, mas é o habitat natural da incerteza – e, portanto, do medo (Bauman, 2008: 8).

Além dos desafios mundiais a que todos estão sujeitos em qualquer parte do planeta, é evidente a ausência dos poderes públicos nas grandes cidades brasileiras assim como no campo. Nesse quadro, como sabemos há muito tempo, a mídia acaba exercendo um papel de construção e controle importante nas representações sociais. Um controle que ultrapassa as fronteiras nacionais através de diversas mídias, entre elas a televisão, objeto de estudo deste artigo. Nos documentários seriados sobre turismo, temos uma produção de sentidos feita por estrangeiros principalmente para estrangeiros, exibida nos mais diversos países através de canais de TV pagos e também pela internet (tanto através de sites para download e visualização do conteúdo, quanto por meio da convergência de mídias, neste

caso complementando conteúdo no site do canal e do programa com cenas extras, dicas, relatos de experiência). Neste contexto, trazemos para este trabalho o primeiro episódio da terceira temporada do programa *Madventures*, intitulado *Amazonas: On the River of Shamans*, de origem finlandesa. Embora o título contemple apenas a Amazônia, a primeira parte do programa, com aproximadamente sete minutos, mostra a visita dos documentaristas ao Rio de Janeiro, um turismo permeado pelos imaginários da violência na favela da Rocinha.

***Madventures*: turismo-aventura na selva urbana**

O programa *Madventures* é um documentário seriado sobre turismo produzido pela TV finlandesa com 41 episódios divididos em três temporadas. As duas primeiras temporadas têm o finlandês como língua falada, mas, devido ao sucesso e à venda da série ao canal TLC, a terceira temporada foi produzida em inglês e exibida em diversos países. O episódio em análise é o primeiro da terceira temporada, exibido originalmente na Finlândia em abril de 2009 e no TLC em setembro do mesmo ano.

Dos 30min35s de programa, aproximadamente 1min40s são dedicados à apresentação do projeto; 7min45s são dedicados ao Rio de Janeiro e o restante, pouco mais de 20min, mostra a visita à Amazônia. Para este artigo nos interessa especialmente a primeira parte (apresentação) e o "turismo" no Rio de Janeiro.

Como se trata do primeiro episódio exibido internacionalmente, a apresentação do programa se fez necessária para o telespectador. Assim conhecemos Riku e Tunna, idealizadores e produtores da série. Riku escreve e apresenta os episódios; Tunna os dirige e os filma. Eles procuram deixar claro quão incomuns são já na primeira tomada do episódio: estão em um estúdio de tatuagem decorado com caveiras no qual Riku faz um implante subcutâneo de um diamante no valor de US$10.000,00, que serviria para

salvá-lo “no caso de alguma coisa dar errado”. Sua anestesia é uma bebida alcoólica e o procedimento é mostrado no plano-detalhe. Na vinheta de abertura do programa, apresentam-se como “dois caras da Finlândia (...) em uma odisseia global para aprender sobre as mais bizarras tradições da Terra (...), nos mais estranhos destinos do mundo, sem equipe, sem limites”.

Após apresentarem verbalmente e por meio de algumas imagens na vinheta o que são as *Madventures*, bem como se colocarem como duas pessoas “alternativas”, “fora do comum”, ou seja, como as pessoas “aptas” para viver essa “loucura” (entende-se, por exclusão, quem são as pessoas não-aptas), a “odisseia” começa no Rio de Janeiro – a primeira escolha para uma aventura cujo objetivo é a exibição internacional. Lembramos, ainda, que o ano de veiculação é 2009 (provavelmente a gravação tenha sido realizada em 2008, embora não haja informações sobre isso), ou seja, anterior à implantação das UPPs e do projeto de *branding* Rio de Janeiro, marca registrada do Brasil. O Rio de Janeiro, então, é entendido como um destino estranho – e a estranheza está na visita/turismo em um local (favela) dominado pela pobreza e pela coerção, precisamente em uma época na qual a mídia fazia ampla divulgação e cobertura do domínio do território pelo tráfico e da violência presente no cotidiano de seus moradores.

Riku e Tunna situam o telespectador no espaço/local em que estão através da tomada de um avião descendo, passando pela Baía de Guanabara, com o Pão de Açúcar ao fundo – panorama clássico, imagem-síntese da cidade que informa a chegada do outro, o estrangeiro, no local a ser explorado (figura 1). Estamos então, no Rio de Janeiro conhecido internacionalmente. Ainda no aeroporto, com um mapa na mão, Riku diz que o objetivo, no Brasil, é visitar duas selvas: a urbana e a primitiva (em referência ao segundo destino, a Amazônia) e “conhecer o maior (*the big mamma*) de todos os terroristas: nosso próprio medo do desconhecido”. Mas diz que, primeiro, precisa pegar um transporte “de qualidade”. É então que aparece dirigindo um fusca bicolor com um dado pendurado no retrovisor,

ao som de uma bossa nova. Temos, então, duas inferências sobre o veículo: a primeira diz respeito à ideia da cidade não desenvolvida: embora urbana, é atrasada, tecnologias antiquadas ainda estão disponíveis no cotidiano para uso; a segunda, com relação à ideia do carro antigo como vintage/cult, ou seja, os produtores da série novamente se colocando como não-convencionais. A essa altura do episódio (apenas 30s após desembarcarem), grande parte dos clichés da cidade já foram exibidos.

1. Panorama da Baía de Guanabara, com o avião pousando.

Embora haja uma clara dicotomia na determinação do Rio de Janeiro enquanto urbano *versus* o primitivo da selva amazônica, ainda percebemos uma qualificação do urbano, no Brasil, como algo velho (tal como o transporte de "qualidade", mencionado anteriormente), não desenvolvido (na descrição da favela e no abandono da população por parte do poder público, conforme veremos a seguir). Assim, os documentaristas apresentam a cidade, no Brasil, como um submundo a ser explorado, visando a diminuir o medo através do conhecimento. Vemos, então, referências ao que Bauman (2008) chama de habitat do medo; uma perspectiva moderna do valor do

saber (o conhecimento como "salvação"); e, ainda, temos o objetivo de satisfazer o telespectador como turista que continua a tratar o diferente como um exótico inatingível. Como diz Figueiredo (2012: 104), "o outro distante, das viagens turísticas, dos cartões postais ou espetacularizado pelas mídias, não chega a ser visto como ameaça à identidade, isto é, o outro em seu lugar não atemoriza". Amancio (2000: 107) menciona, também, ao estudar as representações do Brasil no cinema, "uma mitologia do risco aventureiro como alternativa ao tédio e à pobreza". No entanto, apesar de tudo, não é exatamente a diminuição do medo que se pode ver no decorrer do episódio, conforme demonstraremos a seguir.

Riku e Tunna seguem pela cidade. Durante o caminho, apresentam seu destino ao espectador através de imagens e de descrições. Embora a parada final seja a Rocinha, para situar a favela na cidade do Rio de Janeiro fazem uma tomada de um morro do qual é possível ter uma vista panorâmica da Baía de Guanabara – mais uma vez a imagem-síntese da cidade para localizar quem assiste à TV (figura 2).

2. A cidade de contrastes.

Com uma ideia de que as favelas são todas iguais, uma descrição basta a todas: "desempregados e despossuídos, criminosos e os que desejam não ser encontrados têm chamado as favelas de lar há, no mínimo, 100 anos". Outra descrição pejorativa está na determinação da população: "palpites variam entre 200 mil e 600 mil almas", demonstrando total falta de conhecimento sobre quem mora lá, além do abandono e descaso por parte do poder público, não só pela diferença numérica, mas pelo fato de que são apenas palpites e que não são pessoas, mas sim, "almas" que vagam e cuja existência possa soar contraditória.

O medo é incutido no telespectador de várias formas. Por exemplo, através da receita passada para quem quer "favelar" (*go slumming*): tenha dinheiro para "comprar" a vizinhança e "não faça negócio magro: isso pode salvar uma vida". Os documentaristas também informam que o Rio de Janeiro tem uma das mais altas taxas de homicídios do mundo: 50 para cada 100 mil habitantes, mas que na favela esse número triplica. Enquanto isso, uma bossa nova toca ao fundo, praias, pessoas praticando esportes (andando de bicicleta, com pranchas de surf e skates) e mulheres de biquíni são exibidas. A ideia de uma cidade de contrastes fica clara ao misturar as imagens das favelas, as praias, florestas, pessoas tranquilas andando e praticando esportes e uma música de repercussão/admiração mundial a um texto que fala sobre a violência e o abandono. Também temos as representações dos dois maiores ícones sobre o imaginário carioca para a mídia internacional: a praia e a favela. Amancio (2000: 70) salienta que, no cinema, tal como podemos ver na TV,

> Há sempre um estrangeiro na trama para estabelecer os limites e a prerrogativa de um determinado ponto de vista, de um recorte que se explicita nas representações da alteridade. Colocar na tela um outro povo é tarefa que exige uma negociação narrativa, plástica, sonora. Mesmo o documentário, campo maior da evidência da "verdade" na

> tradição cinematográfica, recorre a intermediações dessa natureza na representação do Outro.

É então que Riku e Tunna buscam a competência cultural de um mediador, a qual, de acordo com Martín-Barbero (2003: 304), é um "dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão". Encontram o brasileiro Breno, apresentado como a pessoa que abrirá as portas necessárias "não apenas por sua competência linguística, mas principalmente devido a suas conexões", para levá-los ao âmago da violência na favela da Rocinha. Ele pode ser considerado, então, no episódio, peça fundamental na mediação "entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos" (idem: 311).

Breno induz ainda mais ao medo – agora não apenas o telespectador, mas também os documentaristas. Com uma voz carregada de cuidado e tensão, o brasileiro avisa que Tunna deve abaixar a câmera sempre que ele mandar e pergunta se eles têm câmeras escondidas – coisas que fariam "eles" (os traficantes ou terroristas, como chamados por Riku) ficarem muito bravos e os punirem. Explica (em inglês), então, o principal mecanismo de punição, o "micro-ondas": "o que eles fazem é bater em você com muita força com arame farpado e, quando você está desmaiando, eles colocam pneus de borracha ao seu redor e ateiam fogo". A essa altura, é possível sentir o desconforto dos documentaristas, que falam diversos palavrões, gaguejam e demonstram a preocupação em fazer tudo o que o brasileiro disser, produzindo uma verdade sobre a violência, vigilância e punição no local.

Outras descrições das favelas são feitas em off enquanto o trio anda pelas vielas estreitas. A música já não é mais a bossa nova, mas sim, uma trilha sonora que insinua mistério, cuidado. Muitas vezes não há fundo musical – a paisagem sonora da favela entra em ação com um cão latindo e,

ao longe, uma música vinda de uma casa. Riku menciona a existência de "uma guerra entre o rico e o pobre, o branco e o preto, entre a lei e a ordem e aqueles que não podem ganhar nessa loteria". Também cita a facção ADA – Amigos dos Amigos, que domina e vigia a Rocinha 24 horas por dia, sete dias por semana, como autoridade local. São exibidas imagens de crianças pegando cartuchos de balas do chão e mostrando suas mãos repletas deles (figura 3).

3. Crianças mostram os cartuchos de balas recolhidos do chão.

Ao chegar a determinado ponto, quando Breno pede para que Tunna desligue a câmera e guarde-a, Riku informa ao telespectador que, na próxima parada, encontrará pessoas fortemente armadas, provavelmente sob o efeito de drogas e que poderiam matá-los sem motivo, acrescentando mais tensão e mistério à aventura.

A cena seguinte mostra Riku sendo revistado por um homem encapuzado com uma arma na mão (figura 4). Ele informa que não tem nenhuma escuta ou microfones. Enquanto Breno também passa pela revista, o documentarista se dirige à câmera para situar o telespectador: estão em um

local secreto no meio da floresta, lugar onde qualquer coisa poderia acontecer. Fala, então, o homem encapuzado. Ele se apresenta como André e sua "profissão" é ser "dono do morro". Riku pergunta, então, "quais tipos de armas eles precisam em seu trabalho". É interessante notar como o discurso inicial dos "desempregados e despossuídos" muda, nesse momento, para um certo respeito, claramente baseado no medo, ao "trabalho" do traficante, com discussões, inclusive, sobre o modelo de arma que carregam, demonstrando algum conhecimento do documentarista e de seu guia brasileiro.

4. Traficante André conversa com Riku.

Riku faz perguntas a André, buscando mostrar sua emoção e sentimentos: como ele se sente por estar em um tiroteio, qual o maior sonho de sua vida. O traficante diz que seu maior sonho é "sair dessa vida. É, pra poder... pra ser livre, poder ir aonde eu quiser, entendeu, curtir o que eu quiser curtir". Trata-se das "estratégias sensíveis" que, segundo Sodré (2006: 102), constroem

> (...) um real semiurgicamente constituído em toda sua extensão, uma verdadeira cultura das sensações e das emoções, da qual se faz uma experiência mais afetiva do que lógico-argumentativa. Daí a prevalência dos estereótipos, que são emoções coletivas esteticamente condensadas, nos territórios imateriais do bios midiático.

A espetacularização da violência e do tráfico continua não só em algumas tomadas em contra-plongée que dão uma sensação de grandeza e poder, e na exibição de várias armas de grosso calibre, mas ainda por meio da proibição da gravação de um baile funk ("uma boa festa, a melhor encontrada nas favelas") e de vários tiros dados ao fundo, que assustam os visitantes. Todo diálogo reitera, também, o já referido respeito baseado no medo. Várias perguntas são feitas "se possível" (repetido várias vezes), todo cuidado parece pouco em cada pedido.

Após os tiros, a tomada seguinte mostra os visitantes finlandeses, acompanhados pelo brasileiro, comentando a experiência em um botequim (um típico "pé sujo", mostrando novamente como os documentaristas são "alternativos" e buscam o bizarro em cada local, tal como prometido na vinheta de abertura). Breno parece naturalizar os sons dos tiros através de onomatopeias enfáticas e gestos que representam armas, enquanto Riku parece chocado, fumando e bebendo, repetindo "*fuck*" e "*Jesus*" após os sons do brasileiro. Breno continua descrevendo as ações dos traficantes, como agem, como vendem cocaína, e que poderiam tê-los matado caso qualquer coisa desse errado.

O encerramento da *Madventure* no Rio de Janeiro é feito com um discurso político: "aqui eles dominam a sociedade através da violência e de um rígido sistema de regras baseado na miséria dos outros. Agora: não é realmente como qualquer outro governo?". Enquanto isso, imagens dos traficantes e de miséria são exibidas, ratificando a ausência do poder

público, embora o compare ao poder paralelo. Após essa fala, a festa começa no botequim: com um samba ao fundo, o futebol é mostrado na TV, um grupo de pessoas se diverte com os estrangeiros, os abraçam, cachaça é servida, fechando com os clichés da cidade (e do país) e reiterando um imaginário social do exótico e da violência na cidade do Rio de Janeiro.

Considerações finais

Como um documentário seriado para TV sobre turismo produzido por estrangeiros especialmente para estrangeiros, *Madventures* apresenta um discurso de ampla visibilidade que orienta práticas sociais e produz significados diversos. O medo presente no episódio faz parte da proposta para se viver o turismo-aventura e propõe uma nova cartografia do consumo turístico: a favela enquanto destino para pessoas alternativas, que buscam adrenalina e novas experiências; consumo esse que dá sentido a uma forma de existir fora dos padrões, para poucos, para atribuição de uma identidade. Seria esse turismo um novo espaço de fuga para o homem urbano que vive entre grades, muros e telas ou apenas uma forma de conhecer o outro distante, sem medo, sem ameaças?

Independentemente do tipo de turismo proposto, o imaginário é estigmatizado na ideia de país selvagem (ainda que dentro do contexto urbano da cidade do Rio de Janeiro, mas atendendo às expectativas da série de busca do bizarro e do inusitado) e apresenta diversos traços característicos dessa ideia, como apontados por Guibbert (1988, *apud* Amancio, 2000: 24):

> ausência de uma história contemporânea, que a coloque no mesmo nível das nações modernas; geografia maravilhosa; pobreza endêmica, assumida com fatalidade ou indiferença; crueldade arcaica dos costumes; brutalidade sem freio dos homens e ardor sensual das mulheres.

Desta forma, temos o olhar estrangeiro caracterizado como um outro "superior", já que o bizarro encontra-se distante e exótico, de forma que mereça ser explorado e trazido à luz do conhecimento para diminuição do medo.

Embora a favela não fosse um destino turístico tradicional em 2008, tal como vemos hoje em dia em tours institucionalizados, ela é uma importante representação social sobre o imaginário carioca. Além disso, o Rio de Janeiro está representado em seus maiores clichés, ainda que apareçam de forma secundária. Temos tomadas do Pão de Açúcar, da Baía de Guanabara, o samba, a bossa nova, o futebol, as mulheres de biquíni, praia e a alegria contagiante. Segundo Freitas, Lins e dos Santos (2013: 14), ao tratarem sobre o uso dos clichés nos megaeventos,

> Pode ser, no entanto, que a opção pelos clichês seja a mais eficaz para provocar uma identificação, uma simpatia com o público, evocando o emocional, imprescindível a qualquer evento. Afinal, como imagens cristalizadas, os clichês são mensagens já consolidadas no imaginário coletivo e, no caso deste estudo, não expressam atributos negativos, embora tendam ao reducionismo das manifestações culturais a que se referem.

Além dessas questões, temos o fato de o episódio ser anterior ao lançamento da marca Rio de Janeiro, marca registrada do Brasil, em 2011, criada com o objetivo de fortalecer a imagem da cidade para atrair investimentos e turistas, por ocasião dos megaeventos realizados na cidade a partir de 2012. As ações desse projeto, somadas ao trabalho da Embratur, do governo do Estado (com a implantação das UPPs) e à mudança do discurso midiático a respeito da violência na cidade, contribuem para uma mudança também do discurso estrangeiro sobre a cidade, tal como podemos ver na pesquisa maior da qual esse artigo faz parte.

O Rio de Janeiro, hoje foco de atenção devido à realização dos principais megaeventos esportivos mundiais (Copa do Mundo e Olimpíadas), há muito é palco de eventos de grande porte que atraem turistas nacionais e internacionais, como Carnaval e Réveillon. No entanto, apesar de o medo e a violência estarem inscritos no imaginário social de brasileiros e estrangeiros, eles não foram empecilhos para que a cidade se firmasse como principal destino turístico do país, mesmo com a grande repercussão na mídia dos problemas sociais que acometem o Rio. E o poder público, ciente desta "vocação", busca mudar a imagem da cidade através de ações que, historicamente, vão desde políticas higienistas (com reformas urbanas, remoção de comunidades inteiras e demolição de morros – a gentrificação), passam por uma construção simbólica de uma cultura popular extrovertida[5] e chegam a ações de marketing no exterior, como a "Sensacional Brasil", exposição realizada pela Embratur na França que é apenas um exemplo entre os vários divulgados no site da organização.[6]

Apesar de estarmos sujeitos, no Rio de Janeiro, aos desafios de qualquer cidade grande, entre eles o da violência, temos um discurso midiático que constrói sentidos sobre uma cidade de medo, de divisão, de miséria, de poderes paralelos. Embora já seja possível perceber uma mudança, é importante resgatar esses momentos anteriores para percebê-la melhor, de forma a olhar criticamente para essas representações e entender seus contextos sociais, econômicos e políticos, bem como a importância dos megaeventos para o consumo turístico e para a definição/compreensão da cidade.

---

[5] Para mais informações, ver: FREITAS. Ricardo Ferreira; FORTUNA, Vânia. O Rio de Janeiro continua lindo, o Rio de Janeiro continua sendo o grande palco brasileiro de megaeventos. Trabalho apresentado na NP Comunicação e Culturas Urbanas, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Natal, Rio Grande do Norte, setembro de 2008.

[6] http://www.embratur.gov.br/piembratur/opencms/salaImprensa/noticias/arquivos/Sensacional_Brasil_leva_cultura_brasileira_aos_franceses.html

Referências bibliográficas

AMANCIO, Tunico (2000), *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*, Niterói: Intertexto.

APPADURAI, Arjun (2007), *Géographie de la colère. La violence à l'âge de la globalisation*, Paris: Payot.

BAUMAN, Zygmunt (2008), *Medo líquido*, Rio de Janeiro: Zahar.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio (2000), *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: EDUSP/Editora 34.

CERTEAU, Michel de (1994), *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*, Petrópolis, RJ: Vozes.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain (2012), "A partilha do espaço urbano e a questão do outro próximo: repercussões no discurso teórico e na ficção cinematográfica" in *Galáxia*, n.24, São Paulo, p.103-114.

FREITAS, Ricardo Ferreira (2007), "Simmel e a cidade moderna: uma contribuição aos estudos da comunicação e do consumo" in *Comunicação, mídia e consumo,* vol. 4, n.10, São Paulo, p.41-53. Disponível em: http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/98. Consultado em 15/06/2014.

____; LINS, Flávio; SANTOS, Maria Helena Carmo dos (2014), "Brasil em 8 minutos: a (re)apresentação do país na cerimônia de encerramento da Olimpíada 2012" in *Anais da XXII COMPÓS*. Disponível em http://compos.org.br/data/biblioteca_2035.pdf. Consultado em 11/01/2014.

MAFFESOLI, Michel (2002), *La part du diable: précis de subversion postmoderne*, Paris: Flammarion.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (2003), *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

MOSCOVICI, Serge (2003), *Representações sociais: investigações em psicologia social*, Petrópolis, RJ: Ed. Vozes.

SODRÉ, Muniz (2006), *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, RJ: Vozes.

BALAOU E *É NA TERRA NÃO É NA LUA*: O MAR COMO ELEMENTO CENTRAL NA OBRA DE GONÇALO TOCHA

Bárbara Abrantes*

Balaou (Portugal, 2007, 77', Cor, 16:9)

Realização, Fotografia, Montagem, Produção: Gonçalo Tocha
Som: Dídio Pestana, Gonçalo Tocha
Pós Produção Vídeo: Catherine Villeret
Mistura de Som: André Neto
Grafismo, Animação: Sérgio Bernardo
Tradução: Isabel Gentil, Mariana Vieira, Sérgio Rafael, Susana Oliveira
Revisão: François Delayre
Assistência Divulgação: Joana Morgado
Participação: Florence Beaufrère, Hubert Gidon, Maria do Rosário Filipe Gouveia, Maria Ilda Cardoso

É na terra não é na lua**,** (Portugal, 2011, 185', Cor, 4:3)

Realização, Fotografia, Escrita, Voz: Gonçalo Tocha
Som, Banda Sonora, Voz: Dídio Pestana
Montagem: Catherine Villeret, Gonçalo Tocha, Rui Ribeiro
Pós Produção Vídeo: Sérgio Aragão
Mistura de Som: André Neto
Colorista: Ignacio Ribera
Assistência Guião: Rui Guilherme Lopes, Rui Ribeiro
Tradução: Delphine Servoz-Gavin, João Dias, Mariana Vieira, Nuno Marques, Sophie Bárbara

* Licenciatura em Relações Internacionais pela Universidade Lusíada de Lisboa. Pós Graduação em Relações Internacionais pelo Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade Técnica de Lisboa. Frequenta o Curso Higher National Diploma in Creative Media Production, área de Cinema e Televisão, da Escola de Tecnologias, Inovação e Criação. 1200-151 Lisboa, Portugal.
E-mail: barbara.miranda.abrantes@gmail.com

Introdução

Este artigo resulta da análise sobre o elemento mar enquanto constituinte central nos filmes *Balaou* (2007) e *É na terra não é na lua* (2011) de Gonçalo Tocha. Duas longas-metragens que pertencem ao género documentário, o qual possibilita, segundo Manuela Penafria, "oferecer uma reflexão aprofundada sobre determinado tema, (pois) o documentário desencadeia um envolvimento crítico sobre esse mesmo tema e contribui, enquanto espaço de formas e conteúdos inesgotáveis, para uma melhor compreensão do mundo em que vivemos." ((1999: 4).

A análise aqui apresentada pretende refletir a valorização crescente do documentário no panorama cinematográfico português e na respetiva comunidade científica. Um dos outros motivos na origem da temática escolhida para este estudo é o facto de o mar estar ligado à memória e à identidade portuguesas, caraterísticas estruturais e definidoras da filmografia do autor, a qual pode ser considerada um veículo de divulgação da cultura açoriana. Exemplo disto é o aumento da procura do gorro corvino após ter sido utilizado enquanto imagem de marca promocional do seu filme sobre a ilha do Corvo.

Como metodologia de investigação procedeu-se ao visionamento das referidas obras através da aplicação de uma grelha de análise técnica e de conteúdo, seguida de uma análise e interpretação fílmicas, com vista à realização de um estudo comparativo dos dois documentários. A grelha de análise é composta por uma parte técnica, relativa à imagem e ao som das cenas de mar, e uma parte de conteúdo, referente à mensagem do autor sobre os seus filmes.

Balaou e *É na terra não é na lua*, os documentários

Balaou foi filmado no verão de 2005, sete meses após a morte de Blé, mãe de Gonçalo Tocha. É a viagem à terra da família materna, a ilha de São Miguel, nos Açores, onde reencontra a tia-avó Maria do Rosário (Filipe Gouveia) e a prima Ilda (Maria Ilda Cardoso), para conseguir fazer o luto da perda. É também aqui que conhece Florence (Beaufrère) e Beru (Hubert Gidon), um casal francês que o convida a cruzar o oceano Atlântico no seu barco à vela, o Balaou, no regresso a Lisboa. Reportando-se à sua primeira longa-metragem, Gonçalo Tocha (2007) escreve que "é um caminho lento para me libertar das coisas, pouco a pouco, do seu uso, do que já não me é permitido ver, do que fica para trás. A liberdade é o desapego." Este documentário, produzido com reduzidos meios técnicos, angariados pelo próprio realizador, único elemento participante, encontra-se dividido em três momentos e oito lições. Tal como em *É na terra não é na lua*, "o registo in loco, o ponto de vista e a criatividade do documentarista são os princípios que constituem a unidade do filme documentário" (Penafria, 1998: 2), os quais afirmam e sustentam a obra de Gonçalo Tocha. Considerado pela revista *Variety* um dos melhores vinte filmes não estreados nos Estados Unidos da América, *Balaou* recebeu os prémios de Melhor Filme Português e de Melhor Fotografia, atribuídos pelo *Indie Lisboa*, *Festival Internacional de Cinema Independente*, em 2007.

É na terra não é na lua foi filmado no Corvo, a ilha mais pequena do Arquipélago dos Açores, entre 2007 e 2008. Diário de bordo de um navio, organizado em catorze capítulos, forma um "arquivo contemporâneo em movimento", como refere o realizador, pois rareiam registos escritos desta vila e população com cerca de 450 pessoas. Documentário etnográfico e histórico cumpre «(…) a função de "documentar" a vida das pessoas e os acontecimentos do mundo de modos diversos.» (*Idem:* 1). Um operador de

câmara (Gonçalo Tocha) e um técnico de som (Dídio Pestana) acompanham a vida quotidiana destes habitantes, isolados em pleno oceano Atlântico.

> Vamos filmar tudo o que conseguirmos. Vamos tentar estar em todos os sítios ao mesmo tempo e não perder nada. Vamos tentar conhecer toda a gente. Filmar todas as caras. Filmar todos os serviços, todas as casas, todas as ruas, todos os trabalhos e cantos da ilha. Todas as árvores, todos os campos, todas as vacas, todos os porcos, todas as rochas, todos os pássaros. Toda a música, toda a noite…
> (Narração de Gonçalo Tocha e Dídio Pestana no início do filme.)

Em entrevista à revista *Rua de Baixo*, o autor (2012) declara que "filmar o Corvo foi a grande experiência social e talvez civilizacional." *É na terra não é na lua* ganhou o Grande Prémio Cidade de Lisboa na Competição Internacional do *IX Festival Internacional de Cinema*, *DOCLISBOA* 2011. E notoriedade além-fronteiras: a Menção Especial da Secção Cineastas do Presente do *64º. Festival de Locarno* (2011), o Melhor Documentário de Criação do *IX Festival Internacional de Documentales de Madrid*, *DOCUMENTA MADRID* 12, o Melhor Filme "Cine del Futuro" do *Festival de Cinema Independente de Buenos Aires*, *BAFICI* (2012) e o Prémio "Golden Gate" para Melhor Documentário, do *San Francisco International Film Festival* (2012).

Metodologia

Este artigo provém de uma investigação cujo objetivo era estudar o mar enquanto elemento central na obra de Gonçalo Tocha. Para o efeito, recorreu-se a pesquisas bibliográficas em arquivos e na Internet para sustentar e contextualizar teoricamente o nosso trabalho. Foram consultadas diferentes obras e usados motores de pesquisa científicos (Google Académico e Scielo) e *sites* de referência em português como a Biblioteca

On-line de Ciências da Comunicação, o Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal, a Biblioteca do Conhecimento Online e o Repositório da Universidade Nova, que nos facultaram documentos para aprofundar o tema em questão.

No artigo "Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s)", Manuela Penafria revela que "analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme." (2009: 1). Deste modo, e por não existir uma metodologia universalmente aceite de análise fílmica, foi-nos possível adaptar vários modelos existentes à particularidade deste caso e construir, com base na ligação e na relação de componentes técnicas e de conteúdo, uma grelha de análise especificamente direcionada para o objeto da investigação, assim como limitar e salvaguardar a subjetividade inerente ao nosso estudo através da obtenção de resultados objetivos gerados pela mesma. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2009):

> Cada analista deve habituar-se à ideia de que precisará mais ou menos de construir o seu próprio modelo de análise, unicamente válido para o filme ou o fragmento do filme que analisa; mas, ao mesmo tempo, esse modelo será sempre, tendencialmente, um possível esboço de modelo geral, ou de teoria. (p.15)

Para tal, e depois de adquirirmos comercialmente os documentários de Gonçalo Tocha, procedeu-se ao visionamento de *Balaou* e *É na terra não é na lua*, durante o qual se aplicou a referida grelha de análise fílmica. A partir do modelo de análise interna, optámos por dois tipos de análise, a análise da imagem e do som porque este tipo de análise "(…) entende o filme como um meio de expressão (e) pode ser designado como especificamente cinematográfico, pois centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos cinematográficos, por exemplo, verificar o uso do grande plano por diferentes realizadores." (Penafria, 2009: 7), e a análise de conteúdo. Portanto, fazer a decomposição de dois filmes implicou dividi-los consoante

as componentes técnica e conteúdo, plano a plano, e por partes, com base no critério definido, e que foi o de analisar as cenas de mar em *Balaou* e *É na terra não é na lua*. Uma outra razão de escolha desta metodologia justifica-se pela vontade de querermos conhecer "o modo como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo." (*Idem, Ibidem*).

A grelha de análise técnica e de conteúdo é composta por duas partes. Na parte técnica, encontram-se as componentes género, planos, ângulos, movimentos de câmara, iluminação e som, das cenas de mar, que determinam os critérios de análise relativos aos aspetos imagéticos e sonoros dos documentários. Na parte de conteúdo, as componentes espaço e tempo, elementos visuais e sonoros das cenas de mar, intervenientes, e tema e narrativa, contemplam os critérios de análise referentes à mensagem do realizador sobre os seus dois filmes. Logo, a visualização fílmica implicou separar, verificar e examinar, pormenorizadamente, estes aspetos estruturais de *Balaou* e *É na terra não é na lua*, com o intuito de investigar as singularidades próprias da obra individual do autor, por forma a identificar o respetivo estilo.

Após cumprido o processo de decomposição dos filmes, através da aplicação da grelha de análise fílmica, tornou-se necessário concluir a etapa seguinte: "estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar." (*Idem:* 1). No referido artigo, Manuela Penafria (2009) distingue cinco itens possíveis para a análise interna de um filme, a saber: "Informações", "Dinâmica da narrativa", "Pontos de vistas", "Cena principal do filme" e "Conclusões". Escolhemos o segundo e o terceiro itens por serem em nossa opinião os que melhor servem e refletem o género documentário em que se inclui a obra de Gonçalo Tocha. Existem três sentidos de "Pontos de vistas". O "sentido visual e sonoro", o "sentido narrativo" e o "sentido ideológico". Entendemos que a nossa grelha de análise deveria comportar o primeiro e o terceiro sentidos, pois

correspondem aos critérios técnicos e de conteúdo aplicados à investigação e ao objeto da análise e interpretação fílmicas com vista à realização de um estudo comparativo dos dois filmes. De acordo com Manuela Penafria (2009),

> A análise é uma actividade que perscruta um filme ao detalhe e tem como função maior aproximar ou distanciar os filmes uns dos outros, (pois) oferece-nos a possibilidade de caracterizarmos um filme na sua especificidade ou naquilo que o aproxima, por exemplo, de um determinado género. (p.5)

Os documentários foram analisados separadamente e articulou-se o resultado das investigações, através das diferenças e das semelhanças entre filmes, por forma a relacionar a informação obtida e alcançar conclusões. Resolvemos inserir na grelha de análise fílmica uma quarta coluna – "Observações" – para registo, auxílio e suplemento de dados relativos aos dois documentários. Tomámos a decisão de cingir o nosso estudo às cenas de mar existentes em *Balaou* e *É na terra não é na lua* para não alongar nem desfocar a matéria e o motivo aos quais nos propusemos. Como afirmam Raymond Quivy e Luc Van Campenhoudt (2008), "a conceptualização é uma construção abstracta que visa dar conta do real. Para este efeito, não retém todos os aspectos da realidade em questão, mas somente aquilo que exprime o essencial dessa realidade, do ponto de vista do investigador." (p.150).

Apresentação e discussão de resultados

Uma análise geral aos resultados obtidos nesta investigação demonstra que Gonçalo Tocha utiliza métodos e técnicas semelhantes para abordar o elemento mar nos seus dois documentários.

Em *Balaou*, o autor mostra o mar a partir da criação de um sentimento de familiaridade. Nas suas "Notas de intenções" (2007), pode ler-se: "Estou numa ilha, e a minha mãe é o mar." Constata-se o foco na figura humana retratada, na confrontação pessoal de vida de cada indivíduo, «ou ainda no "lugar" a ser preenchido por ele.» (Rapazote, 2007: 129). Conforme demonstra a Figura 1, reconstrói-se a narrativa e intervém-se no espaço e no tempo para haver noção do que é representado. O mar, assim como os intervenientes, torna-se um elemento quase sempre presente, o qual estabelece continuidade na ação e redimensiona o lugar do próprio realizador. Em entrevista à revista *Rua de Baixo*, Gonçalo Tocha (2012) esclarece: "O mar fez a ligação entre a perda da minha mãe e a viagem com a simbologia da despedida. Nessa viagem o mar entendi-o como o rio Lethes, o rio do esquecimento. O Balaou é o grito."

No que diz respeito aos aspetos técnicos, também em análise à Figura 1, verifica-se a predominância de utilização do plano sequência e do plano médio em detrimento do plano geral e do grande plano. Quanto à captação de imagem, a escolha incide sobre os ângulos frontal e a 3/4, com ponto de vista normal. O som e a luz natural, única fonte de iluminação usada, foram manipulados para provocar efeitos sonoros e visuais.

Em *É na terra não é na lua*, o autor procura equilibrar o lado estético e o lado argumentativo do seu retrato antropológico sobre o Corvo por estar "marcado pelas comunidades que se pretendem figurar. Do bairro à região ou mesmo ao país, neles não se ultrapassam as fronteiras, os olhares que (…) ponham em causa os códigos, as condutas ou as linguagens." (Rapazote, 2007: 120). Gonçalo Tocha (2012) explica, em entrevista à revista digital brasileira *Cinética*, que "Aqui o barco-ilha não se mexe, mas o mar entra adentro e é o elemento que coloca a ilha num contexto geográfico extremo, totalmente exposto aos mandos da Natureza." Neste filme, como se pode observar na Figura 1, o mar é elemento significante, mas menos presente e, em algumas ocasiões, separador dos capítulos da

narrativa. Por sua vez, a participação dos intervenientes revela-se quase permanente, sobretudo em intersecção com o mar na dinâmica do quotidiano.

Em relação à parte técnica, confirma-se a prevalência do plano sequência, seguido do plano geral, do plano médio e do grande plano, igualmente verificável na Figura 1, assim como a captação de imagem se faz a partir dos ângulos frontal e a 3/4, com pontos de vista normal e picado. O som é gravado através de registo automático da realidade em curso.

Recorremos novamente à Figura 1 para sustentar que os únicos movimentos de câmara empregues em ambos os documentários são a panorâmica horizontal, à esquerda e à direita, com o propósito de conduzir a nossa atenção. O mesmo sucede com a presença física de Gonçalo Tocha, através do corpo e da voz, ser personagem e realizador, ao mesmo tempo, possibilitando "um maior à vontade nos sujeitos filmados" (Azevedo, 2012, p.51), assim como "colocá-lo (…) ao nível do espectador e, por isso, (ter) o efeito duplo de aproximá-los e distanciá-los." (Idem*:* 52).

Na crónica de opinião "O Método Tocha, Opus 4", publicada n' *A Cuarta Parede,* revista digital galega, Paulo Cunha (2013) argumenta que "O estilo diarístico documenta as experiências sensoriais e afectivas sobre espaços e comunidades (e) mais do que a objectividade dos factos, Tocha dá-nos o olhar subjectivo de uma experiência pessoal e (in) transmissível." Nos dois documentários, passados no Arquipélago dos Açores, as imagens e os sons encontram-se organizados em diários de viagens, reportando-nos para uma das referências cinéfilas de Gonçalo Tocha, *Diary*, de David Perlov, "um arquivo íntimo que é também a recriação cinematográfica de uma vida" (2012), comenta, em entrevista à revista *Visão*.

A estratégia patente nas escolhas temáticas e nas opções técnicas permite-nos confirmar a autoria da filmografia e a visão do realizador. Veja-se, também, o exemplo de *A Mãe e O Mar*, documentário realizado em 2013, sobre a comunidade piscatória feminina de Vila Chã, próximo de Vila

do Conde, para alguns o final de uma trilogia marítima. Destaque, igualmente, para a forma como se dinamiza e aproxima personagens e espectadores, tornando-os cúmplices num enredo e numa dinâmica de convívio e de partilha. É através da vivência do dia a dia nas duas ilhas do arquipélago açoriano que Gonçalo Tocha espelha a cadência e o ritmo do seu próprio método de trabalho, ganhando confiança e proximidade com aqueles que nos contam a sua realidade. Deste modo, contempla pausadamente a vida a decorrer, acontecimentos que se iniciam e concluem autonomamente, sem quase necessitar conduzir o processo de filmagem e de montagem, cristalizando um mundo eterno.

Da mesma maneira, interpretamos a respetiva componente cultural, garantia da identidade e da memória de um povo, enquanto traço comum e registo contra o esquecimento. Para nós, o realizador constrói cinematograficamente os seus filmes com olhar natural e realista, resultado de uma trajetória ensaística e experimental.

FILMES CARACTERISTICAS	BALAOU (2007) A	É NA TERRA NÃO É NA LUA (2011) B	OBSERVAÇÕES (A|B)
Género	Documentário	Documentário	Equipa técnica A – Gonçalo Tocha B – Gonçalo Tocha | Dídio Pestana
Planos predominantes nas cenas de mar	Grande plano Plano médio Plano geral Plano sequência	Grande plano Plano médio Plano geral Plano sequência	A – Plano sequência | plano médio B – Plano sequência | plano geral
Ângulos mais frequentes nas cenas de mar	Ângulo frontal Ângulo a 3/4 Ponto de vista normal	Ângulo frontal Ângulo a 3/4 Ponto de vista normal Ponto de vista picado	A – Ângulo a 3/4 muito utilizado
Movimentos de câmara mais utilizados nas cenas de mar	Panorâmica horizontal à esquerda Panorâmica horizontal à direita	Panorâmica horizontal à esquerda Panorâmica horizontal à direita	B – *Zoom in* utilizado uma vez
Iluminação das cenas de mar	Luz natural	Luz natural	A – Efeitos visuais
Som das cenas de mar	Mar Vento Gaivotas Barco *BALAOU*	Mar Gaivotas Veículos Chuva Vento	A – Efeitos sonoros
Espaço e tempo das cenas de mar	Ilha de S. Miguel Cabo de S. Vicente Verão 2005	Ilha do Corvo 2007 | 2008	A – Cenas de mar (dia) B – Cenas de mar (dia | noite)
Elementos visuais e sonoros presentes nas cenas de mar	Pessoas | Rochas | Céu | Nuvens | Sol | Gaivotas | Barcos | Vegetação | Vozes | Banda sonora |	Idênticos a "A" | Lua | Cais | Chuva | Animais | Casas | Aeroporto | Carros | Motas | Ilha das Flores |	A – *Voice over* Gonçalo Tocha B – *Voice over* Gonçalo Tocha | Dídio Pestana
Intervenientes	Gonçalo Tocha Familiares e amigos de Gonçalo Tocha	Gonçalo Tocha Dídio Pestana Corvinos	A – Tia Maria do Rosário Prima Ilda
Tema e narrativa	Viagem para fazer o luto da morte da mãe.	Retrato antropológico sobre a ilha do Corvo.	A – Ideia original B – Convite

Fig. 1 Análise Técnica e de Conteúdo

Conclusão

Na revista *Cinética*, Gonçalo Tocha (2012) revela que "o Mar é o elemento fundamental da vida. Por isso as ilhas são os limites de conhecimento porque nos colocam no devido lugar. Antes de haver Terra, há Mar, e ao Mar retornaremos um dia." No documentário *Balaou*, o autor procura libertar-se da morte de Blé, sua mãe, através do diálogo com a tia-avó Maria do Rosário (Filipe Gouveia), a prima Ilda (Maria Ilda Cardoso) e restante família materna residente na ilha de São Miguel, assim como pela confrontação física e psicológica com o mar na viagem de regresso a Lisboa, a bordo de *Balaou*, o veleiro do casal francês Florence (Beaufrère) e Beru (Hubert Gidon) que todos os anos atravessa o oceano Atlântico. Em *É na terra não é na lua*, o seu segundo documentário filmado no Arquipélago dos Açores, o realizador torna-se parte da realidade como sujeito de relação íntima com o espaço e os habitantes da ilha do Corvo, encontrando no mar um lugar de pertença.

Os resultados da nossa investigação parecem confirmar que o elemento mar é apresentado em *Balaou* e *É na terra não é na lua* através de um estilo próprio e individual, sustentado no ponto de vista e na criatividade, o qual constrói a homogeneidade e a unidade do método de trabalho do autor. Estes documentários contêm duas características comuns, "a função de arquivo e construção de memória sobre um lugar, e a visão subjectiva, a história pessoal." (Azevedo, 2013: 50). Podemos, assim, inferir que o realizador recorre a procedimentos específicos, técnicos e de conteúdo, que garantem a autenticidade do seu processo de criação e do respetivo universo cinematográfico, o qual interroga a vida e a condição humana.

Os planos utilizados (plano sequência, plano geral, plano médio e grande plano) para retratar o mar representam um mergulho profundo que multiplica o original através de significados e de elementos significantes. O

mar materializa-se a partir de uma abordagem, exposta através de olhares, que gera interdependência entre signo, ator social e realizador.

Luís Nogueira afirma que "O drama psicológico coloca, frequentemente, o indivíduo em confronto consigo mesmo, com os seus medos ou incertezas, com a sua insegurança ou as suas convicções, espelhadas frequentemente por aqueles que o rodeiam, como se de uma jornada de reconhecimento íntimo se tratasse." (2010: 24)

Deste modo, a imagética do mar, ao proporcionar identificação e perceção de diferentes realidades quotidianas, permite compreender o sujeito no seu contexto de vida. E origina atividade introspetiva, pois, sem querer obter respostas, suscita e alimenta reflexões existenciais.

Em termos gerais, concluímos que o mar é personagem evidente e essencial na filmografia de Gonçalo Tocha, mas não o seu elemento central. Deste modo, partilhamos a opinião de Robert Koehler (2012), publicada na revista digital norte-americana "Cinemascope".

> Qualquer que seja a leitura que se possa fazer sobre a obra de Gonçalo Tocha, a sua ligação física com o mar é intensa, tal como primeiramente visto no seu surpreendente documentário *Balaou*, e esta estreia da sua odisseia oceânica leva-nos logicamente a uma atracagem na remota ilha do corvo, nos Açores, o ponto mais ocidental da Europa em *É na Terra Não É na Lua*.

Entendemos pertinente continuar a investigar a obra de Gonçalo Tocha e de outros jovens realizadores portugueses, bem como tentar compreender que papéis representam na história do cinema contemporâneo português e, especificamente, no período pós 25 de Abril de 1974. E concordamos com a ideia de que "A análise de filmes não é apenas uma actividade a partir da qual é possível ver mais e melhor o cinema, pela análise também se pode aprender a fazer cinema." (Penafria, 2009: 9).

Agradecimentos

Este texto foi reescrito a partir de um trabalho realizado durante o primeiro ano do Curso Higher National Diploma em Cinema e Televisão da Escola de Tecnologias, Inovação e Criação (ETIC).

A respetiva unidade curricular, *Técnica de Pesquisas para a Produção de Média Criativos*, foi lecionada pela Professora Doutora Patrícia Fidalgo, a quem agradeço e dedico os referidos artigos científicos. O resultado final de ambos deve-se à sua incansável disponibilidade, ao seu permanente acompanhamento e à sua dedicação, assim como à sua excelência profissional.

Referências bibliográficas

AUMONT, J., & Marie, M. (2009). *A Análise do Filme,* Lisboa: Texto & Grafia.

AZEVEDO, A.L. (2013). *Documentário contemporâneo: a tentativa de testemunho da autenticidade por meio da subjetividade e da performatividade.* Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

BECK, G. (Junho de 2012). *Vamos filmar tudo,* in Revista Cinética: http://www.revistacinetica.com.br/entrevistatocha.html.

CARVALHO, A. M. (17 de Abril de 2012). *5 filmes da vida do realizador Gonçalo*

TOCHA, G. in Revista Visão: http://visao.sapo.pt/5-filmes-da-vida-do-realizador-goncalo-tocha=f659278.

CUNHA, P. (8 de Agosto de 2013). *O método Tocha, OPUS 4* in A Cuarta Parede: http://www.acuartaparede.com/wp-content/uploads/2013/08/Critica-AM%C3%A3e-e-o-Marportugu%C3%A9s.pdf.

DUARTE, A. (Julho de 2012), *Gonçalo tocha, o poeta errante das imagens* in Rua de Baixo: http://www.ruadebaixo.com/goncalo-tocha.html.

HO, A. (30 de Outubro de 2011), *Gonçalo Tocha: "Nunca quis ser neutro e distante",* in Sol: http://www.sol.pt/noticia/32456.

KOEHLER, R. (2012), *It's the Earth Not the Moon (Gonçalo Tocha, Portugal),* in Cinema Scope: http://cinema-scope.com/spotlight/spotlight-its-the-earth-not-the-moon-goncalo-tocha-portugal/

NOGUEIRA, L. (2010), *Géneros Cinematográficos*, Covilhã: LabCom Books.

PENAFRIA, M. (1998). *Unidade e diversidade do filme documentário.* in Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação: http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-doc.pdf

PENAFRIA, M. (1999), *Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo,* in Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação: http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.pdf

____ (Abril de 2009), *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s),* in Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação: http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf.

QUIVY, R., & CAMPENHOUDT, L. V. (2008), M*anual de investigação em Ciências Sociais,* Lisboa: Gradiva.

RAPAZOTE, J.A. (2007), *Territórios Contemporâneos do Documentário: O Cinema Documental em Portugal de 1996 à Actualidade*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

TOCHA, G. (2007). *Notas de intenções | Gonçalo Tocha,* in Doc's Kingdom: http://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/2007gtocha1.html.

Filmografia

A mãe e o mar (2013), de Gonçalo Tocha.

Balaou (2007) de Gonçalo Tocha.

É na terra não é na lua (2011), de Gonçalo Tocha.

A NARRATIVA DA MEMÓRIA EM *HISTÓRIAS QUE CONTAMOS*

Anna Beatriz Lisbôa de Vasconcelos [*]

Histórias que Contamos (*Stories We Tell* ,2012, Canadá, 108 min.)
Direção: Sarah Polley
Roteiro: Sarah Polley, Michael Polley
Produção: Silva Basmajian, Sonia Hosko, Anita Lee

Narrações

Nas primeiras cenas de *Histórias que Contamos*, a diretora Sarah Polley evidencia a natureza aberta do trabalho que nos propõe. A montagem mostra a chegada de seu pai, Michael, ao estúdio onde irá gravar, sob a direção de Polley, o áudio em que narra sua própria crônica dos eventos familiares que conduzem o filme. A sequência também nos mostra a preparação para gravar as entrevistas com os irmãos da diretora. Ficam registradas as dúvidas do pai quanto aos métodos de direção da filha, bem como o nervosismo bem-humorado dos irmãos que se encontram na inusitada situação de serem objetos da investigação da caçula da família.

Ao longo do documentário, Polley é constantemente questionada por seus entrevistados – sempre pessoas do círculo íntimo da diretora – sobre o significado do filme que está realizando. Para seu pai, ela define o projeto como um "processo de interrogação". Para o irmão, Johnny, ela ressalta a relação do filme com a memória e a tentativa de "dar vida a alguém através

[*] Mestrado, Universitat Pompeu Fabra, Faculdade de Comunicação, Departamento de Comunicação. 08018, Barcelona, Espanha. E-mail: annalisboav@gmail.com

de histórias". Em um e-mail ela o descreve como uma "busca pelos caprichos da verdade e a imprecisão da memória". O ponto de partida do documentário é justamente a tentativa de definir um personagem elusivo: Diane, mãe da diretora, morta quando Sarah tinha apenas 11 anos.

Atriz, Diane conheceu o Michael quando o viu em uma peça de teatro. E foi no palco, atuando juntos que os dois se apaixonaram. Está aí a primeira pista para os vários níveis de encenação que o filme usa como estratégia narrativa. Partindo da figura materna, o documentário passa a desdobrar a vida familiar, revelando um casal incompatível em essência. O ponto crítico da narrativa, no entanto, é um rumor, iniciado após a morte de Diane, de que Sarah não seria a filha biológica de Michael. Durante anos a história foi uma piada corrente na família, que brincava com o fato de que Sarah poderia ser filha de um dos três atores com quem Diane contracenou em uma peça de teatro. A história foi confirmada, porém o pai de Sarah acabou por ser Harry Gulkin, um produtor de cinema canadense, que viu Diane em cena e se apaixonou.

Polley compõe sua história a partir de várias linhas narrativas que se entrecruzam. A primeira é a crônica escrita pelo pai, cuja voz contextualiza e dá sentido aos registros de arquivo da família, ainda que o texto esteja em terceira pessoa. A segunda são os documentos familiares em forma de fotografias e filmes em Super 8. Em seguida temos um novo arquivo familiar, gravado pela própria Sarah, registrando momentos atuais com o pai e os irmãos, além de reconstituir o passado com atores que interpretam sua família. Também fazem parte do relato, as entrevistas com familiares e amigos, bem como cartas e e-mails das pessoas envolvidas nos fatos. Além da história familiar em si, o filme se abre para a documentação do próprio processo de gravação, evidenciando-se também como narrativa.

Memória do passado e do presente

No prólogo do filme, é possível perceber a fluidez entre passado e presente na narrativa de Polley. As cenas com as preparações para as entrevistas dos irmãos são acompanhadas por imagens da mãe, ainda jovem, também sendo orientada para uma gravação. A memória que os filhos têm de Diane vai ganhando vida por meio de imagens na medida em que relatam as características marcantes da mãe. Ela é descrita como uma pessoa divertida, agitada, alegre, carismática, desastrada, de "personalidade contagiante".

A memória de Diane no filme é traduzida visualmente pelos *home movies* da família, bem como por imagens dirigidas pela própria Sarah, em que a atriz canadense Rebecca Jenkins interpreta a mãe. Em entrevista, Polley afirma que a ideia de "recriar" a família com suas próprias imagens surgiu por acaso, enquanto registravam os bastidores do documentário em Super 8:

> Nós tropeçamos na ideia da recriação. Estávamos fazendo entrevistas e Iris [Ng], nosso cinegrafista, teve essa ótima ideia de que deveríamos fazer imagens adicionais das entrevistas em Super 8, para que pudéssemos mostrar que o processo de gravação de um filme também é objeto da mesma nostalgia e mutação de fatos quanto o tema do filme – que tudo isso, a partir do momento em que está no passado, está em disputa.[1]

A estética nostálgica do Super 8 contamina também os registros atuais do documentário, colocando passado e presente dentro do mesmo fluxo de recordação, de maneira que é difícil para o espectador diferenciar entre o factual e o ficcional – até o momento em que a própria diretora revela sua estratégia. Essa indistinção reflete a forma com que funciona a

[1] DOWD, A. A. (2013) *Sarah Polley on laying her family history bare in the new documentary Stories We Tell*. Acesso a 2 de abril de 2014 em: http://www.avclub.com/article/sarah-polley-on-laying-her-family-history-bare-in--97550.

memória, omitindo fatos e acrescentando impressões novas a cada vez que rememoramos, sem distinguir precisamente a realidade da impressão subjetiva. No entanto, Polley explica que, embora a produção tenha trabalhado para fazer as recriações da maneira mais autêntica possível, jamais imaginou que o público tomaria as cenas como genuínas.

> Bem, é estranho, porque é tão subjetivo o momento em que as pessoas descobrem que são recriações. Para ser sincera, eu não tinha a ideia específica sobre quando eu gostaria que isso fosse revelado, porque eu realmente pensei que não tinha como não sermos descobertos. Ao longo do filme, eu esperava que, se fizéssemos um bom trabalho, as pessoas iriam se perguntar eventualmente se o que elas estavam vendo era real ou não. Em nenhum momento eu pensei que as pessoas não saberiam até o momento em que revelamos. Então foi um choque para mim, nas primeiras sessões do filme, quando as pessoas diziam: 'Foi incrível quando vimos você no mesmo quadro que sua mãe." E eu respondia: "Por quê?" Eu literalmente não sabia do que eles estavam falando e só após algumas sessões me dei conta: "Oh, as pessoas acham que essas gravações são reais."[2]

A ficção se revela claramente no momento em que, refletindo sobre seu próprio processo de criação, Polley mostra que sua casa familiar é na verdade um cenário e aparece dirigindo a mãe, interpretada por Jenkins. Há, no entanto, diferenças sutis entre as recriações e as imagens de arquivo. Enquanto os Super 8 paternos se focam em temas típicos como férias, lua de mel, festas, reuniões e brincadeiras, o material produzido por Sarah tem um tom mais intimista, ressaltando situações, olhares e gestos marcados na memória dos entrevistados, além do lado mais reservado de Diane: ela aparece como a dona de casa um pouco atrapalhada que consegue fazer várias tarefas ao mesmo tempo, mas também como mulher que guarda segredos.

---

[2] LUSSIER, Germain (2013) *Film Interview: Sarah Polley Explains Secrets of Her Brilliant Documentary 'Stories We Tell'*, acesso a 2 de abril de 2014 em: http://www.slashfilm.com/film-interview-sarah-polley-explains-secrets-of-her-brilliant-documentary-stories-we-tell/ .

Nas imagens produzidas por Sarah, a singularidade dos gestos se sobrepõe à *mise-en-scène* trivial dos *home movies* tradicionais. São recriações concebidas de forma a registrar sutilezas que não aparecem no filme doméstico padrão. Podemos dizer que, usando os termos que Roland Barthes descreve em *Camera Lucida*, essas imagens são concebidas de maneira a ressaltar o *punctum*, ou seja, detalhes do registro que causam uma impressão particular ao observador. Esse conceito se opõe ao *studium*, que se refere aos traços mais gerais da imagem.

Após análise, fica claro que as recriações de Sarah diferem de seu arquivo familiar. Embora conserve o tom nostálgico, o material ficcional da diretora difere do real porque há um olhar diversificado atrás da câmera. De acordo com Patricia Zimmermann, a estética do *home movie*, hobby que se expandiu graças à cultura de consumo incentivada após a Segunda Guerra Mundial, reproduz a limitada visão patriarcal da família nuclear burguesa:

> De fato, as gravações amadoras reforçaram o caráter patriarcal das famílias nucleares, com o pai fazendo duas vezes mais filmes que as mães, de acordo com os dados de marketing da Bell & Howell. Se as mulheres foram necessárias para mitigar a intrusão da tecnologia amadora no lar nos anos 1920, a fotografia e as gravações amadoras expressavam a dominação patriarcal na vida familiar e no lazer nos anos 1950, com as mulheres como acessórios para expandir o mercado.[3]

A voz paternal é o ponto de partida das memórias de Sarah, não apenas pelo abundante material de arquivo usado na edição do filme, mas também por ser usada na narração. Ainda que o objetivo do filme tenha sido dar o mesmo peso a todos os depoimentos, a voz de Michael – e sua subjetividade – é a que acaba dando coerência e *insight* ao relato. De acordo com a diretora, o procedimento inicial para o documentário foi uma

[3] ZIMMERMANN, Patricia. "Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962", *Cinema Journal*, Vol. 27, No. 4 (Summer, 1988), pp. 23-44. University of Texas Press. Pág. 32.

entrevista de quatro dias feita com seu pai. A partir desse material, Sarah escolheu em quais histórias iria concentrar-se no documentário. Em outras palavras, a figura paterna é sua fonte primária de informações. No entanto, ao longo do filme, na medida em que se desdobram outros pontos de vista, bem como a própria subjetividade da diretora, a ideia de família nuclear paternal desmorona, dando lugar a uma configuração muito mais complexa. Sobre a decisão de registrar o processo de gravação da narrativa de Michael, Polley explica:

> Nós estávamos gravando meu pai no estúdio lendo seu texto e decidimos filmá-lo no último minuto; e então decidimos colocar a câmera em mim ao mesmo tempo. Eu não achei que iria usar essa gravação, então quanto ao fato de eu ter me incluído, acho que eu decidi que deveria estar no filme de alguma maneira. Eu não estava confortável sendo "a voz de deus", da minha perspectiva. Eu realmente achei que isso estava fora de questão, mas eu quis me incluir como a personagem da cineasta, da investigadora, da pessoa que quer chegar ao fundo das coisas.[4]

Para a imagem do pai narrando, temos o contra-plano de Sarah que o observa, dirigindo-o, orientando-o, pedindo-lhe que repita determinadas frases. Essa interação entre subjetividade paterna e filial ecoará ao longo de todo o documentário.

Após o choque de descobrir que Sarah não era sua filha biológica, o primeiro instinto de Michael foi tentar colocar toda a história em perspectiva no formato da crônica que ele narra ao longo do filme. Harry, por sua vez, também escreveu sua versão dos acontecimentos. O questionamento sobre a verdadeira motivação de Sarah para fazer o documentário está no próprio documentário. Em um e-mail, Michael lhe pergunta se o projeto não é uma maneira da diretora dispersar o impacto que a descoberta teve na própria vida: "É por isso que você o descreve com uma 'busca pelos caprichos da

[4] LUSSIER, Germain. *Op. Cit.*

verdade e pela imprecisão da memória' em vez de 'uma busca por um pai?'" Ao que Sarah responde:

"Talvez você esteja certo, talvez exista algo por trás da minha necessidade de fazer esse filme que eu estive negando (...) Não consigo entender porque estou nos expondo dessa maneira. É realmente embaraçoso, para ser sincera. Eu perdi completamente a cabeça tentando reconstruir o passado a partir das palavras dos outros, tentando formá-la (a mãe)? É este o tsunami que ela desencadeou quando se foi? E todos nós, ainda nos debatendo em consequência, tentando montá-la a partir dos escombros, e ela nos escapando de novo, logo quando começamos a ver seu rosto?" A fascinação da diretora pela narrativa dá lugar a uma busca, não só pelo pai, mas também pela mãe.

Figura elusiva

Sob as observações do pai, o relato dos entrevistados e a recombinação com imagens ficcionais que buscam preencher os espaços vazios entre eventos felizes, os filmes caseiros ganham uma leitura mais profunda e se transformam em narrativa. Em sua crônica, Michael lembra-se inclusive de comentar sua relação com a câmera Super 8 que comprou à época do casamento com Diane, revelando traços estéticos peculiares de seus registros domésticos. Ele observa: "Sempre que você vê um grupo de pessoas em meus filmes em Super 8 pelas quais você se interessa, a camera se afasta e olha para o telhado de uma casa ou desaparece na distância… Essa é minha maneira de filmar, não incluindo muito as pessoas."

A autocrítica de Michael é perspicaz, já que confirma os depoimentos da sequência seguinte do filme, em que os amigos descrevem as profundas diferenças de personalidade entre Michael e Diane: ele, recluso; ela, expansiva. O próprio Michael, em retrospectiva, nos oferece

uma autoanálise dura em sua crônica em terceira pessoa: “Como em muitos casamentos, talvez na maioria deles, este se desgastou. A paixão dos primeiros anos já havia morrido há muito tempo. Seus estilos de vida eram totalmente diferentes. Diane adorava festas, Michael, solidão. Michael adorava ficar sozinho escutando música, Diana dançava. Ela frequentemente reclamava de sua frieza para com ela, não somente na cama matrimonial, mas em todo seu tempo juntos.” Com essas informações, é possível dizer que seus registros em Super 8, os quais procuram afastar-se de grupos de pessoas para fixar-se na paisagem, passam a retratar, não só eventos de família, mas também a própria personalidade introspectiva do pai.

Apesar das várias maneiras com que o filme representa Diane, ela aparece aqui como figura fugidia. O fascínio pela imagem materna também inspirou Barthes em seu estudo sobre a fotografia, *Camera Lucida*. O sentimento de luto pela morte da mãe dita o tom nostálgico e algo fatalista de seus escritos. A imagem que lhe fascina é a última fotografia tirada de sua mãe, no verão anterior à sua morte. A partir dessa foto, ele volta a um passado de imagens para encontrar a mãe ainda criança. A menina da foto se revelou no final de sua vida, já que, por conta de sua fragilidade, Barthes teve de cuidar dela como uma criança:

> Os gregos penetravam na Morte andando para trás: tinham diante deles o passado. Assim, remontei toda uma vida, não a minha, mas a daquela a quem eu amava. Partindo de sua última imagem, feita no verão anterior à sua morte (tão extenuada, tão nobre, sentada na frente da porta de nossa casa, rodeada de meus amigos), cheguei, remontando três quartos de século, à imagem de uma menina. Claro, a perdia duas vezes, em sua fatiga final e em sua primeira foto, que era para mim a última; mas também era quando tudo oscilava e podia reencontrá-la por fim tal como ela era em si mesma...[5]

[5] BARTHES, Roland. *Op. Cit.* Pág. 114 e 115.

Se, entre a última e a primeira imagem Barthes pôde vislumbrar a essência de sua mãe, o mesmo não fica claro na experiência de Polley, como ela mesma admite no e-mail endereçado ao pai citado anteriormente. Acontece que a diversidade de olhares e pontos de vista aqui não tem valor acumulativo no sentido de definir a figura a materna, mas dispersivo. No documentário da filha, Diane tem dois rostos e uma infinidade de facetas. Nesse cruzamento de narrativas orais e visuais, a pessoa desaparece para dar lugar ao personagem. Talvez para não correr esse risco, Barthes preservasse tanto a última foto da mãe, ao ponto de não reproduzi-la no livro que ela inspirou:

> (Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Esta foto só existe para mim. Para vocês seria somente uma foto indistinta, uma das mil manifestações do "comum", não pode construir de nenhum modo o objeto visível de uma ciência, não pode fundamentar objetividade alguma, no sentido positivo do termo; no máximo poderia interessar a seu *studium*: época, vestidos, fotogenia; não abriria em vocês ferida alguma).[6]

Em *Histórias que Contamos*, a figura elusiva da mãe é referenciada ao longo de todo o filme, porém o excesso de imagens de Diane não resolve seu mistério. Pelo contrário, adensa-o.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland (1989), *Camera Lucida*, Barcelona: Paidós.

DOWD, A. A. (2013), *Sarah Polley on laying her family history bare in the new documentary Stories We Tell*, acesso a 2 de abril de 2014 em:

[6] BARTHES, Roland. *Op. Cit.* Págs. 116 e 117.

http://www.avclub.com/article/sarah-polley-on-laying-her-family-history-bare-in--97550.

LUSSIER, Germain (2013), *Film Interview: Sarah Polley Explains Secrets of her Brilliant Documentary 'Stories We Tell'*, acesso a 2 de abril de 2014 em: http://www.slashfilm.com/film-interview-sarah-polley-explains-secrets-of-her-brilliant-documentary-stories-we-tell/

ZIMMERMANN, Patricia (1988), "Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962", *Cinema Journal*, Vol. 27, No. 4, Summer, University of Texas Press, pp. 23-44.

ENTREVISTA

Entrevista | Interviews | Entretiens

ENTREVISTA COM RAINER STANDKE, MONTADOR DE *LIÇÕES DA ESCURIDÃO*

Paola Prestes *

Em 19 de setembro de 2011, entrei em contato com Rainer Standke,[1] montador do documentário *Lições da escuridão* (1992), de Werner Herzog. Nesta entrevista, Rainer Sandke falou, em detalhe, sobre o processo da montagem do filme. Transcrevo a seguir o depoimento realizado via skype (São Paulo/Los Angeles) que traz ao presente estudo a perspectiva interna desse processo, e revela uma ressonância sensível entre o processo de trabalho, seu resultado e aspectos do estudo sobre o documentário.

Entrevista realizada durante a pesquisa da Dissertação de Mestrado de Paola Prestes, *Poesia Audiovisual: Narrativas poéticas no cinema documentário de Werner Herzog*, defendida em 2012 na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Área de Concentração Signo e Significação nas Mídias.

Paola Prestes: Eu gostaria de perguntar sobre o processo de edição do filme documentário *Lições da escuridão*.

Rainer Standke: Foi em 1991, 1992. Os poços de petróleo estavam prestes a ser apagados. Acho que montamos em novembro. Foi rápido, não

* Doutoranda na Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicações e Artes – ECA, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. CEP 05006-000, São Paulo, Brasil. E-mail: paola@serenafilmes.com.br

[1] O montador alemão Rainer Standke trabalhou com Werner Herzog em nove projetos, dentre eles, *Wodaabe, pastores do sol*, 1989; *Ecos de um império sombrio,* 1990; *Lições da Escuridão*, 1992; *Sinos da profundeza – Fé e superstição na Rússia*, 1993; *A transformação do mundo em música*, 1994; *Morte para cinco vozes*, 1995; *O pequeno Dieter precisa voar*, 1997. Ele vive em Los Angeles, onde recentemente começou a criar *softwares* usados na pós-produção de filmes.

demoramos muito. Passamos quatro ou cinco semanas em Viena, onde Werner morava na época. O que nós tínhamos era uma grande pilha de película, em super-16 mm, negativo. Eu tinha uma grande pilha de copiões, cerca de dezasseis horas, o que, pelos padrões atuais, não é muito. Mas, em termos de filme, é bastante.

Uma grande parte tinha sido filmada em câmera lenta por Paul Berriff. Ele tinha chegado ao Kuwait antes do Werner. Por algum motivo, Werner não pôde ir para lá imediatamente. Acho que ele deu a instrução ao Paul Berriff para filmar imagens incríveis, que o mundo ainda não tinha visto, e filmar tudo em câmera lenta, e filmar material de documentário. Eu tinha a impressão de que o Paul Berriff e sua equipe tinham vontade de fazer algumas entrevistas e filmar um material de documentário mais tradicional e convencional, mas eles tinham sido instruídos para não fazerem isso, ouvi dizer, obviamente pelo Werner. Só encontrei o Paul Berriff na estreia do filme, e mesmo assim, rapidamente.

Isto foi na época em que se trabalhava com película. Naquele tempo, estávamos acostumados a receber uma pilha de película: era aquilo e pronto. Não havia o conceito de sair para filmar material adicional ou coisa do gênero. Mas eles acabaram voltando… Eu tinha esquecido isso. Werner viajou uma segunda vez para lá, acho que ele levou um cinegrafista alemão com ele. Foram os créditos ao final do filme que me lembraram disso. Há um segundo cinegrafista, o nome dele é Rainer Klausmann. E acredito que eles filmaram as entrevistas das duas mulheres em pé.

Em todo caso, quando você se depara com uma grande pilha de material e você não tem ideia do que fazer com ele – e este era mais ou menos o caso, pois nós não sabíamos como íamos montar –, o que você faz é separar os pedaços bons, você alinha as partes boas, as de que você gosta, que te dizem algo. Você as separa e as assiste de novo, e vê o que funciona e que não funciona. E você vai burilando, até ter uma ideia daquilo que você irá fazer com esse material.

PP: Quando você diz "as partes boas", isto pode variar… Que partes são boas? Se você olhar para o material com olhos de jornalista, você vai achar certas coisas boas. Se você olhar com olhos de artista, as partes boas serão algo muito diferente.

RS: Como montador de documentário, é vital que você tenha uma boa noção de todo material que você tem, antes de começar a lapidar. Porque, se você não souber realmente o que tem, não tem como saber que rumo as coisas vão tomar, a não ser que você assista a todo o material bruto.

Isto é algo que alguns documentaristas hesitam em fazer. Também porque custa caro. Ouvi um montador de documentários americano contar numa entrevista que ele assiste aos copiões do material bruto durante seis semanas. Ele faz anotações e não faz um único corte antes de ter feito tudo isso. Seis semanas é mais tempo do que o tempo total que tínhamos para montar *Lições da escuridão*!

O que estou tentando dizer é que nós assistimos ao material – e assistimos tudo. Algumas partes em *fast-forward*, em uma mesa de montagem plana Steenbeck, que, em alemão, se diz *Schneidertisch*, e que quer dizer "mesa de corte". Olhamos tudo, algumas partes aceleramos, o que não chega a surpreender, porque as partes em câmera lenta não ficam tão rápidas quando você roda o filme mais rapidamente do que o tempo real.

Depois de olhar todo o material, ficou claro que não era um material de tipo jornalístico. Não poderíamos ter feito um documentário convencional com o material. Não havia depoimentos, ninguém relatando os fatos nus e crus sobre o que estava acontecendo. Não havia ninguém contextualizando nada.

PP: Você trabalhou com Werner ao seu lado? Você tinha um assistente?

RS: Eu não tinha um assistente. Quando você filma em película, é preciso sincronizar o som e a imagem. Em documentário, isso representa um desafio, mas eles não tinham gravado nenhum som. Tem uma sequência,

depois da metade do filme, onde alguns caras estão se preparando para detonar algo. Sincronizei aquilo antes, depois numerei o filme. Você coloca números no filme e isso te ajuda a organizar o material e, na hora que quiser, reconstituir coisas que você tinha cortado ou jogado fora.

Não tinha um assistente. Trabalhamos de maneira disciplinada das nove às seis, em Viena, só parando uma hora para o almoço. Eu fiz algumas coisas sozinho, mas a maior parte do tempo Werner estava presente. Era o relacionamento de praxe entre um montador e um diretor: Assistir ao material, reagir a ele, compartilhar as reações e ter ideias sobre o que fazer com ele.

PP: Sobre a música: esse documentário sempre me intrigou até eu começar a assisti-lo novamente por causa da dissertação de mestrado que estava fazendo. Eu o redescobri por meio de Richard Wagner. Tive de ouvir Wagner, aprender sobre sua música. Percebi que a estrutura do documentário era muito próxima da estrutura de uma ópera. Comecei a olhar para o documentário como uma ópera. Todo mundo menciona ficção científica a respeito de *Lições da escuridão*, e claro que parece ficção científica com todas aquelas tomadas aéreas… mas, para mim, a descoberta foi a ópera e a música como parte do filme. Praticamente, todas as músicas do filme falam de morte.

RS: Isto é inteiramente possível! Não tinha me dado conta, mas faz sentido.

PP: Por exemplo, de *Peer Gynt,* tem *A morte de Aase*, tem o *Requiem*, de Verdi… Quase todos os trechos musicais estão relacionados com a morte ou a dor, como o *Stabat Mater* de Arvo Pärt. Redescobri o documentário por meio da música.

RS: Interessante.

PP: Reparei que em muitos dos documentários que você montou com Werner Herzog, a música é central. E é central no trabalho dele, como diretor de ópera, suponho que ele goste muito de música. A música é um

tema, como em *Morte a cinco vozes*.[2] Em *Lições da escuridão*, a música não é um tema em si, mas é uma parte muito importante na composição do documentário. Mas vou direto ao assunto: gostaria de saber se a música veio antes, depois ou durante a montagem.

RS: Não foi escolhida antes. O processo a que me referi foi no sentido de identificar, encontrar o filme no material que eu tinha. Num material tão desestruturado como era no caso esse, isso é um desafio. Vou me estender um pouco, mas vou chegar à sua pergunta: você encontra as partes boas, as partes que "falam" para você, certo? Você as alinha e então você encontra a história mecânica que você quer contar.

Por exemplo: na metade do filme, quando eles colocam aquela peça sobre os poços, tem um cara que começa a martelar esse lacre que foi colocado na boca do poço, em câmera lenta. Esse corte conta uma história mecânica: primeiramente, eles fazem isso para preparar outra ação, correto? Depois, eles tiram o lacre e colocam outra coisa no lugar e ficam felizes... É uma pequena história em si. É uma questão de escolha, se você gosta de contar uma história desse jeito. Em uma dimensão maior... no documentário, há pessoas que estão perdidas e você mostra que elas têm algo para se agarrar. É um pequeno procedimento para contar uma história muito tangível dentro do filme como um todo. Na maior parte do filme, você não sabe direito o que está acontecendo, você é claramente confundido pela narração sobre o que ele trata. O filme deixa o espectador se perguntar o que está acontecendo por um bom tempo.

Você assiste ao material e tenta encontrar as partes boas. Quando você as alinha, você junta pequenos trechos que têm a ver um com o outro. Próximo passo: você começa a brincar com a ordem das coisas. Você tem grupos de coisas que combinam e se pergunta: "Como vou estruturar a

[2] *Tod für fünf Stimmen* (direção Werner Herzog, montagem Rainer Standke). Documentário sobre a vida do compositor italiano renascentista Carlo Gesualdo, 1995.

ordem delas? Qual a maior, a melhor dentre elas? Isto deveria estar perto do final do filme. Qual delas faz a narrativa avançar?". Tem um momento no filme, quando chegamos pela primeira vez aos poços de petróleo queimando, que começa com uma longa aproximação de um poço em chamas, e é quando ouvimos… o *Crepúsculo dos deuses*? Não tenho certeza, o trecho de Wagner… Esse é um bom exemplo de como fazer a transição para um novo momento no filme, para um novo grupo de tomadas e sua pequena subparte dentro do filme final. O que chamou minha atenção, quando assisti de novo, é como são pictóricas essas tomadas. Poderiam todas ser sido pintadas por antigos mestres holandeses!

PP: Sim, e pintores românticos alemães também. Algumas pinturas de [Caspar] Friedrich correspondem a fotogramas muito parecidos do filme.

RS: Sim, sim. Quando você chega ao ponto em que o filme começa a tomar forma, faz sentido começar a pensar na música. Porque nesse ponto, nesse filme em particular, era evidente que precisávamos de um áudio, uma trilha. Tínhamos esses fragmentos de narração que Werner ia fazendo enquanto trabalhávamos, mas sabíamos que havia longos trechos do filme em que não havia nada mais a se dizer. Esse filme teria sido aniquilado por uma narração contínua! Se tivesse sido narrado do começo ao fim, teria ficado horrível!

Começamos, então, a trabalhar a música. Tenho muito familiaridade com o jazz, sou um grande fã de jazz, mas sou ignorante em se tratando de ópera. Werner, na época, tinha começado a dirigir óperas. Tinha dirigido algumas. Dirigiu muitas mais, desde então. Não são todas as músicas que funcionam num filme. É difícil dizer o que faz uma música funcionar com imagens em movimento. Fizemos alguns poucos testes com jazz. Jazz costuma ter uma vida própria muito forte. Tende a impor sua estrutura à imagem. E, num filme como o que acabamos fazendo, isso não é bom. Se a música for um fundo musical, for por trás de uma cena dramática, ou narração ou entrevistas, ela não pode ser dinâmica demais, tanto no sentido

do dinamismo do áudio em si, alto e baixo, como no sentido da história que a própria música está contando. Você pode entender isso melhor ao ouvir a trilha musical de um filme padrão de Hollywood: se você prestar atenção só na trilha, verá que ela é incrivelmente insossa.

Para mim, um jeito de identificar uma música boa é se ela mantém o impulso, a pressão, continua a crescer. No mundo do jazz, Dave Brubeck é um bom exemplo de alguém que começa num ponto e vai constantemente crescendo. Ele chega num tempo x, chega ao clímax, e então a música acaba.

Procuramos música assim durante toda a montagem. Enquanto ainda estávamos em Viena, trabalhando no filme, experimentamos várias coisas. Compramos CDs, eu tinha músicas comigo… O trecho de Wagner, acho que é do *Crepúsculo dos deuses*…

PP: É.

RS: …Eu tinha essa gravação numa fita-cassete com a *big band* de Stan Kenton. Disse a Werner: "Sei que esse não é o tipo de música que você gosta, mas acho que a música em si pode funcionar". Então, ouvimos e foi bastante convincente. A versão da *big band* é muito parecida dramaticamente falando com a gravação que usamos. Achei engraçado como chegamos num determinado ponto e identificamos esse trecho de música em particular. Depois disso, foi uma série de experimentos: era tocar uma música com a imagem e ver o que acontecia. Às vezes, dá certo, às vezes, não dá.

PP: Então, você acredita que um filme é inventado durante a montagem, ou as imagens e os sons trazem em si as indicações de como eles deveriam ser montados?

RS: É uma mistura das duas coisas. No caso, era mais… o filme foi encontrado e construído na sala de montagem, portanto, durante o processo de montagem. Não tínhamos nada, fora uma pilha de material bruto, e nenhuma ideia do que fazer com ele. Minha abordagem foi começar com o

material que era espetacular e construir a partir daí. Contruir o aspecto espetacular e dramático das imagens para chegar àquilo que descrevi sobre Dave Brubeck: chegar ao clímax, e, depois desse ponto, chegar numa *coda*[3] no filme. Às vezes, tem um pouco de *coda*. Ou o final do filme. Lembro bem de que sabíamos que não queríamos mostrar nada queimando por um bom tempo de filme. Depois desse momento, a maior parte das coisas começa a queimar e fumegar.

PP: E o fogo e a água tornam-se personagens importantes. Em *O Anel dos Nibelungos*, de Wagner, o fogo e a água são símbolos muito fortes que personificam a luta entre vida e a morte. Encontrei um eco disto no filme. Os personagens mais importantes são elementos da natureza, e dentre eles, o fogo e a água são os mais importantes. Os seres humanos são como insetos…

RS: Sim, Sim.

PP: …que se tornam gradualmente mais humanos à medida que a batalha vai terminando. Quando o fogo é subjugado pela água, os homens tornam-se humanos de novo. Daí, as tomadas são mais fechadas, podemos ver faces humanas, dando risada… até que um deles faz algo louco, que é acender um poço de petróleo de novo! É esta a impressão que a montagem passa: que enlouqueceram e fizeram uma coisa dessas. Não sei se o material foi mesmo filmado nessa ordem. A montagem foi feita com o intuito de fazer os homens parecerem loucos ao acender os poços de petróleo de novo?

RS: (ri) Sim… Foi uma escolha. Obviamente, Werner teve essa ideia quando fazia o *voice-over*, de retratar esses caras como se estivessem enlouquecendo.

PP: Coisa que ele costuma fazer em seus filmes… Todo mundo enlouquece num determinado momento!

---

[3] *Coda* (termo italiano que, em português, quer dizer *cauda*): é a seção com que se termina uma música.

RS: (ri) Sim, assim como na vida! Acontece que o documentarista não se atém à ordem em que as coisas foram filmadas. Porque isso não tem importância. Não existe uma maneira mecânica de você controlar o material que você escolhe. Mas, no caso do Werner, em especial, o material bruto não veio com uma papelada cheia de anotações. O que tinha era uma pilha de copiões revelados, era só. A gente tinha de se virar com o material bruto filmado. Ele nem tinha colocado etiquetas em muitos dos rolos de filme para ordená-los. Era como um grande jogo de adivinhação. Cortamos esses pequenos segmentos. Os poços sendo acesos de novo era um deles, e mexemos, testamos a ordem das coisas. Sabíamos que tínhamos de chegar a um filme de cerca de uma hora. Era preciso encontrar o melhor lugar para cada segmento. É assim que você chega a um filme.

PP: Mas em que momento você sentiu que tinha uma história?

RS: Boa pergunta! (ri). É o momento quando você sente que você tem um pedaço que funciona. Você tem três, quatro, cinco desses módulos que você estruturou, e você acha que cada um desses módulos funciona sozinho, e você tem um conjunto de três, quatro ou cinco módulos de material que funcionam em uma determinada ordem. Mas, talvez, o jeito que você os utilizou não funciona. Eles talvez estejam no lugar errado do filme. Ou, talvez, funcione de um modo geral, mas você não tem lugar para um trecho especialmente incrível, ou uma cena incrível, digamos. Daí, você vai experimentando. E você começa a ter a sensação de que algo está funcionando, muito gradativamente. Você tem que dar uma passada geral de olhos de vez em quando, a cada dois ou três dias, para ter ideia do que está dando certo e do que não está. É esse o desafio da montagem. Porque você já viu o material inteiro cinco mil vezes e você precisa conseguir reagir a ele com o frescor da primeira vez. Para mim, o único jeito é assistir a tudo de novo. Não dê *fast-forward,* não fique pulando de lá para cá. Olhe para o material e brinque com o que você tem, e seu instinto dirá a você o que dá certo e o que não dá.

PP: Queria perguntar a você sobre isso, sobre lógica *versus* intuição. Parece-me, portanto, que a intuição ou a sensibilidade é até mais importante do que a lógica. Ela é fundamental na realização de um documentário?

RS: Sim, positivamente. É preciso manter vários fatores sob controle, mas é necessário ter sensibilidade com relação àquilo que estamos fazendo. Quanto mais assisto a filmes e vídeos, mais me dou conta de que eles precisam ter uma verdade emocional dentro deles, pois, se não tiverem, não fazem diferença nenhuma. É necessário que as coisas funcionem em termos emocionais. É preciso prender a atenção das pessoas. As pessoas precisam acompanhar seu filme em algum nível emocional. Caso contrário, não importa o quanto os fatos que você está apresentando sejam brilhantes, pois eles não estarão conectados emocionalmente, e estará tudo perdido. E, certamente, num filme que, como este, que representa um desafio, que não pega o espectador pela mão e o conduz através da história, o espectador precisa estar interessado por vontade própria. O filme precisa funcionar em um nível emocional, e, para isto, é necessário ter sensibilidade.

PP: Se a realização de um documentário sempre representa correr alguns riscos, *Lições da escuridão* corre *muitos* riscos. Entendo que o filme foi encomendado, que pediram a Werner Herzog para fazer o filme para um canal de TV. Ele tinha de ir ao Kuwait fazer um filme sobre a guerra. Ele volta com um filme onde sequer o nome do país é mencionado! O nível de risco que isto representa… não há datas, nenhuma referência de que guerra é aquela... Você estava preocupado com relação ao público? Como o filme seria recebido?

RS: Não. Werner Herzog é muito seguro. Ela vai e filma, certo? Ele filma muito deliberadamente, e não filma muitas tomadas de cobertura. Durante o tempo em que trabalhei com ele – faz tempo que não falo com ele –, ele filmava aquilo que filmava, e, frequentemente, aquilo que você vê na tela é aquilo que ele filmou. Ele não filmou de um ângulo diferente, ou um primeiro plano, ou algo do gênero. Ele é corajoso: chegou para editar sem

saber como ia montar o material. Mas ele acabou encontrando o caminho do filme. Depois de trabalhar com ele algumas vezes, notei que tem um momento durante a montagem em que ele começa a mostrar o filme, ou partes dele, para pessoas que vão visitá-lo na sala de montagem. Ele testa coisas com as pessoas, como um trecho da narração, para ver se as pessoas reagem, ou não, àquele determinado trecho da narração. Foi interessante testemunhar aquilo: o início, quando ele não sabia o que ia fazer, e depois, à medida que progredíamos, quando ele foi tendo mais certeza sobre as coisas, o que não chega a ser surpreendente...

Mas, deixe-me voltar à sua pergunta. Lembro que havia um canal alemão de TV a cabo, o Première, que era parte do império do Leo Kirch.[4] Foi o primeiro canal de TV a cabo da Alemanha. Eles estavam tentando ser um tipo de HBO. Então, *Lições da escuridão* foi uma das poucas coisas que eles encomendaram e produziram. Eles tinham outros parceiros, acho que tinha um produtor da BBC e o Canal+ francês.

PP: Sim, e o Canal+ espanhol também.[5]

RS: O diretor de programação, que era nosso contato, veio a Viena pelo menos uma vez, talvez duas. Era um alemão da Première, de Hamburgo. Ele viu o que estávamos fazendo desde o início. Ele tinha muito respeito pelo Werner, e nunca se manifestou no sentido de nos mandar fazer algo totalmente diferente. Acredito que a Discovery comprou o filme pronto muito mais tarde. Quando eles adquiriram o filme, ele era um *fait accompli*.

[4]No final do anos de 1990, Leo Kirch chefiou a segunda maior empresa de comunicações da Alemanha. Com o apoio financeiro de politico e investidores como Rupert Murdoch, Silvio Berlusconi e um príncipe saudita, Kirch criou um império que incluía canais de TV, direitos de filmes e uma participação das corridas de Fómula 1. Uma manobra malsucedida levou o grupo de Kirch à falência em 2002.
Disponível em: <http://www.nytimes.com/2011/07/15/business/media/leo-kirch-is-dead-at-84-headed-media-empire-that-went-bankrupt.html>. Acesso em: 14 set. 2011.

[5]*Lições da escuridão* é uma coprodução entre a Werner Herzog Filmproduktion, os Canal+ francês e espanhol, e o Première. Estreou na televisão no canal Discovery, como parte de uma série de documentários chamados *Discovery Journal*.

Li em algum lugar que eles apresentaram o filme de maneira meio equivocada... como um programa político. Erraram feio. (ri)

PP: Não sei como o filme foi recebido pelo público de televisão. Talvez você saiba. Li que o filme foi muito mal recebido no Festival de Berlim (1992). O público não gostou nem um pouco. Depois disso, Werner escreveu seu manifesto contra o Cinema Verdade.[6] O filme é agora considerado uma obra de arte. Talvez as pessoas precisassem de tempo para começar a entender o filme?

RS: Sim, possivelmente. O público alemão gosta de polemizar. No que diz respeito a Herzog, ele é amado ou odiado. Não importa o filme, haverá sempre um grupo de pessoas que ama o filme de paixão… Isto vale para todos os filmes que eu conheço, e sempre foi verdade para todos os filmes dele. Eu estava em Berlim, mas confesso que não me lembro direito. Estava estressado porque tínhamos montado em cima da hora e a cópia do filme estava atrasada. Houve problemas com o laboratório. Portanto, eu ainda estava bastante estressado por causa disso.

Nem todas as pessoas entendem todos os filmes, certo? Não me surpreende que houvesse gente pensando que era algo que não podia ser feito, ou que fosse impróprio… Mas o Werner não é do tipo de se deixar impressionar com coisas assim.

PP: Você usou o termo "impróprio". Estou pensando em documentários poéticos, ensaios fílmicos... Como você se sente a respeito desses termos?

RS: Quando funcionam, são lindos. Quando não funcionam, são o caos. Há exemplos de coisas que deram certo, por exemplo... Você se lembra de *Koyaanisqatsi?*[7]

PP: Sim.

---

[6] Declaração de Minnesota, 1999. Ver Anexo.
[7] *Koyaanisqatsi*, *vida fora de equilíbrio*, Godfrey Reggio, 1982.

RS: Assisti há muito tempo, e não vi mais desde então. Mas me lembro que fiquei impressionado. Não se tratava de documentar nada. Não era um documentário, eu acho. As lembranças vão voltando à medida que conversamos. A questão que se coloca sobre aquilo que é próprio ou impróprio é: na qualidade de documentarista, será que você não deveria mostrar a "verdade", entre aspas? Desde o começo dos anos de 1990, é mais amplamente aceito que documentários não sejam objetivos. Os documentários não podem ser realmente objetivos. As pessoas hoje em dia… com todo esse lixo dos *reality shows* que as pessoas engolem, elas esperam... elas são cúmplices dos diretores e produtores de *reality shows*. As pessoas sabem que não estão vendo a "realidade". Elas sabem que as coisas podem ser manipuladas, comprimidas. Assim, acho que a discussão na época acontecia em um nível mais fundamental e, hoje, essa questão não tem mais tanta importância.

PP: Há um primeiro nível, que é quando o documentarista resolve romper o contrato com a verdade e diz: "Eu não tenho de ser fidedigno ou fiel aos fatos", que é o que Herzog chama de "a verdade dos contadores". O segundo nível acontece quando o documentarista chega a algo diferente, que pode ser chamado de poesia audiovisual ou arte. No caso do documentário, isso ainda nem tem um nome, porque não é exatamente ficção, como a entendemos, e não é mais documentário. Eu me pergunto sobre esse segundo nível. Acho que é aquilo que Herzog chama de "êxtase da verdade". Ele mencionou isso durante a montagem de *Lições da escuridão*?

RS: Não. O processo todo não foi uma coisa cerebral demais. Foi mais intuitivo, acho que tanto para mim quanto para o Werner. Nenhum de nós dois é um erudito. Mas, não deixamos de ser cineastas porque não fizemos uma escola de cinema. Não somos versados em teorias sobre cinema e coisas do tipo. Quando falamos sobre filmes, pelo menos eu não sou – e nunca serei – um intelectual, creio. Em uma situação de montagem,

você normalmente está lidando com restrições: este é o material que você tem, e este é o tempo que você tem.

A invasão do Kuwait aconteceu na primavera, entre fevereiro e abril. Os poços de petróleo estavam sendo apagados entre o verão e o outono. Eles [os técnicos] tinham acelerado a extinção do fogo. Eles vinham progredindo mais rapidamente do que tinham imaginado, e a ideia era lançar o filme no primeiro aniversário da libertação do Kuwait, que também coincidia com o Festival de Berlim. Portanto, havia restrições bem palpáveis. E não ter um filme pronto era algo que não passava pela cabeça de ninguém. Isso ajuda tremendamente na hora de se livrar de certos receios, porque, quando você olha para algo o suficiente, você sabe o que não está dando certo, não sabe? Você tem de confiar no seu instinto. Estou tentando descrever o processo de construção de um filme como esse, e esse filme em particular, claro: você tem esses blocos de encaixe que você vai combinando até chegar ao ponto em que sente que funciona, ou, pelo menos, funciona da melhor maneira possível. E, aí, você segue em frente.

Werner e eu concordamos que há um tempo determinado que a gente passa na montagem e que é produtivo. Eu especificaria isto um pouco mais: há um tempo determinado que você passa até chegar… quando o filme é 90% daquilo que ele pode ser. O tempo que você gasta além desse ponto torna-se infinitamente menos produtivo. Você corre o risco de piorar o filme. Você fica fazendo aquelas melhorias minúsculas que, no final, não fazem tanta diferença. Elas não alteram aquilo que há de fundamental no filme.

PP: Quando você recebe um material bruto, como as dezasseis horas de *Lições da escuridão*, você acredita que há um filme apenas contido nesse material bruto? Ou você poderia ter feito outro filme com esse mesmo material bruto?

RS: Penso que, nesse caso em particular, havia só um filme. Havia muitos segmentos de três minutos, mas este não era o foco, certo? O que

virou um documentário de cinquenta e quatro minutos, um documentário de uma hora para a TV, era um só. Acredito que é isso e ponto final. É o que fizemos com aquele material bruto. Não acredito que pudéssemos ter ido em nenhuma outra direção por muito tempo sem darmos em um beco sem saída.

PP: Normalmente, Werner Herzog não usa efeitos especiais em seus filmes. Notei a câmera lenta em *Lições da escuridão* e me perguntei se esse efeito tinho sido usado durante as filmagens ou depois. Você acabou de me dizer que foi durante as filmagens.

RS: Sim, sim.

PP: Isso não é um pouco perigoso para o montador? Se Werner pediu isso, quer dizer que ele já tinha algo em mente...

RS: Sim. Você tem de olhar para o que ele tinha feito antes, já em 1991. Ele tinha feito vários documentários que eram meio poéticos, não muito convencionais, e ele tinha feito vários longas-metragens que continham elementos estranhos. A longa sequência de *Cobra Verde*,[8] por exemplo, é um desses momentos que não são convencionais. Podemos chamá-los de poéticos. Dão certo no caso de alguns realizadores, e não dão certo com outros. Tecnicamente falando, quando aplicamos o efeito de câmera lenta depois da filmagem, não chegamos a um resultado redondo. Por isso, se você quer que algo fique bonito no resultado final, é preciso filmar numa velocidade menor do que a do tempo real. Acredito que ele tinha isso em mente quando falou com o Paul Berriff, antes de ele partir para o Kuwait. Você está lembrada que o diretor de fotografia foi para lá antes de Werner.

PP: Normalmente, tomadas aéreas são usadas como complemento. Em *Lições da escuridão*, há uma quantidade enorme desse tipo de tomada. Sinto que essas tomadas são uma das coisas que fazem o filme dar tão certo. Decolamos e pairamos sobre esse planeta estranho. Você escolheu

[8] *Cobra Verde* (1987), de Werner Herzog.

deliberadamente as tomadas aéreas? Ou essas eram praticamente o único tipo de tomada que você tinha para trabalhar?

RS: Muito do material… sabe, as tomadas aéreas? Só tinha isso. Foi a escolha certa, filmar só aquelas imagens de cima, pois é o que faz com que o filme se sustente em longo prazo. Todos aqueles longos voos, se fossem substituídos por tomadas estáticas, tomadas terrestres, seriam extremamente enfadonhas. Assim, acho que foi uma boa escolha. E, falando sobre efeitos especiais, quando você corta um filme, você não tem fusões, onde uma tomada faz a transição para outra no espaço de alguns segundos. Não tem isso em película, não dá para simular. Tive de convencer Werner a usar fusões desde o início. Você se lembra daqueles voos sobre o deserto vazio?

PP: Sim.

RS: Chegamos ao que parecem ser bunkers de aviões. Aquela sequência tem fusões. Precisei de um pouco de lábia para conseguir a permissão para usar as fusões no final do filme. Acho que deram muito certo.

PP: Há um certo espírito em vários filmes do Werner. Eles passam a mensagem de que a humanidade está condenada. Ele utiliza partes da Bíblia, relatos mitológicos, costurados com músicas e imagens, e o resultado é uma visão desencorajadora sobre a humanidade. É como uma lupa: ele vai para o Kuwait filmar uma guerra e o que aparece no filme é a história de todas as guerras. Não é uma série de guerras diferentes. Talvez, no final das contas, estamos sempre lutando na mesma guerra, que nos levará a um só lugar, a destruição. É uma interpretação apocalíptica.

RS: Eu não tinha uma diretriz quando começamos a montar. Quando escolhemos os títulos de cada bloco, Werner estava trabalhando na narração. Nós, certamente, vetamos coisas pelo mesmo processo que vetamos outras: isso está funcionando emocionalmente, nas nossas entranhas? Como repercute em nós?

Acho que você tem razão, que Werner tem tendência a chegar a declarações do tipo "O mundo está acabando", ou que ele tem uma afinidade com, digamos, o apocalipse. Mas ele, certamente, não me passou instruções para fazer um filme apocalíptico que ele só viria a assistir depois de pronto. (ri)

Tem outra coisa que eu gostaria de te contar sobre o áudio. Tínhamos o filme montado, isto é, tínhamos as imagens montadas no que seria a sequência final e o som sincronizado, mas ainda não tínhamos gravado o *voice-over*. Tínhamos o texto do *voice-over* que o Werner lia para quem estivesse connosco assistindo o filme. Eu tive de voltar a Munique, onde eu vivia, e onde ficava a produtora do Werner, nem sei se ainda é sediada lá... Começamos a trabalhar na trilha sonora e… tinha muito pouco áudio utilizável do Kuwait. Você nunca ouve um helicóptero no filme, e isto é deliberado. Se a gente tivesse colocado o barulho do helicóptero, teríamos acabado com um filme que zumbia sem parar. Teria sido horrível. Há pouquíssimo áudio original. Tinha um som sibilino, acredito que esse não seja um efeito. Aquela locação deve ter sido muito barulhenta. Não dava para dizer o que era líquido jorrando, mangueiras silvando ou máquinas, e por aí afora. Um editor de som inglês chamado Max Hoskins, que morava em Munique na época, trabalhou no filme por dez dias. Tudo passou por ele. Ele colecionava sons. Ele usou um ou dois sons da gravação original. Portanto, o som do filme não é exatamente real.

PP: Interessante, não tinha pensado nisso. Voltando para a música: Há vários compositores como Schubert, Wagner, Prokofieff, Mahler, Grieg, Arvo Pärt... Quem sugeriu a música? Como você testou a música que iria utilizar?

RS: Eu conheço relativamente pouco sobre música clássica. Eu propus a ideia de usar o *Crepúsculo dos deuses*, porque eu tinha uma gravação em fita em uma versão de uma *big band*.

PP: Certo.

RS: Eu trouxe a fita para ouvirmos quando estava cortando o filme. Depois que isso deu certo, sabíamos que haveria outros trechos de Wagner que poderíamos tentar usar. Usamos um CD com versões instrumentais, sem voz, de *greatest hits* de Wagner, com os trechos de ópera mais conhecidos. É um processo de erro e acerto. Você se lembra daquele procedimento que mencionei há pouco sobre a substituição dos lacres das bocas dos poços de petróleo?

PP: Sim.

RS: Tem um pedaço de música clássica que usamos antes, num filme diferente, acho que em *Wodaabe – pastores do sol*… Mas não posso levar o crédito pela escolha de nenhuma outra música, não que eu me lembre. Werner conhecia e admirava Pärt. Não me lembro de onde vieram as outras músicas. Tínhamos trabalhado com um cineasta em Viena e ele prestou uma consultoria musical para nós. Ela já tinha feito isso em filmes anteriores. Ele achou o Schubert, creio, e talvez tenha sugerido outras músicas. O nome dele é Michael Kreihsl.

PP: Você se recorda em que ponto da montagem encontrou esse fio conductor musical, digamos... o trecho de Wagner? Você se recorda do quanto já tinha cortado?

RS: Não me recordo porque é um alvo em movimento. Você reconsidera esses segmentos o tempo todo, certo? Isto está muito longo, isto aqui está ficando chato... Aí, você condensa mais um pouco. É provável que, quando fizemos um primeiro esboço de montagem, o filme estivesse longo demais. Talvez uma hora e meia ou duas. Normalmente, quando tem um canal de televisão envolvido, a gente trabalha com uma duração determinada. Por isso, lapidamos mais um pouco.

PP: Há dois depoimentos no filme, com as duas mulheres. Eles não têm legendas, portanto, precisamos confiar em Werner, como no caso da falsa epígrafe de Blaise Pascal. Ele quase nunca usa legendas. É ele que conta ao espectador o que os personagem estão dizendo. Essas entrevistas

são uma quebra estética e narrativa. Tem as paisagens, a música, e, de repente, dois depoimentos curtos. Não estou dizendo que eles não "casam" com o resto do filme, mas talvez você pudesse ter montado o filme sem eles. Havia a opção "Vamos ser radicais, não queremos nenhum ser humano falando neste filme". Você pode comentar sua escolha?

RS: Todas essas coisas formais nunca funcionam. Quando você está montando um documentário e você determina "Não vamos usar música ou legendas, ou títulos para os blocos, ou coisas do tipo, você sempre acaba violando as regras ou dogmas que você se impôs. Porque você vai chegar à conclusão que você precisa de certas coisas... Costumo pensar que, se você optar por uma abordagem ortodoxa, vai acabar num lugar bem desconfortável. Essas coisas nunca funcionam de fato.

Quando assisti ao filme de novo, recentemente, me perguntei se espectadores árabes entenderiam o que elas dizem. A jovem mãe, especificamente, deve ter sido coerente no que diz. Não tenho tanta certeza com relação à outra mulher. Não tenho certeza se o que ela estava falando faz algum sentido para quem fala árabe. Porém, elas certamente tiveram um papel. Em retrospecto, elas nos envolvem porque são humanas, mesmo se há um distanciamento. Vários governos na época reagiram com indignação diante dos atos de tortura que os iraquianos praticaram no Kuwait. Foi assim que as "peças de museu" entraram na montagem. Creio que tanto o museu como as mulheres foram filmados na segunda viagem. Ele [Herzog] se ausentou por uma semana e, aliás, o cinegrafista que filmou esse material era de Munique.

PP: São os únicos elementos que localizam o filme. Elas usam roupas de uma certa cultura ou país. Assim, somos trazidos de volta à Terra por alguns minutos. Mas não por muito tempo. É como um lembrete da humanidade, sem estragar o aspecto fantástico, de fábula, do filme. Elas nos lembram disso pelo simples fato de estarem lá, pois não compreendemos o que falam. Estamos nas mãos de Werner, que narra o que elas dizem.

RS: No que diz respeito ao ritmo do filme, elas têm a função muito útil de impulsionar e aumentar a pressão do filme. Elas aparecem relativamente cedo. Pintamos o quadro de uma paisagem devastada, e aí encontramos essas duas mulheres, mas, por outro lado, as encontramos antes de penetrar no fogo e na fumaça. Elas certamente ajudaram a orquestrar o grande arco dramático do filme.

PP: Eu o agradeço muito pelo seu tempo e por compartilhar tudo isso comigo.

RS: Se você tiver qualquer outra pergunta, não se acanhe. Podemos conversar mais.

PP: Obrigada.

ANEXO

A Declaração de Minnesota

A Declaração de Minnesota (também conhecida como Carta de Minnesota) é um manifesto que, sem de fato sê-lo, aproxima-se de uma explicação sobre a teoria herzoguiana do "êxtase da verdade". Ao ser apresentado no Festival de Cinema de Berlim de 1992, o documentário *Lições da escuridão* foi vaiado e o diretor hostilizado.[9] Eis a descrição do acontecimento nas palavras de Herzog:

> Ao estrear no Festival de Cinema de Berlim, o filme se deparou com uma orgia de ódio. Em meio aos gritos irados do público, eu conseguia entender apenas "estetização do horror". E, quando eu me vi sendo ameaçado, e as pessoas cuspiram em mim quando subi no palco, dei apenas uma única, banal resposta: "Seus cretinos," disse, "isto é o que Dante fez em seu Inferno, o que Goya fez e Hieronimus Bosch também."[10]

O acontecimento o motivou a escrever o manifesto, que ele depois apresentou no Walker Art Center, em 30 de abril de 1999, em Mineápolis, Minnesota (EUA). Na ocasião, o Walker Art Center promovia uma retrospectiva da obra de Werner Herzog.

Herzog escreveu o manifesto em inglês e nunca o traduziu por achar que o texto funciona melhor neste idioma. A seguir, o manifesto em sua

---

[9] Em outros países, notadamente nos EUA, o filme foi bem recebido.

[10] Palestra dada por Werner Herzog em Milão, depois da projeção de *Lições da Escuridão*. Traduzida e transcrita no jornal da Universidade de Boston, Arion, vol. 17.3, na edição do inverno de 2010. Disponível em: <http://www.wernerherzog.com/personal.html#c128>. Acesso em 15 set. 2011.

versão original, seguida de uma sugestão minha de tradução para o português.

Minnesota Declaration[11]

Truth and fact in documentary cinema – *Lessons of darkness*.

1. By dint of declaration the so-called Cinema Verité is devoid of verité. It reaches a merely superficial truth, the truth of accountants.

2. One well-known representative of Cinema Verité declared publicly that truth can be easily found by taking a camera and trying to be honest. He resembles the night watchman at the Supreme Court who resents the amount of written law and legal procedures. "For me," he says, "there should be only one single law: the bad guys should go to jail." Unfortunately, he is part right, for most of the many, much of the time.

3. Cinema Verité confounds fact and truth, and thus plows only stones. And yet, facts sometimes have a strange and bizarre power that makes their inherent truth seem unbelievable.

4. Fact creates norms, and truth illumination.

5. There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylization.

[11] Disponível em: www.wernerherzog.com/personal.html#c93 Acesso em 15 set. 2011.

6. Filmmakers of Cinema Verité resemble tourists who take pictures amid ancient ruins of facts.

7. Tourism is sin, and travel on foot virtue.

8. Each year at springtime scores of people on snowmobiles crash through the melting ice on the lakes of Minnesota and drown. Pressure is mounting on the new governor to pass a protective law. He, the former wrestler and bodyguard, has the only sage answer to this: "You can´t legislate stupidity."

9. The gauntlet is hereby thrown down.

10. The moon is dull. Mother Nature doesn´t call, doesn´t speak to you, although a glacier eventually farts. And don´t you listen to the Song of Life.

11. We ought to be grateful that the Universe out there knows no smile.

12. Life in the oceans must be sheer hell. A vast, merciless hell of permanent and immediate danger. So much of a hell that during evolution some species - including man - crawled, fled onto some small continents of solid land, where the Lessons of Darkness continue.

Verdade e fato no cinema de documentário – *Lições da escuridão*

1. De tanto reiterá-la, o chamado Cinema Verdade é destituído de verdade. Alcança uma verdade meramente superficial, a verdade dos contadores.

2. Um conhecido representante do Cinema Verdade declarou publicamente que a verdade pode facilmente ser encontrada ao empunharmos uma câmera e tentarmos ser honestos. Ele parece o vigia noturno da Corte Suprema que se indigna com a quantidade de leis escritas e procedimentos legais e diz: "Para mim, deveria existir apenas uma lei: os bandidos deveriam ir para a cadeia".

Infelizmente, ele está parcialmente certo, na maior parte dos casos, na maior parte do tempo.

3. O Cinema Verdade confunde fato e verdade, e, portanto, cultiva apenas pedras. Mesmo assim, os fatos às vezes têm um estranho e bizarro poder que faz com que a sua verdade inerente pareça algo inacreditável.

4. O fato cria normas, e a verdade, iluminação.

5. Há camadas mais profundas de verdade no cinema, e existe uma verdade poética, extática. É algo misterioso e elusivo, que só pode ser alcançado por meio da fabricação, da imaginação e da estilização.

6. Os cineastas do Cinema Verdade parecem turistas tirando fotografias em meio às antigas ruínas dos fatos.

7. O turismo é um pecado, viajar a pé, uma virtude.

8. Todos os anos, na primavera, muitas pessoas pilotando motoneves rompem o gelo que começa a derreter nos lagos de Minnesota e morrem afogadas. Cresce a pressão sobre o novo governador para que ele crie uma lei que proteja essas pessoas. Ex-lutador e guarda-costas, ele dá a única resposta sensata para o problema: "Não se pode fazer uma lei contra a burrice".

9. Assim, o desafio está lançado.

10. A lua está sem brilho. A Mãe Natureza não está chamando, não fala com você, embora uma geleira, eventualmente peide. E você não ouve a Música da Vida.

11. Deveríamos ser gratos pelo fato do Universo, lá fora, não conhecer o sorriso.

12. A vida nos oceanos deve ser um inferno. Um vasto e impiedoso inferno de perigo permanente e iminente. Tal inferno que, durante a evolução, algumas espécies – incluindo o homem –, rastejaram, fugiram para alguns pequenos continentes de terra firme onde as *Lições da Escuridão* continuam.

Sites

LONDON GROUND info | contributions:
http://www.indiegogo.com/LONDONGROUND

MICRO FILMS Web TV
http://microfilmswebtv.com

Website de Cláudia Tomaz
www.claudiatomaz.com

Página do Facebook LONDON GROUND
http://www.facebook.com/group.php?v=wall&ref=mf&gid=358578052673

HOLON Film LAB blog
http://holonfilmlab.blogspot.com

UMA DEFINIÇÃO DE CINEMA, POR PEDRO COSTA

Ana Catarina Pereira, Bruno Medeiros, Fernando Cabral, Miguel Mota Pires *

Pedro Costa foi um dos convidados da V Edição dos Encontros Cinematográficos que decorreram de 20 a 22 de março de 2015, no Fundão (espaço cultural A Moagem − Cidade do Engenho e das Artes) e na UBI (Anfiteatro Cinubiteca). Os Encontros Cinematográficos são uma iniciativa que resultam da parceria entre a Associação Luzlinar, Universidade da Beira Interior, Câmara Municipal do Fundão e Cinemateca Portuguesa. Antes de apresentar o seu mais recente filme, *Cavalo Dinheiro*, Pedro Costa concedeu-nos uma entrevista na qual falou sobre o processo criativo, o medo de filmar e a sua própria definição de Cinema.

Fernando Cabral: Qual é a visão que tens actualmente sobre o teu primeiro filme? Passados mais de 25 anos da estreia d'*O Sangue*, como é que olhas para o teu primeiro filme?

Pedro Costa: Nem com saudade nem com remorso.

FC: Vais voltar a fazer aquele tipo de ficção, ou vais continuar nesta linha que segues?

* Ana Catarina Pereira: Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, Dept. de Comunicação e Artes. 6200-001, Covilhã, Portugal.
E-mail: anacatarinapereira4@gmail.com
Fernando Cabral: Mestrado em Cinema. Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, Dept. de Comunicação e Artes. 6200-001, Covilhã, Portugal.
E-mail: fernando.cabral.cinema@gmail.com
Bruno Medeiros e Miguel Mota Pires: Mestrandos em Cinema, Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, Dept. de Comunicação e Artes. 6200-001, Covilhã, Portugal. E-mails: bruno_rmedeiros@hotmail.com; miguelmotapires@gmail.com

PC: O que é que tu chamas de "aquele tipo de ficção"?

FC: Ficção mais convencional, algo mais trabalhado, com muita equipa.

PC: Eu acho que, neste filme que fiz agora (enfim, no ano passado), o tipo de ficção é o mesmo. Mas não é feito ou produzido da mesma maneira… Por isso, duvido. Duvido que utilize, ou que procure, ou que encontre, ou que me seja disponibilizado dinheiro, meios, equipas, material, etc… Entretanto mudou muita coisa, não é? Mudou tudo, quase: no cinema, na tecnologia, em Portugal, em mim (risos). Portanto, não. Enfim… É uma rutura que é mais da ordem da produção, para ser mais simples, e não tanto do que tu chamas de ficção. Pode parecer o contrário, mas o meu último filme, ou mesmo o filme que fiz e que toda a gente diz que parece muito documental, *No quarto da Vanda*, talvez seja o mais ficção… Pelo menos, é o mais ensaiado com os atores, o mais trabalhado no texto, na construção ficcional. Portanto, essa parte continua parecida; digamos que as maneiras de concretizar é que são radicalmente diferentes.

FC: Há uma continuidade, que é o detalhe e o rigor que tens nos enquadramentos, na parte mais pictórica do quadro, por assim dizer. Em qualquer um dos teus filmes, mesmo no primeiro, nota-se esse rigor (tanto na fotografia como no próprio movimento da câmara), e isso mantém-se. Há uma certa coerência nessa dedicação ao trabalhado e ao rigor pictórico. Tens muitas influências da Pintura?

PC: Para ser franco, não. Não posso negar que tenho influências do Cinema, mas da Pintura, não. É melhor pensarmos que, tendo o Cinema nascido, vivido um bocadinho à sombra e lutado contra a Pintura, nos primeiros momentos da sua existência, quando os filmes começaram a ser um pouco mais trabalhados e começaram a aparecer realizadores com algumas ambições, era inevitável que se criasse (para ser muito simples)

uma perspectiva. Quando se diz que "há um olhar", basicamente refere-se a haver uma perspectiva sobre as coisas − e isso é a Pintura, não é o Cinema. Portanto, o Cinema deve isso à Pintura, e não propriamente o que se costuma dizer em termos de "claro/escuro" e não sei quê… É o pôr as coisas em perspectiva: foi o que a Pintura fez antes do Cinema.

FC: Perguntava isso porque, em todos os teus filmes, há um detalhe na cor, contraste, sombra.

PC: O que estou a dizer é que não é estético. As pessoas falam muito disso como sendo uma estética, mas não é: é uma moral. O que o Cinema fez foi aproveitar da Pintura uma maneira de ver as coisas. No princípio, estiveram os italianos, com a maneira de ver o longe e o perto… Até chegarmos ao Cézanne, por exemplo, onde tens que ver através da mancha, da cor, do relevo e da osmose entre essas coisas. Isso é um caminho que o Cinema teve que seguir e que acompanhar, porque foi a Pintura que o fez primeiro. A questão não passa por perceber como é que a luz está sobre um personagem à esquerda, ou como é feita determinada composição, ou… isso é acessório. Eu não me sinto influenciado pela Pintura, nem sou nada conhecedor; ou, por outra, sou pouco. É claro que já vi bastante, mas o que me influencia, sem problemas de confessar, é o Cinema e a Fotografia; são coisas químicas, percebes? "Como é que a luz reage?" Antes, era uma película numa certa área; agora, importa-me saber como é que o digital resolve alguns problemas de pouca luz, média... e de cor.

FC: Falaste na influência, e voltando agora ao primeiro filme, sentiste-te, de certa forma, "aprisionado" às tuas influências da altura? Normalmente, o primeiro filme traz sempre marcado as nossas influências.

PC: Acho que a palavra, no meu caso, não era "aprisionado". Naquela altura, estava a ver os filmes que me formaram. Hoje, eu não vejo filmes que me formem. Portanto, tenho de fazer, eu próprio. Eu vivia muito

com esses filmes que me formaram, e ainda vivo (mais em DVD, algumas vezes na Cinemateca, etc…), mas não era uma questão de me sentir aprisionado ou bloqueado. Era tentar… retribuir. É essa a palavra, retribuir uma série de coisas que são, talvez, visíveis no filme: a pessoa que me tinham oferecido, ou que me estavam a oferecer, na altura. Porque, nessa altura, como se vê no filme, eu era muito cinéfilo. Hoje deixei de ser. Hoje, não… deixei de ser muito rapidamente. Não é porque tenha visto todos os filmes, longe disso − há muitos realizadores dos quais não vi nem metade dos filmes que devia ver mas, de repente, parou. Foi uma coisa esquisita. Parou, como se tivessem tirado a corrente. Não sei, foi estranho. Não quer dizer que não goste de Cinema. Mas não tenho necessidade de ver filmes.

FC: Voltando à parte da formação em Cinema: hoje em dia um cinéfilo não só vê, como quer fazer Cinema. Como é que encaras essa perspectiva dos novos cinéfilos?

PC: Não sei. Não digo que me estejas a dar uma novidade, mas não sei se toda a gente quer fazer…

FC: É mais fácil: não só quer fazer, como tem a possibilidade de fazer.

PC: Sim. Naquela altura era difícil: era película, câmaras mais pesadas, etc… Agora, com uma câmara fotográfica, podes ir filmar os teus amigos, claro. Mas eu não vejo onde estão os filmes. Há muitos filmes a serem feitos, mas não os tenho visto por aí. Se calhar existem, e eu estou a dizer uma estupidez, mas não é pela facilidade. Não há Pintura, não é? Acho eu. Os pincéis e os lápis são baratos, mas não há grandes pintores, actualmente. Mesmo nos tipos da arte contemporânea: do que eu leio assim obliquamente, é que não há Pintura. Há um pintor, dois ou três, mas… Até no Fundão compras tinta, não é?

Miguel Mota Pires: Como é que se consegue manter atores que não são profissionais (e que, em princípio, não estariam predispostos a filmar tantas vezes), motivados ou disponíveis para se conseguir filmar, em filmes que (aparentemente) são desgastantes até mesmo para eles?

PC: Não é muito complicado. Talvez seja complicado manter o nível de interesse sempre muito alto, a intensidade muito grande. Isso é claro que é difícil, mas em qualquer âmbito. No meu caso, será por filmar com atores que tu dizes que são "pessoas normais" ou que não são atores, por usar câmaras muito parecidas com esta, por fazer o som exactamente como estás a fazer [referência à gravação da entrevista]: ou seja, o Olivier, que trabalha comigo o som, fala como tu falaste agora, com o Ventura ou com a Vanda, se for caso disso. Do género: "vira-te um bocadinho melhor", ou algo parecido… ele também é diretor, nesse sentido. Eu estou a fazer exactamente como faz o Spielberg. Essa pergunta, tu não a farias ao Spielberg, não é?

MMP: Se calhar, não…

PC: Tenho a certeza que não farias. Para além de ele se levantar e ir logo embora, era descabida. Não estou a dizer que me estás a insultar, longe disso, mas acho que, de certa maneira, sim… O Ventura, para mim, é o melhor ator português, não tenho qualquer dúvida disso. A Vanda era a melhor atriz. Era. Eles são atores, são pagos. No caso de *No quarto da Vanda* eram muito mal pagos (quase zero), mas depois foram mais bem pagos. O Ventura também. Mas são atores. Aquilo é um filme; é um ritual, só talvez um bocadinho mais sério do que o vosso agora aqui [referência à entrevista]. Mas, apesar de tudo, vocês também têm uma maneira de proceder, quando dizem: "vamos fazer isto seriamente, com imagem e som". É a mesma coisa. Se eu fizer algo de uma certa maneira, as quatro ou cinco pessoas que estão ao meu lado acompanham, vêem e sentem isso. É

uma coisa… não digo "séria", mas é um "ritual", percebes? É feito da maneira dos filmes. Também são filmes e eles são atores: para mim, são atores.

MMP: Eu não disse que eles não eram atores…

PC: Disseste "como é que pessoas daquelas"… Não se deve baixar estes tanto, nem subir os outros. Sei que não era nesse sentido, mas há isso por detrás, sabes? Não és tu. Já me fizeram essa pergunta sete milhões de vezes. Mas eu tive experiências com atores profissionais terríveis, de verdadeira incompetência. O Ventura, em comparação com certos atores cujos nomes não vou dizer, é super profissional. Percebes? "Nem tanto ao mar, nem tanto à terra". Isso são categorias recorrentes no Cinema. Acho que, nas outras disciplinas, isso ocorre menos. No Cinema, a questão do amador está sempre a vir ao de cima. A certa altura é um *cliché*, de tal maneira que os não-profissionais não sabem ou não podem fazer certas coisas: não podem dizer Camões, não podem aguentar seis meses, não podem… Podem, sim. Depende do que criares, organizares e construíres para eles.

Ana Catarina Pereira: Se o José César Monteiro ficou conhecido como o cineasta maldito e se há um cânone do Cinema Português muito associado ao Manoel de Oliveira, gostavas de ficar conhecido como o cineasta que fez menos cedências ao público português?

PC: Um cineasta português, o António-Pedro Vasconcelos, disse numa entrevista que eu era "o cineasta oficial das Fontainhas" (encolher de ombros).

ACP: Referiste que *No quarto da Vanda* é, contrariamente ao que se diz, o teu filme mais ficcional. Para ti, como realizador, as fronteiras entre ficção e documentário são muito estanques?

PC: Não. Não há fronteira mesmo nenhuma. O que é surpreendente para as pessoas (e para mim também, um pouco) é que, no caso desse filme, quanto mais nós trabalhávamos − chama-lhe o que quiseres: um "texto", uma "confissão", um "momento de introspecção verbalizada", não sei… − quanto mais a Vanda o trabalhava comigo, quanto mais eu dizia "mais uma vez", "se calhar aquilo não interessa", ou ela me dizia "mas isso ainda está a andar" e eu dizia "está" e ela recomeçava assim mecanicamente, ou ela própria ia eliminando, corrigindo ou juntando, por vezes, coisas… Era um trabalho que ela estava a fazer para a construção da sua verdade. Eu, como primeiro espectador do filme, que estava ali a ver, o que podia dizer? Apenas que esta mulher está a tentar construir a sua verdade de uma maneira mais eficaz. Pode ter-se enganado várias vezes, e eu também. Que aquilo seja obscuro, ou não muito claro, ou… certo. Mas ela fez um esforço para que aquilo fosse o mais: nem é só para mim, é para todos; todos os cineastas, todos os que estão aqui. Um esforço, quando se faz um plano, é sempre o mesmo: é uma redução. Outros tentam exagerar muito. É tentar chegar a uma espécie de verdade de qualquer coisa, de uma espécie de realidade; pode ser de uma realidade muito estranha, muito interior, muito obscura, muito secreta, ou muito normal. Um canto de uma rua, um cão que passa… E, mesmo isso, tens que construir. Eu não concebo que se vá para uma esquina do Fundão e que se ponha a câmara assim, sem pensar um segundo sobre a esquina. Isso é o trabalho de um realizador: é ir lá ver a esquina uma vez, duas vezes. Se for sério, vai uma série de vezes. Se for muito sério, passa a vida ali, a fumar, durante meses. Mas vai ter de olhar para aquilo, não é?

ACP: Então, essa é a tua definição de Cinema? Uma espécie de verdade, olhada, pensada e construída?

PC: Não só de Cinema. Acho que um escritor ou alguém dos trabalhos ditos artísticos também faz isso, mas… o que eu sinto − e senti-o

desde sempre, desde o primeiro momento, desde o primeiro filme, desde o primeiro segundo − é que o Cinema é uma coisa de tal maneira violenta que tu tens muito medo. Tens muito medo de o fazer. Acho que vocês todos sentem isso, não é? Assim que ligas a câmara só te apetece não o fazer: o John Ford sentia isso, o Eisenstein sentia isso… toda a gente. Muitos disseram-no. Os que não diziam, bebiam muito, ou não diziam nada. E esse "não-fazer" é o que te empurra para a frente. A esse empurrar para a frente eu chamo de "não-fugir" à realidade. É mais ou menos isso: não fugir *da* realidade. Mas essa realidade também é tua, não é? É o medo que tu tens em frente a qualquer coisa. Por exemplo, em *No quarto da Vanda*, eu tinha muito medo dela… e ela, provavelmente, tinha de mim e do Cinema. A pergunta é essa, e eu estou a responder no sentido de quem faz. Digamos que, todos os dias, o que eu tinha de me dizer era: "não posso largar este combate". Combate não é uma palavra muito… por acaso, não acho feia. Mas eu tenho sempre alguns amigos que não ligam a isso e que acham que eu não devo dizer isto, mas, para mim, um filme continua a ser uma coisa útil: por isso este combate deve ser ganho e, quem o vir, deve achar que valeu a pena, enquanto espectador. Ou seja, este combate também tenta conquistar espectadores, provavelmente para a mesma guerra que é a de não fugir da realidade. E isso está muito ligado àquilo que o Buñuel dizia relativamente ao que deve estar presente quando se faz um filme: "o mundo podia ser melhor". Isto não quer dizer fazer um filme militante. Mas se, no filme, essa ideia está presente, o filme está feito. Todos os grandes filmes têm isso: o mundo podia ser outra coisa. Não estamos na melhor coisa.

DISSERTAÇÕES E TESES

Tesis | Theses | Thèses

DOCUMENTÁRIO E CINEMA DA ASSERÇÃO PRESSUPOSTA SEGUNDO NOËL CARROLL

André Bonotto

Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-graduação em Multimeios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

Esta tese de doutorado analisa o pensamento do filósofo analítico Noël Carroll a respeito do cinema documentário. Sua discussão sobre o documentário envolve os temas da objetividade, de intenções autorais, da indexação das obras e da dimensão do traço histórico das imagens. O ponto principal deste pensamento localiza-se em sua teoria do cinema da asserção pressuposta, o que constitui sua definição conceitual para este gênero fílmico. Apresentamos, de início, a formação filosófica e cinematográfica deste autor, ressaltando a posição que ele ocupa no campo dos estudos de cinema e as características do método da filosofia analítica que ele adota. Examinamos, a seguir, os textos onde Carroll apresenta seu pensamento sobre o documentário, discutindo detalhadamente os elementos presentes em sua teorização. Após isso, problematizamos alguns pontos de sua teoria, como o conceito de asserção, a relação entre a postura mental ficcional *versus* assertiva, e o papel do significado. Apontamos, por fim, relações entre o projeto teórico de Noël Carroll e outras abordagens no campo de estudos do cinema documentário.

Palavras-chave: Noël Carroll, documentário, cinema, Filosofia, gêneros cinematográficos.

Ano: 2014.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.

MULHERES NORDESTINAS, SUJEITOS OU OBJETOS? ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO FEMININA EM QUATRO FILMES BRASILEIROS DA DÉCADA DE OITENTA SOCIAL

Carla Conceição da Silva Paiva

Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

Nosso trabalho se apresenta como uma reflexão sobre as representações das mulheres nordestinas presentes no cinema brasileiro da década de oitenta, buscando, especificamente, distinguir de que forma essas mulheres são caracterizadas e qual a relação dessas encenações com o movimento feminista da época. Considerando que um filme apresenta muito da sua realidade social, partimos das relações existentes entre cinema e história e a análise do discurso para decompor as imagens de *Gabriela* (1983); *Parahyba, mulher-macho* (1983); *A Hora da estrela* (1985) e *Luzia-Homem* (1987). Ao contrário do que considerava a maior parte dos críticos de cinema da década de oitenta, no Brasil, percebemos que nossas quatro protagonistas não eram totalmente alienadas e que suas ações não eram inócuas em termos de rompimento com as regras sociais. Não podemos assinalar os filmes *corpus* desta pesquisa como "sexistas", mas também não rotulamos como "cinema de mulheres". À margem desses dualismos,

procuramos caracterizá-los como narrativas audiovisuais com extrema identificação com o universo feminino e com as lutas empreendidas pelas mulheres na sociedade brasileira da década de oitenta. Buscamos perceber o grau de adesão desses cineastas aos diversos tipos de “feminismos”.

Palavras-chave: Cinema-história, mulheres, nordeste, feminismo e cinema brasileiro.

Ano: 2014.

Orientador: Marcius Freire.

CINEMA MILITANTE, VIDEOATIVISMO E VÍDEO POPULAR: A LUTA NO CAMPO DO VISÍVEL E AS IMAGENS DIALÉTICAS DA HISTÓRIA

Gabriel de Barcelos Sotomaior

Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

O presente trabalho tem como tema o audiovisual produzido no contexto das lutas sociais, especialmente os documentários realizados por sujeitos coletivos (movimentos sociais, comunidades, grupos culturais/audiovisuais, sindicatos, partidos e outros) ou de realizadores vinculados a estes processos. Serão abordados, dentro desse contexto, o cinema militante, o videoativismo e o vídeo popular, além de outros movimentos cinematográficos vinculados às mobilizações sociais. A primeira metade desta tese se dedicará à trajetória do cinema militante, do período que vai dos primeiros cinemas (entendo-os dentro dos devires da modernidade), chegando até à efervescência dos anos 1960 e 1970. Já a segunda metade tratará do audiovisual militante/ativista dentro das mudanças políticas, culturais e econômicas da contemporaneidade e também das transformações nos movimentos sociais e nas tecnologias audiovisuais, entre os anos 1980 até os dias de hoje, especialmente com o uso do vídeo e da internet. Para isto, compreenderemos o cinema militante no mundo em suas diferentes

acepções, assim como o videoativismo dos movimentos de resistência global dos anos 1990 e 2000 e o vídeo popular brasileiro em seus dois momentos: dos anos 1980 e dos anos 2000. O objetivo deste percurso é fazer uma reflexão teórica sobre as lutas no campo do visível, utilizando as reflexões de Walter Benjamin sobre a relação entre imagem e história, especialmente o conceito de "imagem dialética". Compreender, assim, a possibilidade de uma imagem histórica não mais fechada em sua narrativa geral, mas sim "desviante", de rompimento, contada "do ponto de vista dos vencidos", que pode ser resignificada, remontada e compreendida em suas contradições e dialéticas. Junto a esta reflexão, observar o filme dentro das instâncias organizativas, formativas e de mobilização dos sujeitos coletivos. E, também, o documentário como possibilidade de captação dos conflitos do mundo histórico, onde os realizadores encontram-se com a câmera dentro destes processos, confrontando-se com a necessidade de um "engajamento com o real" (que é a sua matéria-prima).

Palavras-chave: Recursos audiovisuais, Movimentos Sociais, documentário, Vídeo ativismo.

Ano: 2014.

Orientador: Marcius Freire.

CONCEITOS ESTILOS E PROCEDIMENTOS AUDIOVISUAIS EM DOCUMENTÁRIOS DE ARQUIVO ANTINAZISTAS

Isabel Anderson Ferreira da Silva

Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

Este trabalho se dedica a explorar os diferentes conceitos, estilos e procedimentos audiovisuais envolvidos na realização de documentários que se constroem a partir de material de arquivo. Para tanto, são apresentadas sete obras que resultam da compilação de imagens e sons produzidos nos tempos da Segunda Guerra e cuja postura ideológica é antinazista. Apesar de similaridades temáticas e formais, tais filmes se utilizam de estratégias narrativas e de recursos narrativos de maneiras tão diversificadas que se prestam a apresentar contribuições singulares para a linguagem do filme de não ficção.

O trabalho dispõe de três grandes capítulos. O primeiro, bastante conceitual, aposta em uma vasta contextualização do material abordado, tanto do ponto de vista formal – o fato de os documentários se definirem como compilações de produtos audiovisuais – quanto do narrativo – seu tema geral (documentário de guerra) e específico (antinazista). Nele,

cotejamos conceitos, como “filme de arquivo” e “filme de compilação”; mencionamos diferentes pontos de vista de autores que se dedicam a analisar esta forma de prática documental e apresentamos alguns aspectos relacionados a esse tipo de material, como o seu valor historiográfico, sua presença na televisão ou a sua relação com as vanguardas audiovisuais.

Mais adiante, já no segundo capítulo, chegamos às análises fílmicas de fato. Observamos no que consiste cada filme, como se deu a sua realização e o que ele representou para a sociedade na qual estava inserido bem como aquilo que, para nós, representa ainda hoje. Também explicitamos as suas particularidades enquanto produtos midiáticos a fim de estabelecermos os diferentes estilos de seus discursos.

Por fim, no último capítulo, nos atemos aos procedimentos audiovisuais tal como eles aparecem nas construções narrativas dos documentários abordados. Esse capítulo surgiu da necessidade que sentimos de abordar características dos filmes de maneira mais entrosada e, até certo ponto, comparativa. Englobamos recursos como o som, o narrador e a utilização de fotografias em meio às imagens em movimento.

O que nos fica é uma sensação de pluralidade, o que nos leva a inferir que uma realização audiovisual é sempre muito individual, mesmo se for feita, em grande parte, a partir do mesmo material de arquivo e a fim de atingir um objetivo ideológico.

Palavras-chave: Documentário, filme de arquivo, nazismo, antinazismo.

Ano: 2014.

Orientador: Marcius Freire.

O CINEMA ANIMALISTA: A IMAGEM EM/NO MOVIMENTO PELOS ANIMAIS

Bianca Salles Dantas

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Multimeios

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

A presente dissertação tem por objetivo mapear e analisar como se configura o que aqui denominamos como cinema animalista e as relações com o movimento social que o originou. Traçaremos o seu desenvolvimento em paralelo ao avanço do movimento social desdobrado na Inglaterra a partir da década de 1970, detalhando a produção cinematográfica a fim de compreender como e com base em quais instrumentos esta produção cultural militante se formou e se configura hoje. Tendo em vista seu horizonte histórico, traçaremos uma linha progressiva em relacionamento com o movimento social nos Estados Unidos, em alguns países da Europa e no Brasil. Investiremos na análise dos aspectos estilísticos, autorais e políticos no interesse de verificar se tais narrativas estão de fato propondo mudanças de paradigma, encorajando o pensamento contra-hegemônico e desafiando o especismo. Finalizamos o trabalho apresentando uma base de dados da produção cinematográfica animalista, oferecendo filmografia,

sinopses e outras informações relevantes obtidas durante o processo de pesquisa.

Palavras-chave: cinema, direitos animais, cinema animalista, veganismo.

Ano: 2014.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.

INVENTÁRIO DA OBRA AUDIOVISUAL DE CAO GUIMARÃES

Cássia Takahashi Hosni

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

O presente trabalho aborda o conjunto de obras do artista visual e cineasta Cao Guimarães, percorrendo panoramicamente sua trajetória de 1986 a 2013. A pesquisa se propõe a entender quais são as linhas de pensamento do artista e de que modo elas influenciam seus métodos e processos autorais. Para isso, seus longas e curtas-metragens, séries fotográficas, instalações e produções textuais foram elencados como num inventário cronológico. A descrição analítica desse inventário pretende descobrir elementos poéticos constantes no interior da pluralidade de linguagens que permeiam a produção do artista.

Palavras-chave: Cao Guimarães, cinema, arte contemporânea, audiovisual.

Ano: 2014.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.

ANDREA TONACCI: DO TEATRO DAS VERDADES ÀS CENAS DE FICÇÃO EM *INTERPRETE MAIS*, *PAGUE MAIS* E *SERRAS DA DESORDEM*

Luciana Giannini Canton

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós- Graduação em Meios e Processos Audiovisuais.

Instituição: Universidade de São Paulo – USP.

Resumo:

A presente pesquisa analisa e compara o processo criativo de dois filmes de Andrea Tonacci: *Interprete Mais, Pague Mais* (1974-1995) e *Serras da Desordem* (2006), com foco na relação do cineasta com os atores documentados, investigando a questão da encenação, performatividade e teatralidade. No primeiro filme, ao documentar a crise de um grupo de teatro, Tonacci explora a teatralidade inerente à realidade que documenta, resultando em uma presentificação que só existe através de seu registro cinematográfico. No segundo filme, ele encena a vida de um índio com o próprio índio, encontrando na reconstituição da vida do outro uma narrativa essencialmente autobiográfica. A comparação dos dois procedimentos visa ao confronto e a uma possível aproximação entre as diferentes formas de *mise en scène*/*mise en présence* no ato de filmar do cineasta, bem como a um entendimento das diferentes formas de encenar/presentificar o real no cinema de ficção e documentário.

Palavras-chave: Documentário, encenação, performatividade, teatralidade, Andrea Tonacci.

Ano: 2014.

Orientador: Cristian da Silva Borges.

LEON HIRSZMAN E O REGISTRO DA MEMÓRIA DA CRIAÇÃO: ANÁLISE DO PROCESSO DE GÉNESE À RECEPÇÃO CRÍTICA EM *PEDREIRA DE SÃO DIOGO* (1962)

Pablo da Cunha

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

Esta pesquisa realizou uma reflexão sobre o filme *Pedreira de São Diogo* (1962), do cineasta Leon Hirszman (1937-1987). Tratou-se de uma pesquisa que buscou compreender o processo criativo de Hirszman nesse curta-metragem, sua produção e circulação e as motivações que o fizeram eleger e representar o operário como protagonista de sua produção cinematográfica inaugural. Deste modo, respeitando cada uma das etapas da realização cinematográfica, a dissertação foi dividida em três partes, cada uma apresentou-se com uma metodologia específica para seu desenvolvimento. Na primeira, o estudo buscou, por meio da "Crítica de Processo" (SALLES, 2006), compreender a criação deste filme a partir dos documentos produzidos no percurso de sua realização, sendo os mesmos disponíveis na Cinemateca Brasileira (SP) e no Arquivo Edgard Leuenroth - AEL (Unicamp). Posteriormente, a pesquisa refletiu acerca da produção do curta-

metragem, examinando seu caderno de continuidade e os periódicos impressos contemporâneos a sua produção, além de analisar sua narrativa cinematográfica e suas influências estéticas. Na última etapa, houve o trabalho de pesquisa sobre a recepção crítica do filme, por meio das resenhas publicadas, das ponderações sobre as divergências ideológicas entre as lideranças políticas do Centro Popular de Cultura e os cineastas do Cinema Novo e a representação do operário proposta por Hirszman por meio do conceito de "popular" (RAMOS, 2000; e BERNARDET; GALVÃO, 1983).

Palavras-chave: documentário, Leon Hirszman, *Pedreira de São Diogo*, Cinema brasileiro, Cinema Novo, Representação do operário.

Ano: 2014.

Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho.

O CINEMA DE JONAS MEKAS

Priscyla Bettim

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

A dissertação tem como objetivo traçar um estudo panorâmico da obra cinematográfica do cineasta lituano radicado em Nova York Jonas Mekas, bem como analisar, dentro da vasta obra de Mekas e do cinema experimental ou de vanguarda, as particularidades estéticas, os processos de criação do cineasta, e as características de filme-diário, nas quais Mekas toma como ponto de partida sua vida e seu cotidiano para realizar seus filmes. A dissertação também delineia a trajetória do cineasta no chamado *underground* de Nova Iorque, evidenciando suas principais contribuições para a cena artística da época.

Palavras-chave: Cinema experimental, Jonas Mekas, filme-diário, *underground*.

Ano: 2014.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.

UMA EQUIPE DE UM. A EXPERIÊNCIA DE FILMAR EM SOLITÁRIO

Viviana Echávez Molina

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo:

A realização de um filme geralmente demanda o trabalho de um grupo de pessoas que se distribuem as tarefas criativas e de produção. Porém, dentro do cinema documentário, têm sido vários os casos de cineastas que empreenderam sozinhos a realização de seus filmes. O presente trabalho de pesquisa pretende elucidar as consequências que traz consigo assumir um projeto cinematográfico de documentário em solitário, isto é, com o diretor como único membro da equipe. Nesse sentido, se fará uma análise da obra do cineasta norte-americano Ross McElwee tendo em conta que ele desenvolve a maior parte da sua obra como *one-person-film-crew,* ou seja, como uma equipe de uma pessoa só. Além disso, fará parte do presente trabalho o desenvolvimento de uma experiência prática de realização de um documentário nessas condições. A pesquisa prática será um caminho para observar, através da experiência, como a decisão de filmar com uma equipe de uma só pessoa se vê refletida, tanto no processo de realização quanto na obra finalizada.

Palavras-chave: documentário, *one-person-film-crew.* Ross McElwee.

Ano: 2014.

Orientador: Nuno Cesar Abreu.